САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

Самара



ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы
научно-практической конференции

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы научно-практической конференции

Самара 2025

УДК 78.01-057.8(470)
ББК 85.313(2)
П 84

Печатается по решению редакционно-издательского совета института

Под редакцией

Куприной Е.Ю., доктора искусствоведения, профессора кафедры фортепиано и музыковедения, начальника научно-издательского отдела Самарского государственного института культуры;

Заварницыной Н.М., кандидата филологических наук, доцента, декана театрального факультета Самарского государственного института культуры

П 84 «Профессиональное искусство в контексте мировой культуры», научно-практическая конференция (2025, Самара). Материалы научно-практической конференции, Самара, 2025 г. / Самарский государственный институт культуры; под редакцией Е.Ю. Куприной, Н.М. Заварницыной. – Самара, 2025. – 135 с. – ISBN 978-5-88293-475-9.

Научно-практическая конференция посвящена значимым вопросам современного исполнительского искусства – музыкального и театрального. Её тематика и практические результаты направлены на решение актуальных проблем музыкознания, музыкального исполнительства, музыкальной педагогики, актерского мастерства и сценической речи.

Издание предназначено для преподавателей высших и средних музыкальных и театральных учебных заведений, учреждений дополнительного образования, музыкантов-профессионалов, театральных деятелей и широкого круга просвещенных читателей.

УДК 78.01-057.8(470)
ББК 85.313 (2)

ISBN 978-5-88293-475-9

© Оформление. СГИК, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. Вопросы музыкальной педагогики и музыкального исполнительства

Васирук И.И.
Современный полифонический цикл: структурные и содержательные аспекты (на примере цикла «24 прелюдии и фуги» Дмитрия Захарова) 6

Дрындин В.А.
Проблемы детонации в эстрадно-джазовом вокале и пути их устранения 16

Дятлов Д.А.
Безыскусное искусство Александра Канторова 20

Иванов А.В.
На репетиции Иегуди Менухина 22

Коваленко А.Н.
Venova: основные характеристики и особенности применения на начальном этапе обучения игре на духовых инструментах 26

Миловидова Н.С.,
Колесникова А.А.
Musica ricorda – полифонический цикл для фортепиано П.Д. Дятлова ... 32

Мирославова Д.С.
Французское рококо в творчестве Франсуа Надермана 39

Петров И.Б.
Некоторые актуальные вопросы обучения игре на гитаре в ДШИ и ДМШ. «Тетрадь юного гитариста» 45

Пороховниченко М.Е.
Несколько слов о метроритме в концепции сольфеджио 51

Семенов В.Т.
Проблемы изучения творчества С.С. Аксакова 57

Скрипачева И.А.
Культурное наследие великих строек (на примере строительства города Ставрополя/Тольятти) 62

Смирнова С.С.
Познавательные процессы в деятельности дирижера 69

Чеботаренко С.В.
Развитие исполнительского дыхания у студентов-трубачей вузов культуры и искусства 77

Черняева А.Л.
Лаборатория современного искусства имени Д.Д. Шостаковича: опыт научно-творческих инициатив (2022) 80

Раздел 2. Сценическое искусство
в пространстве современной культуры

Бакулева И.В.
Способы и возможности вхождения в авторский текст 88

Гончаров В.Н.
Уместность речевой подготовки в воспитании молодого артиста 90

Добросолец И.И.
Специфика работы над речью в процессе обучения а
ктера-кукольника 92

Заварницына Н.М.
Особенности работы над текстом в процессе
речевой подготовки молодого артиста 95

Зайцева И.А.
Формирование ораторских навыков и актерского мастерства
в работе начинающего экскурсовода 98

Ивашечкина Е.В.
Особенности подбора литературного материала для работы
над речевым спектаклем 102

Князева А.В.
Особенности подготовки участника к чтецким онлайн-конкурсам 105

Лазарева Е.А.,
Бригаднов А.Е.
От ленинградских театральных новаций в Куйбышеве
до современного театра в Самаре 108

Петров В.В.
Словесное действие и язык персонажей в пьесах А.Н. Островского 115

Петров В.В.,
Заварницына Н.М.
Особенности и специфика инклюзивного театрального искусства:
к вопросу о парадигме особого театра 122

Прянишникова И.Б.
Создание художественного образа в спектакле театра кукол
в контексте сценической речи 126

Скачкова О.А
Использование приемов работы над сценической речью
при подготовке текстов сопровождения экскурсий со студентами
направления подготовки «Социально-культурная деятельность» 130

ПРЕДИСЛОВИЕ

Современное исполнительское искусство многоаспектно и многогранно. Оно отражает реалии сегодняшнего дня, живо отзывается на исторические события, культурные трансформации, направляет развитие педагогической мысли.

Авторы статей конференции «Профессиональное искусство в контексте мировой культуры», состоявшейся в Самарском государственном институте культуры рассматривают различные аспекты современной музыкальной и театральной культуры, а также актуальные вопросы педагогики высшей школы в контексте подготовки молодого специалиста.

Сборник состоит из двух разделов.

Раздел «Вопросы музыкальной педагогики и музыкального исполнительства» посвящен решению профессиональных задач подготовки музыканта на различных этапах образования, углублению представлений о предметной специфике и содержании исполнительских и теоретических дисциплин.

Раздел «Сценическое искусство в пространстве современной культуры» освещает проблемы актёрского мастерства, сценической речи и актуализации художественного слова как вида сценического искусства. В статьях отражен опыт действующих мастеров театральной сцены, а также театральных педагогов.

Сборник материалов конференции способствует формированию культурного, научного, педагогического диалога, включает наследие разных музыкальных и театральных школ, методологий, новаций в сфере профессионального музыкального и сценического искусства.

Раздел 1. Вопросы музыкальной педагогики и музыкального исполнительства

Васирук Ирина Ивановна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и музыковедения СГИК

Современный полифонический цикл: структурные и содержательные аспекты (на примере цикла «24 прелюдии и фуги» Дмитрия Захарова)

Аннотация. В статье рассматривается полифонический цикл в формате мини-цикла (прелюдия-фуга) и макроцикла (24 прелюдии и фуги) с точки зрения композиционно-структурных и образно-художественных особенностей. Среди многочисленных циклов современных отечественных композиторов в качестве образца для рассмотрения и анализа выбран полифонический опус «24 прелюдии и фуги» Д.А. Захарова (1959–2021). Многочастное произведение находится в русле общих тенденций музыкального искусства начала XXI в., но при этом обладает индивидуальным подходом в выстраивании конструкции и в жанрово-стилистических решениях.

Ключевые слова: полифонический цикл, прелюдия, фуга, Д.А. Захаров, структура, содержание.

История полифонического цикла в музыкальной культуре насчитывает несколько веков. Двадцатое столетие становится временем его подъема. Широкое бытование полифонических циклов в отечественной музыке XX в. позволяет утверждать, что «ситуация, сложившаяся в этой области, отчасти напоминает ту, что имела место в эпоху барокко – периода бурного становления и развития циклических форм» [7, с. 240–241]. По словам Н.А. Симаковой, в этом отношении «XX век явно перекидывает арку к эпохе раннего, среднего и позднего барокко» [5, с. 627]. Более того, «XX век поистине, можно сказать, стал веком тотальной полифонизации музыкального мышления» [6, с. 164]. Этот процесс внедряется во все музыкальные компоненты, и возникает полифония точек, сонорных пластов, фонически трактованных вербальных текстов, разных звуковых родов, стилей, поливременной контрапункт и т. д. При таком синтезировании полифонии и современных техник сохраняется и полифонический цикл в своей первозданной сущности. Современные отечественные композиторы пишут огромное количество как малых полифонических циклов – микроциклов, так и больших – сверхциклов (Т.В. Франтова), суперциклов (И.К. Кузнецов) или макроциклов (К.И. Южак).

В первой четверти XXI в. ситуация не меняется. Наоборот, авторы находят все новые решения крупных полифонических циклов. В рамках традиционных числовых, ладотональных, конструктивно-механических и жанровых параметров они обновляют полифоническую циклизацию. По сути, каждый крупный полифонический сборник – это «индивидуальный проект» (термин Ю.Н. Холопова), в котором сочетаются традиционные форматы и новации в разных сферах музыкального искусства. Прежде всего, отмечается преемственность, и макроциклы «не могут не восприниматься как часть нескончаемого диалога с Великой традицией» [2, с. 145]. С другой стороны, в поисках синтеза разнородных явлений композиторы пишут экспериментальные сочинения, в которых коллаборируются нормативы прелюдий и фуг и индивидуальные композиторские замыслы с неожиданными новыми «музыкальными открытиями».

Среди крупных полифонических циклов начала XXI в. отметим сборник «24 прелюдии и фуги» Д.А. Захарова (1959–2021)[1]. Написанный в 2012 г. полифонический опус демонстрирует многие интересные находки и нововведения. Несомненно, на их реализацию повлияли и особенности композитора – талантливого исполнителя-баяниста, лауреата международных и всероссийских конкурсов, заслуженного артиста России (2009). Замечательный педагог, гениальный поэт и член Союза композиторов города Владимира, Д.А. Захаров признавался: «О, жизнь! Как много в ней зависит от ежедневного настроения! Применительно ко мне – читай: растроения (не от слова «расстроиться», а от слова «растройться», т. е. разделиться на три составные: сочинение стихов, музыки и на музыкальное исполнительство)» [3]. Как видно, композитор владимирского театра «Разгуляй!», написавший музыку к многочисленным спектаклям (более 30!), был творческой личностью широкого радиуса вдохновения и действия. А циклизация присуща творческому дару Д.А. Захарова весьма естественно, ведь он сочинял и поэтические циклы.

Итак, рассмотрим цикл «24 прелюдии и фуги» Д.А. Захарова в аспекте структурных и содержательных особенностей. Прежде всего, нельзя сказать, для какого инструмента написан этот полифонический опус, так как он не зафиксирован ни за одним музыкальным инструментом. Уже в этом факте тембровой неконкретики проявляется уникальность макроцикла. Многочисленные сочинения такого формата современных отечественных композиторов написаны преимущественно для фортепиано, но также для баяна, гитары и даже домры. Как отмечает Д.А. Захаров, прелюдии и фуги могут быть исполнены на различных инструментах (фортепиано, клавесин, орган, баян) и в различных ансамблевых и оркестровых версиях. Кстати, это

[1] Следует отметить, что в творческом багаже композитора есть программный малый цикл – прелюдия и фуга «Рождение Афродиты» для баяна, который часто исполняет М. Власова.

действительно отражают фактурные особенности некоторых малых циклов. В них буквально слышна апелляция к какому-либо исполнительскому составу или сольному инструменту. В данном случае вспоминается цикл «Искусство фуги» И.С. Баха. Возможно, для Д.А. Захарова этот пример и стал основополагающим.
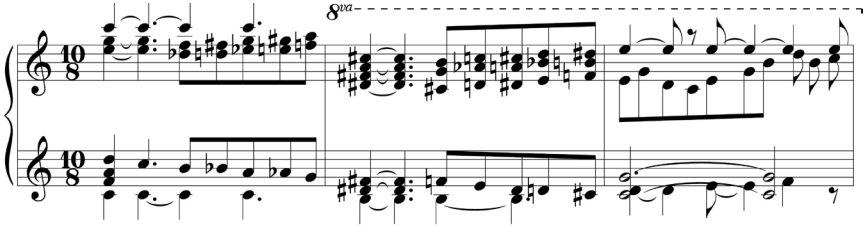
Построение всего макроцикла также очень индивидуально. Д.А. Захаров здесь экспериментирует и предлагает свою индивидуальную трактовку тонального каркаса. Такой вариант не имеет аналогов, хотя в основе лежит традиционный принцип хроматического движения по полутонам. Однако автор его обновляет: мажорные тональности движутся вниз от C-dur до Des-dur, а минорные соответствуют принципу восхождения от c-moll до h-moll. При таком порядке следования получается традиционное начало из двух одноименных тональностей (C-dur и c-moll), завершение тональностью h-moll, а «встреча» ладовых наклонений происходит в Fis-dur (№ 13). Композитор эту точку пересечения отмечает энгармонической сменой тональностей – в прелюдии Fis-dur, а в фуге Ges-dur (таблица 1).

Таблица 1

№ 1 C-dur												№ 24 h-moll
	№ 3 H-dur										№ 22 b-moll	
		№ 5 B-dur								№ 20 a-moll		
			№ 7 A-dur						№ 18 gis-moll			
				№ 9 As-dur				№ 16 g-moll				
					№ 11 G-dur		№ 14 fis-moll					
						№ 13 Fis-dur Ges-dur						
					№ 12 f-moll		№ 15 F-dur					
				№ 10 e-moll				№ 17 E-dur				
			№ 8 es-moll						№ 19 Es-dur			
		№ 6 d-moll								№ 21 D-dur		
	№ 4 cis-moll										№ 23 Des-dur	
№ 2 c-moll												

Движение тональной последовательности необычно, и контраст создается не только ладовым наклонением, но и семантическим ракурсом. Образный контраст особенно усилен в предпоследнем и последнем диптихах,

поскольку «финальное противопоставление „ангельского" Des-dur (последний мажор) „темному" минору – h-moll – очень выразительно» [2, с. 145]. При этом автор придуманный принцип тонального движения как бы показывает в сжатом виде в завершении прелюдии № 1 C-dur – в движении голосов по хроматизму вверх и вниз одновременно в тактах 44–46. Есть предположение, что «парадоксальность тональной логики произведения может, с одной стороны, трактоваться как выражение игрового начала, а с другой – как символ парадоксальной противоречивости современного бытия» [2, с. 146]. В то же время структурная новизна полифонического опуса соотносится с позицией некоторых отечественных композиторов, активно обновляющих тональную сетку циклов (Д. Смирнов, Н. Полынский, Н. Капустин, К. Тушинок).



Пример 1. Прелюдия № 1 C-dur, т. 44–46

Если же рассмотреть этот параметр структурирования цикла с содержательной стороны, то можно отнести такой новый взгляд на тональную логику движения к теме, обладающей исключительно музыкальной специфичностью[1]. Имеются в виду темы, способные к воплощению «некой „ремесленнической" задачи, решение которой лежит в плоскости профессионального мастерства музыканта» [4, с. 297]. Действительно, Д.А. Захаров демонстрирует высокое качество профессионализма в новой компоновке тональностей крупного полифонического цикла.
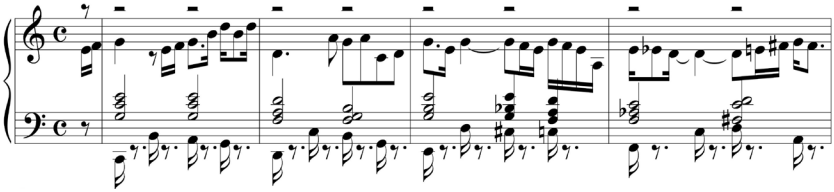
При выявлении масштабов полифонических пьес возникает интересный формат среднего арифметического в количестве тактов прелюдий и фуг. Этот параметр для прелюдий составляет примерно 55 тактов, а фуги намного крупнее – 72 такта. Такое различие вполне соответствует нормативу малого цикла, так как прелюдия всегда играет роль вступления, предыкта к фуге, высшей полифонической форме, которая и определяет статус формы – полифонический цикл. В современных композициях по-разному решается масштабность пьес. В циклах Д.Д. Шостаковича и В.П. Задерацкого прелюдии, и особенно фуги, весьма развернуты, а полифонические опусы конца XX – начала XXI в. чаще соответствуют заветам И.С. Баха.

На форматирование прелюдий влияет стилевой уклон в эстрадно-джазовую сферу. Многие первые пьесы мини-циклов соответствуют джазовой сетке – квадрат и импровизация, укладываясь в трехчастную структуру

[1] В данном случае рассматривается эстетическая тема.

(тема-квадрат – импровизация – тема-квадрат). Фуги, преимущественно трехголосные, обнаруживают традиционную тональную экспозицию. Однако несколько фуг необычны по голосовой траектории вступления (принцип накопления голосов в экспозиции). Просто темы фуг № 1 C-dur, № 7 A-dur, № 13 Ges-dur, № 19 Es-dur, № 21 D-dur в своем первом изложении звучат с сопровождением. При появлении ответа сопровождение переносится в доминантовую тональность, и фактура насыщается, так как с темой звучит еще и противосложение. В фуге № 14 fis-moll тема изложена в октаву в двухголосном фактурном варианте, что соотносится вновь с джазовой ориентацией. Исследователь В.С. Чувилкин точно подметил, что «мензуральное варьирование, связанное с уплотнением мелодии темы, вполне закономерно испытывает влияние исполнительской практики джазменов», и октавное проведение темы «носит отпечаток стиля би-боп» [8, с. 93].

Особенно ярко и впечатляюще джазовая фактура внедряется в тему фуги № 1 C-dur. Звучание басового голоса напоминает pizzicato контрабасов в диксиленде, а к этому добавляются цепочки септаккордов и тема фуги, которая более соприкасается с темой джазового квадрата в весьма свободной ритмике. Такой вариант темы фуги можно назвать тема-фактура, которая показывает модификацию традиционного облика темы [1, с. 79–82]. Вариантов неодноголосной темы современной фуги в отечественной музыке достаточно много. Так, «аналогично – „с сопровождением" – изложена тема фуги из цикла „Новилюдия и Хараффуга" Г. Белова», и она звучит «на фоне джазового квадрата типа буги-вуги» [1, с. 80]. Здесь же сопровождение равномерными длительностями предстает как «ярчайший пример приема контрабасового уокинг-баса» [8, с. 95].
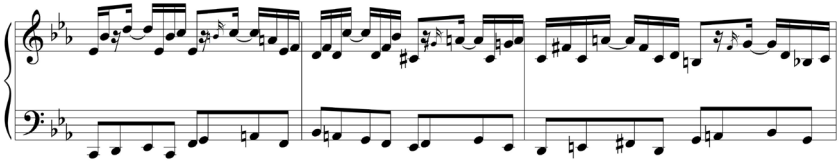


Пример 2. Тема фуги № 1 C-dur

Многие факторы фуги приводят «к органическому сочетанию джазовой идиоматики с логическими законами фуги, а также включения в нее джазовой импровизации в ее наиболее традиционном виде» [8, с. 97]. Интермедийные разделы в фугах оказываются наиболее подходящими для импровизации, ведь их тематический принцип развития не регламентирован, и это дает возможность спонтанности и джазовой свободы.
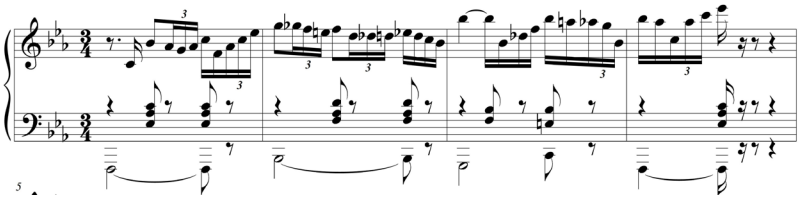
Конечно, многочастность композиции обуславливает жанровую пестроту и многоцветие музыкальных образов. Как справедливо счи-

тает А. Данилова, полифонические пьесы «обнаруживают влияние бытовой музыки сегодняшнего дня – органически вживленных в наше сознание интонаций песен радио и кино, джаза, рока, народных песен и романсов» [2, с. 146]. При этом явно преобладает джазовая колористика, присутствующая почти во всех прелюдиях и фугах. Прежде всего на фигурирование блюза, рэгтайма, свинга указывает изощренная ритмика, буквально живописующая все полифоническое пространство. Даже танцевальные пьесы приобретают джазовый оттенок (прелюдия № 7 A-dur (токката), прелюдия № 2 c-moll (танго), прелюдия № 13 Fis-dur (мазурка), прелюдия № 10 e-moll (вальс), прелюдия № 20 a-moll (галоп)). Полька в прелюдии № 17 E-dur представляется ярким фрагментом из балетного спектакля. Есть номера, создающие звуками фантастические, сказочные образы, как будто это детская пьеса или музыка из мультфильма (прелюдия № 12 f-moll). Музыка к кинофильмам вспоминается при звучании фуги № 8 es-moll, прелюдий № 10 e-moll и № 16 g-moll. Этому способствуют песенность, секвенционность в гармонии, интонационные обороты, напоминающие знакомые мелодии и мотивы. Таким образом, явное «желание демократизировать язык полифонии, передать в музыке особенности современного звукового „ландшафта"» оформлено очень разнообразно и колоритно [2, с. 146]. По сути, весь сборник можно расценивать как образец полистилистики, столь характерной для музыки эпохи постмодерна.

Как уже отмечено, при всем этом доминирует джазовая музыкальная палитра. Она представлена в каждой пьесе по-разному. Прежде всего, это джазовые импровизации, которые внедряются в интермедии фуг. Ярким примером является фуга № 2 c-moll. Фуги джазового направления в данном сборнике можно назвать «джазовыми фугами». Всем пьесам присуща изощренность ритмики, ведь джазовая фуга – это «современная авторская композиция, тематический материал, которой базируется на использовании тех или иных джазовых идиом (свинг, блюз-лад, драйв и т. д.), при сохранении основополагающих структурных принципов фуги» [8, с. 61]. Среди прелюдий ярким примером является прелюдия № 19 Es-dur.
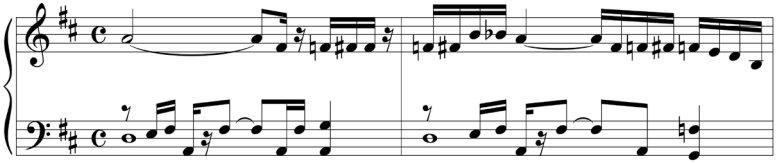


Пример 3. Фуга № 2 c-moll, т. 17–19
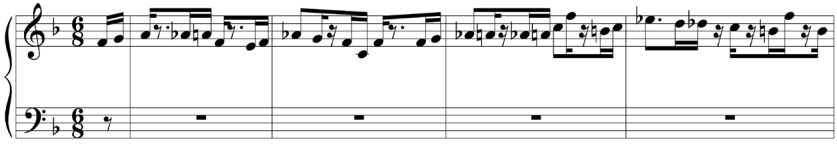


Пример 4. Прелюдия № 19 Es-dur

Другим явным признаком джазового наклонения является особенность тематизма пьес: «наличие переменных ступеней („грязные ноты” в „блюзовом ладу”), обилие хроматизмов и различных видов синкоп, непрерывное ритмическое движение („развертывание” при отсутствии „ядра”)» [1, с. 71]. Явным признаком выступает третья низкая ступень как свойство мажорного блюз-лада, она встречается, например, в прелюдии № 21 D-dur и в теме фуги № 15 F-dur.
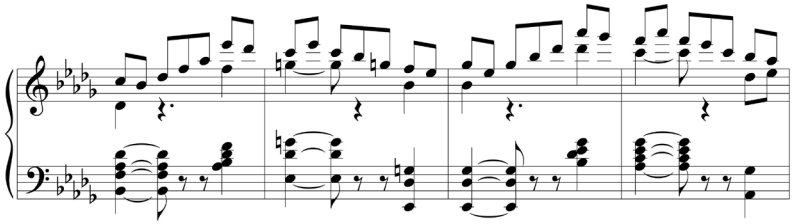


Пример 5. Прелюдия № 21 D-dur, т. 1–2



Пример 6. Тема фуги № 15 F-dur, т. 1–4
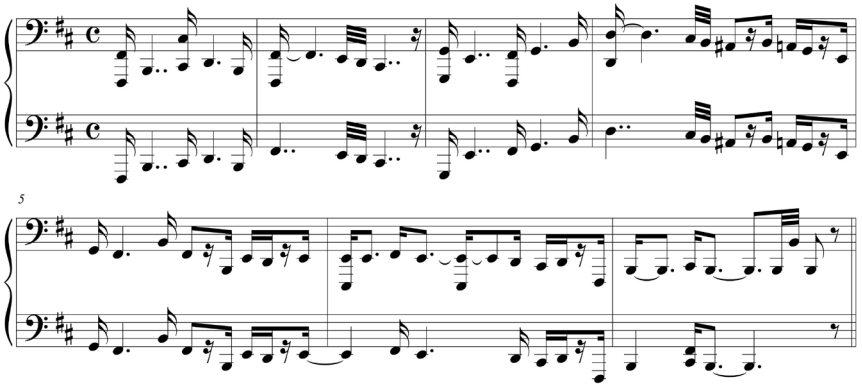
Вся образная и жанровая калейдоскопичность координируется с основополагающим принципом цикличности – контрастностью. Конечно, такой разноцветный колорит прелюдий и фуг лишь украшает весь музыкальный поток. Однако другим важным фактором формообразования является принцип цельности, замкнутости и единства. Каждый композитор по-своему решает эту проблему, даже если цикл не будет исполняться полностью. Музыкальные тематические арки или конструктивно-технологические приемы (обращения-повторения, ракоход, зеркальный ракоход) в крайних частях, моноинтонационность в малых циклах и тематические «переклички» в номерах и т. д. В цикле «24 прелюдии и фуги» Д.А. Захарова применяется лейттематизм для создания целостности в произведении. Лейттема открывает весь сборник, повторяясь несколько раз в спокойном безмятежном звучании в высоком регистре. «Цикл представляет, таким образом, своеобразные „большие вариации”, поскольку лейттема претерпевает различные образные и жанровые

(баллада, вальс, мазурка, фламенко) трансформации» [2, с. 146]. Последнее появление темы-связки происходит в фуге № 23 Des-dur в интермедии.



Пример 7. Фуга № 23 Des-dur, т. 69–72

Финальный диптих выделяется своей жанровой неповторимостью и огромным масштабом. Это «Пассакалия и фуга» № 24 h-moll, в которой первая пьеса выстроена в объеме 178 тактов, а вторая развивается на протяжении 126 метрических единиц. На образную сферу итогового диптиха влияет трагический оттенок тональности h-moll, но более – жанровый трафарет пассакалии. Тема первой пьесы в объеме 7 тактов очень необычна по своему ритмическому решению. Синкопированная ритмика в стиле джаза делает пассакалию более современной, и, казалось бы, уже невозможно варьировать и обновлять столь изощренный материал, но тема разнообразно преобразуется на протяжении 18 вариаций. И это логично, «во многих бассо-остинатных вариациях академических авторов джазовые элементы будут ощущаться органично», так как «принцип остинатно-повторяемой мелодии в басу схож с приемами игры на контрабасе в джазовом исполнительстве» [8, с. 50].



Пример 8. Тема пассакалии № 24 h-moll, т. 1–7
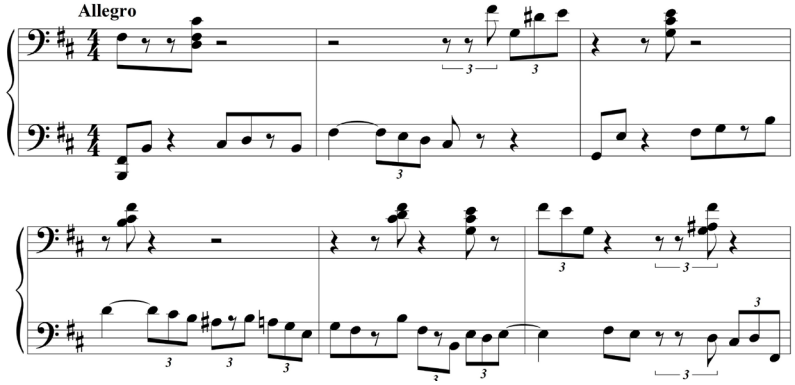
Уникальность выявляется и в структурировании мини-цикла. Пассакалия и фуга буквально «врастают» друг в друга. После темы и шести вариаций звучит экспозиция четырехголосной фуги с дополнительным проведением темы фуги. Затем продолжается варьированное представление темы пассакалии

в вариациях № VII–XII, за которыми вступает вновь фуга. В этом эпизоде тема не выходит за пределы T-D соотношений (h-moll и fis-moll), интермедийные разделы выводят в далекие тональности d-moll и c-moll. А после пассакалия с измененной темой представляет вариации № XIII–XVIII. Здесь тема пассакалии звучит в увеличении, а ведь «особенности метроритмической организации в джазе не могли не сказаться на таких способах варьирования, как увеличение темы, что в джазовых фугах можно встретить неоднократно» [8, с. 92]. В данном примере это касается пассакалии-фуги. Такой весьма необычный формат финального малого цикла вновь обусловлен экспериментаторством автора.

Таблица 2

Passaccaglia	Fuga	Passaccaglia	Fuga	Passaccaglia
т. 1–49	т. 50–96	т. 97–137	т. 138–215	т. 216–304
Тема и вариации I–VI	Экспозиция	Вариации VII–XII	Свободная часть	Вариации XIII–XVIII

Не менее интересен интонационно-тематический каркас этого диптиха. Пассакалия и фуга, можно сказать, монотематичны, что видно в примерах 8 и 9. Однако мелодическое родство сочетается с разными ритмическими вариантами и фактурными оформлениями. Первое проведение темы в басу сопровождают септаккорды и небольшие мотивы-диалоги, что, по сути, является компингом (внедрение импровизационности в противосложение), «аккорды, ритмы, контрмелодии, поддерживающие солирующую мелодическую линию» [8, с. 96]. И внедрение фуги в пассакалию тоже неслучайно, ведь «формой бытования джазовой фуги оказались вариации» [8, с. 126].



Пример 9. Тема фуги № 24 h-moll

Таким образом, финальный малый цикл показывает единство в образно-художественном плане, демонстрируя уникальный пример создания новой полифонической формы. Формат контрастно-составной двухкомпонентной

цикличности расширен до пятичастной структуры типа трех-пятичастной формы с чередованием разделов-вариантов. Такой ракурс композиции подчеркивает импровизационность и вариационность современной фуги.

В целом, большой полифонический цикл «24 прелюдии и фуги» Д.А. Захарова демонстрирует структурную модификацию макроцикла с характерным принципом многопараметрового контрастирования всех малых циклов. Не конкретизируя исполнительский фактор, автор настраивает на свободное «слышание» тембрового выбора для полифонических пьес. При этом композитор находит и способы создания целостной композиции всетонального сборника. Это и лейтмотив, пронизывающий некоторые части с жанровой трансформацией, и колоритный джазовый орнамент, украшающий и осовременивающий все произведение.

В целом, движение в сверхцикле идет от светлого детского мироощущения в диптихе № 1 C-dur до трагического постамента-пассакалии в финале. Эта проблематика находится в сфере эстетических тем, в данном случае в области темы общечеловеческой значимости, «разрабатывающейся помимо искусства и другими формами человеческого сознания – наукой, религией, философией» [4, с. 306]. Конечно, «в пестром калейдоскопе образов прелюдий и фуг Д.А. Захарова проглядывает одна из вечных тем человеческого бытия – путь от рождения до смерти» [2, с. 146]. Такой абрис многочастного цикла можно трактовать, исходя из музыкального содержания всех частей. Они показывают многоцветие современной жизни от «перезвонов колокольчиков» в начале до траурной поступи пассакалии в финале. Этот путь, который проходит каждый человек, решается глубоко индивидуально в композиционном и содержательном аспекте полифонического всетонального сборника «24 прелюдии и фуги» Д.А. Захарова.

Источники и литература

1. Васирук И.И. Современная фуга: содержательные аспекты: монография. Волгоград: Магарин О.Г., 2011. 234 с.
2. Данилова А.В. Большой полифонический цикл в творчестве современных отечественных композиторов (на примере цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Захарова) // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2021. Т. 10, № 1А. С. 143–149.
3. Захаров Д.А. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL: https://stihi.ru/avtor/dmitryzacharov&s=150 (дата обращения: 05.09.2025).
4. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для вузов Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. 372 с.
5. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Фуга: ее логика и поэтика. Москва: Композитор, 2007. Ч. 1. 800 с.
6. Теория современной композиции: учеб. пособие. Москва: Музыка, 2005. 624 с.
7. Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX в. Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 404 с.
8. Чувилкин В.С. Джазовая фуга в контексте взаимодействия академической и джазовой музыки XX – начала XXI в.: дис. … канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2022. 200 с.

Дрындин Владимир Александрович

доцент кафедры эстрадно-джазового искусства СГИК,
заслуженный работник культуры РФ

Проблемы детонации в эстрадно-джазовом вокале и пути их устранения

Аннотация. В статье рассматривается феномен детонации в вокальном исполнительстве как характерная и распространенная проблема в процессе обучения эстрадно-джазовому вокалу. Особое внимание уделено причинам ее возникновения, включая вокально-акустические, физиологические и психофизиологические аспекты. Раскрываются механизмы формирования слуховокальных и телесных нарушений, приводящих к неустойчивому интонированию. Предложены практические подходы к диагностике и коррекции детонации в условиях индивидуального и группового вокального обучения. Представлены методические рекомендации для преподавателей, направленные на формирование устойчивых навыков интонационной точности, дыхательной опоры, работы с резонаторной системой и снятие вокальных зажимов.

Ключевые слова: эстрадно-джазовый вокал, детонация, вокальные дефекты, интонация, слуховой контроль, вокальная педагогика.

Одна из характерных и часто встречающихся проблем в практике обучения эстрадно-джазовому вокалу – явление вокальной детонации, т. е. неустойчивого интонирования, отклонения вверх или вниз от заданной по высоте ноты. Детонация – это комплексная проблема, требующая индивидуального подхода в вокальной педагогике. Ее преодоление возможно только при условии систематической работы над всеми компонентами вокального исполнения: слухом, дыханием, техникой пения, психологической устойчивостью и сценической свободой.

Виды музыкального слуха

Музыкальный слух – это многогранная способность, которая является фундаментом для грамотного понимания, сочинения и исполнения музыкальных произведений. Благодаря такому таланту человек может улавливать нюансы отдельных звуков, такие как их громкость, высота и тембр, а также распознавать сложные гармонические связи внутри композиции, что проявляется в чувстве ритма и понимании лада. Различают несколько форм музыкального слуха, в том числе абсолютный, относительный, внутренний, вокальный и звуковысотный.

Вокальный слух представляет собой более комплексное явление, чем музыкальный слух. Его суть заключается в том, что певец должен не только воспринимать высоту музыкальных звуков, но и уметь их воспроизводить, закрепляя звучание на мышечном уровне. Для развития этих вокально-слуховых умений необходима постоянная практика.

Абсолютный слух – это не просто хороший слух, а исключительная и в своем роде феноменальная способность. Люди с таким слухом могут

мгновенно определить высоту любой ноты, как будто у них в голове есть встроенный камертон. Этот дар дается от рождения и представляет собой уникальную звуковую память. Различают пассивный абсолютный слух, когда человек просто правильно слышит ноты, и активный, когда он может их точно воспроизвести голосом. Проблемы с чистотой интонации обычно возникают из-за слабого внутреннего представления мелодии, а точность пения напрямую зависит от вокального мастерства.

Внутренний слух дает возможность мысленно воссоздавать музыкальные отрывки, проигрывать их в голове. Этот навык также поддается развитию через тренировки.

Звуковысотный слух позволяет нам определять, какой именно тон мы слышим – высокий или низкий, а также замечать едва уловимые изменения и индивидуальные особенности в звучании голоса. Для начинающего вокалиста совершенствование этого слуха – одна из первостепенных задач.

Относительный, или интервальный слух – это навык определения высоты звуков с помощью сопоставления их с уже имеющимися в памяти эталонами. Постоянные упражнения позволяют совершенствовать его до уровня абсолютного слуха.

Гармонический слух – умение точно определять сочетания двух или более звуков, звучащих одновременно (аккорды). Если звуков два, это называется интервальным слухом, а если три и больше – аккордовым (или гармоническим) слухом.

Полифонический слух – способность различать и отслеживать переплетение нескольких мелодических нитей в музыкальной ткани, даже когда они появляются и исчезают поочередно. Это высшее проявление музыкальной восприимчивости.

Неточное попадание в ноты у вокалиста не обязательно свидетельствует о недостатках слуха. Причиной может быть так называемая позиционная фальшь. Слишком глубокое «залегание» звука приводит к понижению интонации, тогда как «поверхностное» пение, лишенное опоры, вызывает ее завышение. Корректная постановка звука предполагает его взятие «сверху» с последующим надежным закреплением на опоре. Также критично сохранять целостность музыкальной фразы и избегать смены вокальной позиции при изменении высоты мелодии. Тембральная окраска звука должна быть равномерной по всему диапазону.

Репертуар певца должен включать композиции, отличающиеся мягким звучанием голоса и легко запоминающейся мелодией. При подборе песен необходимо учитывать возраст исполнителя, его голосовые данные и уровень владения техникой. Начинающим вокалистам недоступны такие сложные элементы, как форшлаги, мелизмы, йодль или скэт. Лишь годы упорного труда под руководством педагога способствуют расширению диапазона и совершенствованию чистоты интонации.

Пение a capella предоставляет уникальную возможность для глубокого погружения в мелодию и точной настройки интонации разучиваемого произведения. Отсутствие аккомпанемента заставляет исполнителя уделять особое внимание ровности и чистоте каждого звука. Любые неточности в интонации становятся моментально заметными, так как слух полностью сосредоточен на собственном вокальном исполнении. Основой для развития безупречной интонации является гармоничное взаимодействие голоса и слуха. Это взаимодействие позволяет эффективно слышать, воспринимать, анализировать и точно воспроизводить звуки. Улучшение этой координации – длительный процесс, требующий постоянных усилий и профессионального руководства со стороны педагога.

Когда преподаватель правильно подходит к обучению вокалу, используя научные знания и проверенные методы, он помогает певцу избавиться от проблем с попаданием в ноты. Это делает исполнение более точным, эмоциональным и естественным. В эстрадно-джазовом вокале научить точно интонировать – очень важная задача для педагога. Особенно тяжело бывает с детьми, подростками и теми, кто только начинает петь, потому что их голосовой аппарат и слух еще только формируются, и они чаще всего ошибаются в интонации.

Физиологические особенности, такие как слабость слуха или несогласованность между слухом и голосом, могут быть одной из причин неточного попадания в ноты. Д.Е. Огороднов в своей книге «Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе» разделяет эту точку зрения. Он утверждает, что отсутствие гармонии между тем, что ребенок слышит, и тем, как он это воспроизводит голосом, связано с «недостаточным развитием определенных зон коры головного мозга». Это, в свою очередь, означает, что ребенок испытывает трудности с контролем своего голосового аппарата и не владеет навыком правильного формирования певческого звука. Особо выделяется неумение использовать головной регистр. Таким образом, периферические трудности (связанные с голосовым аппаратом) тормозят развитие центральных регуляторных функций.

К физиологическим причинам, вызывающим проблемы с интонированием, относится нечеткая артикуляция. Это приводит к искаженному воспроизведению отдельных звуков и целых слов, что в итоге нарушает чистоту вокального исполнения. Еще одним фактором из этой категории является ограниченность голосового диапазона. Для решения этой проблемы часто прибегают к транспонированию мелодии, подбирая тональность, которая будет более комфортна для вокалиста. В такой тональности он сможет добиться правильного звучания и постепенно работать над расширением своих вокальных возможностей. Нельзя забывать и о влиянии психологического настроя певца на точность его интонирования.

Индивидуальные особенности каждого вокалиста определяют причины, по которым его интонация может быть неточной. Среди наиболее частых факторов, ведущих к фальшивому звучанию, можно выделить отсутствие должного внимания во время уроков вокала, низкую самооценку и страх раскрыть свои вокальные данные перед кем бы то ни было, включая педагога, наличие внутренних блоков и скованности.

Также причиной фальшивого пения является недостаточная вокальная координация, неустойчивость опоры дыхания, плохое развитие голосового аппарата, неправильное дыхание и положение гортани, наличие мышечных зажимов, особенно в области шеи, ограничивающих свободное движение гортани и голосовых связок, а также нарушение слуховой координации. Эта проблема может обостряться под воздействием эмоционального возбуждения, сценического волнения, психологической неуверенности, стрессовой реакции организма при публичном исполнении, внутренних зажимов. Для эстрадно-джазовой манеры исполнения, отличающейся ритмической свободой, импровизацией, использованием ладов народной музыки, проблема детонации приобретает особую актуальность. Диагностика детонации в педагогической практике строится прежде всего на слуховом анализе исполнения как со стороны преподавателя, так и со стороны вокалиста, который должен использовать свои записи для последующего самоанализа, позволяющие услышать отклонения от точного звуковысотного положения. В эстрадно-джазовом вокале особенно часто встречается специфическая форма детонации, связанная с подражанием западной манере пения, в которой допускается фальцетное смягчение тона, интонационные украшения, скольжения и глиссандо. При отсутствии педагогического контроля такие особенности интерпретации могут привести к нарушению точности интонирования.

Эстрадно-джазовый вокал предъявляет особые требования к технике интонирования. Использование свободной фразировки, блюзовой интонации, синкопирования, мелизматических украшений, глиссандо и скэт-импровизации предполагает владение интонацией не только в рамках классического тона, но и в рамках гибкого джазового мелодического мышления. В этих условиях вокалист должен не только точно попадать в ноту по высоте, но и контролировать микродвижения внутри тона. Такая работа требует развитого внутреннего слуха, умения слышать тональности, гармоническую основу, даже при исполнении без инструментального сопровождения.

Импровизация представляет собой высшую ступень музыкально-вокального развития. Способность к вариативности мелодии в реальном времени или к сочинению новой под заданный аккомпанемент свидетельствует о значительном музыкальном опыте и совершенном владении вокальной техникой.

Таким образом, проблема детонации в эстрадно-джазовом вокале требует педагогической внимательности, методического многообразия и индивидуального подхода. Только комплексная работа над слухом, дыханием, мышечной координацией и психоэмоциональным состоянием вокалиста позволяет преодолеть данное затруднение и сформировать устойчивые исполнительские навыки, соответствующие современным требованиям к вокалисту. А для этого педагогам нужно постоянно осуществлять слуховой контроль интонации вокалиста в процессе пения, использовать индивидуальные задания для коррекции трудных участков мелодии, работать над артикуляцией гласных, т. к. нечеткая артикуляция влияет на высотность, делать слуховую настройку перед началом занятий, развивать чувство тонального центра через гармонизацию мелодии.

Дятлов Дмитрий Алексеевич

доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры фортепиано и музыковедения СГИК

Безыскусное искусство Александра Канторова

Аннотация. Чрезвычайно сложно современному пианисту выделиться на фоне многочисленных талантливых представителей исполнительского искусства, уровень которого чрезвычайно высок. В этом отношении удивительна личность уникального артиста А. Канторова, абсолютного победителя XVI Международного конкурса имени П.И. Чайковского, покорившего экспертов и любителей классической музыки высочайшим мастерством. О преподавателях гениального музыканта, исполнительском стиле, репертуаре, записях, впечатлениях от концерта в зале имени П.И. Чайковского Московской государственной академической филармонии, в целом о безыскусности его искусства рассуждает автор статьи.

Ключевые слова: А. Канторов, Р. Шерешевская, Ж.-Ж. Канторов, И. Лазько, Ф. Брэйли, Международный конкурс имени П.И. Чайковского, музыкальный олимп.

«Его музыкальные достоинства никогда не вызывали сомнения, но он производил впечатление буквально дышащего воздухом какой-то другой планеты, и сопровождавший его ореол таинственности многих озадачивал», – так говорили музыкальные критики о французском пианисте П.А. Волонде, лауреате конкурса имени королевы Елизаветы в Брюсселе, а впоследствии музыкальном педагоге. Эти слова в полной мере можно отнести и к его знаменитому ныне ученику А. Канторову. Никак не умаляя заслуги Р. Шерешевской, последнего по времени учителя Канторова, стоит вспомнить и остальных: скрипача и дирижера Ж.-Ж. Канторова – отца пианиста, русского профессора И. Лазько и французского музыканта Ф. Брэйли – обладателя Гран-при конкурса имени королевы Елизаветы. Среди учителей А. Канторова были музыканты и с азиатскими корнями. Общение с пред-

ставителями разных национальных школ, с музыкантами-педагогами и концертирующими пианистами, дирижерами и ансамблистами сформировало уникального артиста. Его профессиональная карьера началась довольно рано. С 11 лет – профессиональные занятия на фортепиано (до этого были уроки в частной консерватории и атмосфера домашнего музицирования в семье скрипачей), а с 16 – сольные концерты и выступления с различными оркестрами (нередко под управлением отца). В класс к Р. Шерешевской А. Канторов пришел будучи уже сложившимся артистом. Его соученик Л. Дебарг – лауреат XV конкурса имени П.И. Чайковского – привез в 2015 г. из Москвы яркие впечатления, которые стали мотивацией для двадцатилетнего музыканта.

А. Канторов, желая стать причастным к истории знаменитого на весь мир музыкального форума, начал готовиться к своему первому в жизни конкурсу. С первого выступления московская публика увидела в молодом пианисте неординарного артиста и гениально одаренного музыканта. При этом в нем абсолютно отсутствовал дух соревнования, он не хотел быть лучшим, а просто играл музыку. По его словам, во время конкурса было стремление сыграть свой лучший концерт. И это удалось: А. Канторову была присуждена первая премия и золотая медаль. Гран-при как лучшему музыканту конкурса среди всех номинаций подтвердила абсолютную победу французского исполнителя. Это произошло впервые за всю историю музыкального состязания. С 2019 г. начался новый этап карьеры А. Канторова. Даже известные мировые проблемы 2020 г. не смогли помешать его восхождению на музыкальный олимп. В 2020 г. звукозаписывающая фирма *BIS*, с которой музыкант сотрудничает с 2015 г., выпустила диск с исполнением рапсодий Брамса, Бартока и Листа, а также Второй сонаты Брамса…

Диск *À la russe* (с музыкой Рахманинова, Чайковского и Стравинского), записанный в 2017 г., получил множество откликов и наград крупных музыкальных журналов. Эту запись стоит найти в Сети и услышать игру Канторова! Известнейшие хрестоматийные произведения музыкальной классики в его исполнении приобретают абсолютно новое и чрезвычайно живое звучание. Слушая рахманиновскую сонату, пьесы Стравинского или Чайковского, мы ощущаем неповторимую атмосферу, уникальный характер, тонкость штрихов и точность звуковых образов в каждом произведении. Обращает на себя внимание характер туше, всегда индивидуально окрашенный в зависимости от содержания музыки. Иногда кажется, что звук имеет способность улыбаться или хмуриться, по-человечески радоваться или скорбеть. Фортепианный звук А. Канторова физиономически конкретен, мимически точен, пластичен и выразителен, подобно актерскому жесту…

В зале имени П.И. Чайковского 11 мая 2021 г. состоялся концерт А. Канторова. По сложившейся традиции мероприятие транслировалось на

сайте Московской филармонии. Это была долгожданная встреча столичной публики и любимого артиста во время сольного выступления (в Москве исполнитель частый гость, но по большей части играющий в сопровождении оркестра). В программе концерта – Рапсодии Й. Брамса (соч. 10), его же обработка для левой руки баховской Чаконы и Третья соната (соч. 5). В завершение выступления А. Канторов исполнил блестящую листовскую транскрипцию *Danse macabre* К. Сен-Санса (к обработке приложил руку и В. Горовиц). Программа концерта представила искусство пианиста с разных сторон: это тонкость и глубина прочтения миниатюр, симфонический масштаб и объем звучания пятичастной сонаты, ясная структурность и пластическая стройность барочной формы в романтическом изложении, предельная точность радикальной виртуозности знаменитого переложения поэмы К. Сен-Санса. При всем уважении к искусству последнего романтика (да простят поклонники В. Горовица) пианизм А. Канторова значительно выше и качественней (пианизм Горовица был подчас неряшлив и грешил эпатажем, за что и снискал любовь весьма широкой аудитории). Но дело не только в этом, весь необычайно богатый профессиональный ресурс Канторов ставит на службу музыкальной художественной идее. Что бы он ни играл, чудовищную в своей виртуозности и при этом реалистически достоверную звуковую фреску Сен-Санса-Листа-Горовица или тончайшую в интимном высказывании миниатюру Брамса, везде остается верен музыке как таковой, везде становится проводником звуковых энергий музыкального смысла. Его игра так естественна, проста, сильна и в том правдива, что невольно думаешь о безыскусности его искусства, о том, что А. Канторову все дается свыше, а через его игру – и нам.

Иванов Александр Васильевич

доцент кафедры оркестровых инструментов СГИК,
заслуженный артист РФ

На репетиции Иегуди Менухина

Аннотация. Статья посвящена незабываемой встрече молодых музыкантов с выдающимся скрипачом XX в. – И. Менухиным. Репетиции маэстро с симфоническим оркестром Московской филармонии и общение с ним – пример силы духа и разума в борьбе с недугом – параличом правой руки. Он был музыкантом, открывшим нам новые горизонты в исполнительстве на трудном пути становления артиста.

Ключевые слова: Московская консерватория, И. Менухин, музыканты оркестра, маэстро, симфонический оркестр.

Октябрь 1971 г. Позади осталось поступление в Московскую консерваторию, летний отдых на море в Севастополе.

В сентябре наш курс отправили в совхоз на уборку картофеля, месяц пролетел очень быстро. Занятия в консерватории фактически начались

в октябре. Надо сказать, что мы застали золотое время консерватории. В коридорах можно было встретить Л. Оборина, Л. Когана, Я. Флиера, Ю. Янкелевича, Д. Ойстраха, М. Ростроповича, немного сутулившегося, с неизменно потертым портфелем Д. Шостаковича (этот образ композитора никак не вяжется у меня с памятником, который создал скульптор Зураб Церетели и который стоит теперь в парке около Самарского театра оперы и балета). И. Менухин так описывает внешний вид Д. Шостаковича в своей книге «Странствия»: «Тщедушная фигурка вечного студента, застенчивого и скромного, выглядевшего так, будто вся его музыка ограничилась парой песенных циклов» [1, с. 280].

В общежитии моим соседом по комнате был студент класса Д. Ойстраха – М. Готсдинер, сказавший мне, что будет закрытая репетиция американского скрипача И. Менухина. Он должен был репетировать с симфоническим оркестром Московской филармонии. Узнал М. Готсдинер о репетиции от своего педагога. В это верилось с трудом – никаких афиш… Да и после известных событий в Чехословакии в 1968 г. гастролеры из-за рубежа практически не приезжали в Советский Союз.

Рано утром, 19 октября, мы, человек 8, среди которых были студенты Д. Ойстраха, Л. Когана, Ю. Янкелевича, собрались у служебного входа в Большой зал Московской консерватории. Около 10 часов утра подъехал автомобиль «Волга». Из машины, к нашей радости, вышел И. Менухин, его супруга Диана и сын Шмуэль. Водитель вынес из автомобиля футляр с инструментом. Мы поздоровались с маэстро и попросили у него разрешения присутствовать на репетиции. И. Менухин, сын раввина из Белоруссии, прекрасно говорил на русском языке, получил прекрасное домашнее образование и знал пять языков. Музыкант обещал поговорить с главным администратором зала. Через минут 10 к нам вышел В. Захаров со словами: «Ребята, садитесь в партере, но не ближе 8-го ряда».

Когда мы вошли в зал, на сцене уже сидел оркестр. Концертмейстером был В. Жук. Мы ждали, что к дирижерскому пульту выйдет Д. Китаенко – главный дирижер и художественный руководитель коллектива, но вышел на сцену, как потом выяснилось, Э. Грикуров – дирижер Ленинградского академического Малого оперного театра (это было пожелание самого И. Менухина). Маэстро стремительно вышел на сцену, на нем были светлые брюки и бежевая водолазка. Музыканты оркестра приветствовали его. Зазвучало вступление к скрипичному концерту Л. ван Бетховена. Закрыв глаза, И. Менухин без остановки сыграл концерт от начала до конца. Я слышал его в этом же зале в исполнении Л. Когана, Д. Ойстраха, но игра И. Менухина поразила нас больше всего. Более сильного музыкального впечатления в своей жизни я не испытывал больше никогда! После отзвучавших последних аккордов наступила гробовая тишина. Не хотелось аплодировать,

нужно было время осознать то, что сейчас произошло. Сколько времени это длилось, трудно сказать…

Мы полагаем, что такое же потрясение испытали артисты симфонического оркестра Нью-Йоркской филармонии в 1927 г. Известный музыкальный критик У. Сержант так описывает это событие: «Многие нью-йоркские любители музыки еще помнят, как в 1927 г. 11-летний Менухин, упитанный, страшно самоуверенный мальчуган в коротеньких штанишках, носках и рубашке с открытым воротом, вышел на эстраду Карнеги-холл. Встал перед Нью-Йоркским симфоническим оркестром и исполнил скрипичный концерт Бетховена с законченностью, неподдающейся никакому разумному объяснению. Оркестранты плакали от восторга, а критики не скрывали своей растерянности» [2, с. 238].

Так и мы, студенты, потрясенные, не решались аплодировать. Для нас исполнение концерта Л. ван Бетховена открыло новое понимание игры на инструменте. Скрипка И. Менухина разговаривала с нами, с каждым в отдельности, рассказывая о вечных человеческих ценностях. Невольно вспомнилось исполнение этого же концерта Я. Хейфецем, но правда в записи, где чувствовался блеск, напор, была видна идеальная инструментальная игра. Но И. Менухин – это философская глубина, поразительный человеческий голос скрипки.

После репетиции маэстро пригласил нас в артистическую. Он подписывал автографы левой рукой, правая висела, вернее, даже болталась как плеть. Еще при встрече с И. Менухиным у служебного входа нас поразила его правая рука – было полное ощущение, что она парализована. Он заметил, что мы смотрим на его руку, и рассказал о преодолении этого недуга с помощью йоги и стояния на голове, которое он делал перед выходом на сцену. Во время концерта было видно, что И. Менухину иногда нелегко поставить смычок на струну, с каким трудом давалась игра у колодки смычка. Но все же высокое артистическое вдохновение заставляло каждый раз забывать о правой руке. Нас как скрипачей поразила пальцевая техника, вибрато левой руки, удивительный по силе и красоте звук, достигаемый с помощью манеры играть правой рукой от плеча. От И. Менухина мы узнали, что приезд в Советский Союз был по частному приглашению. Он собирался принять участие в открытии Международного симпозиума музыкантов. Как впоследствии выяснилось, И. Менухин выступил в защиту А. Солженицына и М. Ростроповича. В разговоре с нами он упомянул о посещении Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории (далее – МГК), где у него сложилось впечатление, что в воспитании учеников делается больший упор на виртуозность и уделяется меньше внимания развитию музыкальных способностей.

И. Менухин показал нам свой двойной футляр, в котором находилось два инструмента работы А. Страдивари, четыре смычка (один из них принадлежал

работе французского мастера Ж.-Б. Вильома). Он заметил, что один из нас, а это был ученик Д. Ойстраха С. Гиршенко (впоследствии народный артист России, профессор МГК, концертмейстер оркестра имени Е. Светланова), с инструментом, который всегда носил с собой. Скрипка была работы П. Гварнери, И. Менухин попросил показать ее. Как только С. Гиршенко вынул инструмент из футляра, музыкант воскликнул: «Гварнери! Хорошо живут студенты консерватории!»

С ним было удивительно легко общаться – он был прост, сердечен и не ставил никаких барьеров, хотя это стало ясно еще на репетиции. Его жизненные принципы – человечность, гуманизм и доброта. В 1945 г. И. Менухин приехал в еще разрушенный Берлин, чтобы сыграть концерт с оркестром Берлинской филармонии. Это мог сделать только великий музыкант. В мире многие осудили это выступление, а Израиль и вовсе закрыл для него въезд в страну.

При прощании с маэстро мы с ним сфотографировались. На следующий день в Большом зале Московской консерватории состоялся его концерт. Афиш не было, но огромное количество людей собралось перед входом в зал. Дежурила конная милиция, проезжая часть улицы Герцена, 13 (ныне – Большая Никитская) была перекрыта. Мы, конечно, на концерт попасть не смогли… Позднее известный скрипач Б. Гольдштейн рассказывал, что ему было отказано в билетах на концерт. Тогда он с двумя детьми пришел к Большому залу консерватории и встал у милицейского оцепления в ожидании И. Менухина. Когда музыкант подъехал, он узнал Б. Гольдштейна, поскольку они ранее встречались. Маэстро сразу все понял и попросил милиционеров пропустить его. Те требовали показать билеты, на что И. Менухин по-русски сказал, что у него ведь тоже нет билета, и предложил всех пропустить.

Нам удалось еще раз встретиться с маэстро, когда он давал благотворительный концерт для студентов консерватории. В программе была Восьмая соната Л. ван Бетховена, Партита d-moll И.С. Баха со знаменитой Чаконой. Концертмейстером И. Менухина в тот вечер был его сын Шмуэль, ученик Р. Левиной. Во время концерта он сыграл сонатину Б. Бартока.

Еще долго после этого музыкального события студенты не расходились, делились своими впечатлениями. Для меня этот концерт еще раз подтвердил мысль, что у каждого музыканта свой путь, непростой, тернистый, с сомнениями, но верой в себя, в свои силы, в свое предназначение. И даже физический недуг можно победить силой духа и воли музыканта.

Много лет спустя, в конце 2018 г., со мной случилось несчастье. У меня было запланировано два камерных концерта с разными программами с интервалом в три недели. Я сыграл один концерт, где моим партнером была пианистка М. Чегодаева. Готовился ко второму, и это при каждодневной работе в симфоническом оркестре. В день концерта меня никто не освобождал от репетиции оркестра. Надо сказать, что организм уже подсказывал,

что что-то не в порядке с правой рукой. Были боли, иногда как бы разряд тока проходил по руке. Я терпел, пил обезболивающее. После второго концерта, на утро, не мог поднять правую руку. Она мне не подчинялась. Паники не было. Я вспомнил мэтра Иегуди, его безвольно висящую руку, его борьбу и победу над недугом. У меня оставалась возможность быть в творчестве, преподавать, передавать свои знания и опыт молодым музыкантам. Но я решил бороться и вернуться к исполнительству. На это у меня ушло много времени. Я не мог нормально держать смычок в руке, при ведении его прерывался звук. Пришлось пересмотреть постановку правой руки, приподнять немного локоть – так мне было не больно вести смычок. Практически заново осваивал инструмент и, конечно, проходил лечение в стационаре клинической больницы. Восстановление шло долго, около полугода. Через три месяца я начал ходить на репетиции оркестра, хотя приходилось принимать обезболивающее.

В ноябре 2019 г. я сыграл свой очередной камерный концерт, а в декабре поехал на гастроли в Испанию в качестве концертмейстера симфонического оркестра. В Барселоне, в знаменитом зале Palau de la Musica Catalana, мы сыграли 15 концертов, а всего по Испании – 21! В моей победе над болезнью огромную роль сыграл пример великого маэстро, музыканта и человека – И. Менухина!

Источники и литература

1. Менухин И. Странствия / пер. с англ. И. Бернштейн [и др.]. Москва: КоЛибри, 2008. 685 с.
2. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей: биограф. очерки. Москва; Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1967. 312 с.

Коваленко Александр Николаевич

кандидат искусствоведения, преподаватель отдела духовых и ударных инструментов ДШИ имени М.А. Балакирева (Тольятти, Самарская область)

Venova: основные характеристики и особенности применения на начальном этапе обучения игре на духовых инструментах

Аннотация. Искусство игры на духовых инструментах на начальном этапе обучения сопряжено с целым рядом трудностей, связанных с неподготовленностью детского организма к значительным физическим нагрузкам. Автор статьи, в свете современной практики постановки исполнительского аппарата, рассматривает *Venova* как универсальный инструмент для перехода на классические деревянные духовые инструменты.

Ключевые слова: Venova, класс духовых инструментов, постановка игрового аппарата, исполнительская техника.

Музыка в ряду искусств занимает специфическое положение благодаря своей всепроникающей возможности тончайшего воздействия на эмоциональный мир человека, его чувства и мысли, творческий дар. Поэтому все

отрасли музыкального искусства, все виды музыки в равной мере важны и ответственны за духовно-эстетическое развитие общества. Духовой музыке принадлежит особое место не только среди исполнительских искусств, но и в музыкальной культуре в целом. Известно, что духовое инструментальное искусство во все времена было чрезвычайно заметным социально-культурным явлением, которое и сейчас, в пору глубоких общественных перемен, стремится к выполнению своих духовно-эстетических функций.

Современная отечественная музыкально-педагогическая наука ориентирует педагога на творческий поиск в области обучения и воспитания новой генерации музыкантов, на повышение эффективности и результативности этого многостороннего и многоуровневого процесса. В этом плане назрело существенное преобразование учебных программ и планов, обновление содержания музыкального образования в целом.

В настоящее время обучение и воспитание молодых музыкантов уже невозможно осуществлять в тесных рамках эмпирического опыта и только в системе нормативных программ и методик. Поэтому педагогам предоставляется возможность осуществлять разработку оригинальных авторских программ и методик в целях интенсификации всех этапов образования, особенно начального. Во многих ДМШ на духовых отделениях обучают в основном на блок-флейте, флейте, кларнете и трубе. Из-за этого в школах не создаются духовые оркестры, ансамбли.

До недавнего времени универсальным переходным инструментом для раннего обучения игре на всех духовых инструментах считалась блок-флейта. Однако при переходе с нее на профессиональный духовой инструмент, особенно деревянные, приходится сталкиваться со множеством трудностей, связанных в первую очередь с неподготовленностью детского организма к значительным физическим нагрузкам (на опорно-двигательную систему, дыхание, губной аппарат и т. д.).

Вместе с тем существует, на наш взгляд, инструмент, способный эффективнее решать задачи обучения на деревянных духовых инструментах. Им является *Venova*. В настоящей работе выдвинута и разработана идея использования Venova в качестве общего переходного инструмента на классические деревянные духовые инструменты (кларнет, саксофон, гобой), что, по мнению автора, помогает быстрее осваивать технологию игры и, следовательно, гораздо раньше и качественнее достигать интонационной выразительности исполнения мелодии, а значит, и целенаправленно развивать музыкальность начинающего духовика.

Расширившиеся контакты с зарубежными деятелями духового искусства, многочисленные интернет-источники показывают, что в современном духовом исполнительстве все отчетливее обнаруживаются новые, до сих пор мало раскрытые и не использованные возможности. Venova – инновацион-

ный инструмент корпорации Yamaha, представляющий собой удачное сочетание свежего дизайнерского решения, компактности, простоты и широкого спектра звучания. Создатели инструмента сумели органично совместить в нем все достоинства блокфлейты и саксофона. Venova способна зазвучать и мощно, и мелодично в зависимости от выбранного жанра. Это элегантный, малогабаритный и надежный инструмент. Следовательно, назрела необходимость не только целенаправленной подготовки высококвалифицированных музыкантов-исполнителей на этом инструменте, но и специального профессионального обучения исполнителей на Venova. Между тем до недавнего времени начального этапа специальной подготовки исполнителей на Venova в России не существовало. Поскольку в музыкальный обиход этот инструмент вошел совсем недавно (не прошло и 10 лет), то, естественно, в среднем и высшем звеньях музыкального образования обучение на этом инструменте не ведется. В европейских странах профессиональная подготовка веновистов, напротив, ведется в широкой сети начального, среднего и высшего образования – во всевозможных школах, колледжах, университетах. Ныне тенденция популяризации Venova наблюдается и в России. На это указывают и отдельные очаги более широкого использования его в сфере начального музыкального образования, и все более частое применение как сольного инструмента в разного рода ансамблях деревянных духовых инструментов (например, в квинтетах, квартетах, трио), духовых оркестрах, джазовых ансамблях и пр. В результате Venova в настоящее время практически обретает новую художественную жизнь. Поэтому назрело научное осмысление многочисленных открытых вопросов, связанных с эволюцией конструкции инструмента и его современным состоянием, анализом художественно-выразительных возможностей и сольно-ансамблевой литературы, путей интенсивного овладения основами профессионального мастерства и т. д.

Соответствующие наблюдения в классах духовых инструментов привели к выводу о возможности и целесообразности использования Venova как первоначального инструмента для обучения игре на деревянных духовых инструментах. Конструктивно инструмент устроен так, что для обучения начинающего музыканта-духовика требуются минимальные физические затраты. Благодаря относительной легкости освоения инструментальной технологии использование Venova на начальном этапе занятий может сократить типичное отставание в овладении мелодической выразительностью исполнения при обучении игре на деревянных инструментах (чему во многом препятствуют физические перегрузки, сложность приспособления организма ребенка к инструменту, вытекающее из этого позднее начало обучения на кларнете, саксофоне, гобое) и, следовательно, снизить возрастной порог начального обучения на деревянных духовых инструментах. Это должно не только ускорить, но, главное, качественно улучшить процесс профессиональной подготовки исполнителя-духовика.

Тембр Venova очень схож со звучанием сопрано саксофона и даже гобоя, но при этом инструмент легок и мал по своим размерам (длина – 46 см, вес – 180 г). Компактность и прочность корпуса делают инструмент идеальным для занятий. Venova можно безбоязненно мыть и чистить, инструмент не боится внешних воздействий – и при всем этом его звуковые характеристики не уступают тому же саксофону, и еще раз подчеркнем – гобою.

Теперь, когда воспитанию оркестрантов-духовиков уделяется все большее внимание, целесообразно Venova гораздо активнее и шире внедрять в учебный процесс, особенно начального звена обучения музыкантов-духовиков.

Заметим, что идея использования Venova как переходного инструмента возникла в процессе наблюдения за учащимися во время репетиций духового оркестра, когда пришлось столкнуться с положением, при котором гобой незаслуженно заменяется флейтами (причина – нехватка инструментов и преподавателей). Тем самым нарушалась целостность группы основных деревянных инструментов. Начинающие же музыканты легче и быстрее осваивали именно Venova, так как его мундштук позволял без особых усилий издавать звуки.



Рис. 1

Современные исследования в области раннего физического развития детей показывают, что они способны выдерживать на начальном этапе обучения более сильные, интенсивные нагрузки. Это связано с явлением акселерации – ускоренным развитием физических и умственных способностей детей.

В отличие от гобоя и флейты, которую необходимо постоянно держать на весу, Venova на начальном этапе обучения можно держать на гайтане – приспособлении для удержания инструмента на шее. Тем самым устраняется мышечная зажатость, освобождаются руки и плечевой пояс от нагрузок, а все внимание учащегося концентрируется не на том, как удерживать инструмент, а на правильной постановке губного аппарата, выработке исполнительского дыхания, художественной артикуляции, на четкой работе пальцев. Все это относится к рациональной стороне исполнительского искусства, где, как писал Г. Орвид, «так же, как и в других искусствах, кроме эмоциональной стороны, имеется и рациональная сторона, не менее важная» [4, с. 187].

Хорошо усвоив основные элементы рациональной постановки исполнительского аппарата при игре на Venova, учащийся свободно может перейти к занятиям (по выбору) на деревянных инструментах (кларнет, саксофон, гобой). Как показывает практика, такой переход осуществляется довольно легко, так как базовая постановка этих инструментов сходна с Venova. Учащийся лишь скорректирует разницу в размере губного аппарата

и объеме выдоха. Следовательно, процесс освоения нового инструмента значительно ускорится. Опыт работы в детской музыкальной школе и колледже искусств позволил проанализировать и обобщить некоторые вопросы методики преподавания, непосредственно связанные с исполнительством и акустическими особенностями обучения игре на Venova, применительно к начинающим музыкантам-духовикам.

На начальном этапе профессиональной подготовки на Venova учащиеся, проявляя невнимательность и увлекаясь игрой, нередко допускают ряд отклонений от правил общей постановки на инструменте, которые можно свести к следующим моментам: 1) локти прижаты к туловищу, что происходит из-за излишней напряженности рук при удерживании Venova; 2) скованность пальцев и кистей правой и левой руки, влекущая за собой резкие и неритмичные движения, затрудняющие развитие пальцевой техники; 3) высоко поднятые, поджатые под игровые отверстия, смещенные в сторону или прижатые друг к другу пальцы, что приводит к неритмичности в игре, а также ограничивает развитие пальцевой техники; 4) отсутствие взаимодействия атаки звука, дыхания, смены аппликатуры; 5) слишком глубокое или мелкое положение мундштука на губах, расположение мундштука не по центру губной щели, что приводит к затруднению звукоизвлечения и потере тембра звука; 6) чрезмерное прижатие губ к мундштуку, влекущее за собой зажатость круговой мышцы рта и нарушающее нормальное кровообращение; 7) надувание щек и «поддув в подбородок», возникающие при неумелом увлечении громкостью звука, что может в дальнейшем отрицательно сказаться на развитии технической подвижности и интонационной чистоты; 8) рефлекторное движение нижней челюсти во время атаки, что приводит к срыву звука [3, с. 349].

Для устранения указанных недостатков, проявляющихся в ходе общей постановки начинающих исполнителей на Venova, необходимо воспитывать у обучающихся внутреннюю готовность строго придерживаться всех правил общей постановки инструмента во время игры. Можно рекомендовать большую часть домашних занятий проводить перед зеркалом. Это позволяет визуально все постановочные действия. Необходимо периодически, через небольшой промежуток времени (10–15 минут), делать перерывы, чтобы дать возможность отдохнуть утомленным от игры и напряжения губам, пальцам, рукам. А для укрепления мышц губного аппарата следует систематически играть продолжительные звуки, начиная с 4–6 медленных четвертей, постепенно увеличивая их количество до 12–14.

В процессе постановочной работы сначала следует сформировать у исполнителей на Venova так называемую рациональную стандартную постановку, соответствующую обобщенным критериям и методам, которые определялись в результате многолетнего опыта. Изображения такой постановки на духовых инструментах можно найти в различных пособиях и школах. Но, как

известно, «каждому человеку присущи те или иные типовые черты строения губ, лицевых мышц, языка, рук – они-то и обуславливают приспособленность организма к игре» [5, с. 124]. Принимая данный тезис во внимание, необходимо учитывать индивидуальные анатомические и физиологические особенности строения исполнительского аппарата каждого учащегося, чтобы помочь ему быстрее и качественнее приспособиться к игре на инструменте. Главным критерием здесь может служить принцип естественности, т. е. нахождения начинающим исполнителям на Venova за счет мышечной памяти «свободной, не чрезмерно напряженной, гибкой игровой зоны, определяемой характером качественного целенаправленного игрового действия» [2, с. 15].

Интенсификация музыкально-исполнительского становления музыканта-духовика, с нашей точки зрения, означает не только достаточно быстрое, но и качественно полноценное становление сложных игровых действий, «в которых яркие ассоциативно-художественные и музыкально-звуковые образы сплавлены с представлениями-ощущениями целесообразных мышечно-двигательных приемов-операций» [1, с. 71].

Одним из самых важных вопросов музыкально-исполнительского развития музыканта-духовика является специально подобранный, логичный в интонационном отношении репертуар, который бы затрагивал образное мышление, вызывал непосредственный интерес и был доступен юному исполнителю на Venova благодаря яркому художественному содержанию.

В репертуарный план учащегося необходимо отбирать сочетающиеся музыкальные произведения различных стилевых направлений и жанров. В него должны входить композиции старинной музыки, классики, сочинения композиторов-романтиков, русской композиторской школы, современных отечественных и зарубежных композиторов.

Таким образом, назрело, во-первых, научное осмысление основных теоретических и практических проблем исполнительства на Venova; во-вторых, необходима разработка основ профессиональной подготовки музыкантов-веновистов от самого начального периода занятий до последующих этапов музыкального образования; и, наконец, в-третьих, следует уяснить пути использования разнообразных профессиональных возможностей Venova как переходного инструмента.

Источники и литература

1. Берлянчик М.М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 256 с.
2. Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. Москва, 1997. 40 с.
3. Коваленко А.Н. Методы развития творческих способностей музыкантов-духовиков в начальном периоде обучения (на примере использования альтгорна) // Педагогический процесс как культурная деятельность: материалы и тез. докл. 2-й Междунар. науч.-практ. конф. Самара, 1999. С. 348-350.

4. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе // Мастерство музыканта-исполнителя. Москва, 1976. Вып. 2. С. 187.
5. Усов Ю.А. Мундштук и губной аппарат трубача // Вопросы методики начального музыкального образования: сб. ст. Москва: Музыка, 1981. С. 176-189.

Миловидова Нина Сергеевна

кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры фортепиано и музыковедения СГИК

Колесникова Анна Анатольевна

преподаватель кафедры фортепиано и музыковедения СГИК

Musica ricorda – полифонический цикл для фортепиано П.Д. Дятлова

Аннотация. Изучение творчества молодых современных композиторов – неизменно актуальная задача музыковедческой науки. В статье рассматривается цикл пьес для фортепиано Musica ricorda самарского композитора П.Д. Дятлова. Производится анализ полифонической техники, образного содержания и стилевых аллюзий этого сочинения. Делаются выводы об особенностях драматургии цикла, в которой диалог современного музыкального мышления с полифонией разных эпох становится определяющим принципом.

Ключевые слова: композитор П.Д. Дятлов, цикл пьес для фортепиано Musica ricorda, полифоническая техника, стилевые аллюзии, диалоги с полифонией разных эпох.

Имя молодого композитора П.Д. Дятлова уже не раз появлялось на афишах многих концертов. Он родился в Самаре в семье известных музыкантов – Д.А. Дятлова и А.Г. Дятловой, – ведущих активную исполнительскую, преподавательскую и научную деятельность.

Композиторский путь П.Д. Дятлов начал еще в Самаре: до 2016 г. обучался композиции у А.Л. Виноградовой, затем продолжил образование в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского в классе профессора А.В. Чайковского. Несмотря на молодой возраст, П.Д. Дятлов успел поработать во многих жанрах инструментальной музыки. Наиболее яркие и значимые его произведения – Концерт для альта с оркестром (2021), пьеса для оркестра «Послание Церере» (2023), ряд фортепианных произведений.

В числе крупных композиторских достижений П.Д. Дятлова – успехи на конкурсах: Зимний международный фестиваль искусств Ю. Башмета (2018), VI Международный конкурс молодых композиторов имени Н.Я. Мясковского (2020). На Международном конкурсе пианистов, композиторов и дирижеров имени С.В. Рахманинова (2022) он был удостоен пятой премии. Музыка композитора не раз исполнялась выдающимися коллективами – Московским государственным симфоническим оркестром, Губернаторским симфониче-

ским оркестром Санкт-Петербурга. Камерную музыку П.Д. Дятлова включили в свой репертуар ансамбли «Студия новой музыки» и «Солисты Москвы». Как пианист П.Д. Дятлов участвовал в премьерах собственных сочинений, осуществил запись полифонического цикла Musica ricorda, которому и посвящена данная работа.
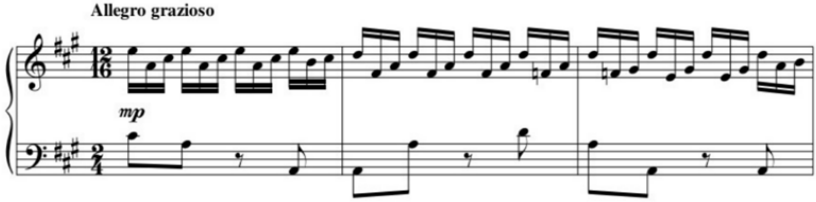
С итальянского название цикла можно перевести как «музыка помнит». Corda дословно означает «струна», «связка», применительно к данному произведению – это соединение в нашем сознании современности и великих музыкальных эпох прошлого. В пьесах цикла присутствуют аллюзии на стили композиторов эпохи барокко, романтизма и XX в., что позволяет трактовать сочинение как дань уважения мировому музыкальному наследию, в особенности музыке барочного стиля.

Сочинение состоит из десяти небольших пьес. Каждая из них имеет ремарку, сообщающую, помимо темпа, и о характере музыки:

1. Allegro grazioso (быстро, грациозно).
2. Tempo di gavotte (в темпе гавота).
3. Andante doloroso (не спеша, скорбно).
4. Andantino chiaro (не спеша, прозрачно).
5. Allegro deciso (быстро, решительно).
6. Amabile ma poco sostenuto (приятно, немного сдержанно).
7. Scherzando gaio (шутливо, жизнерадостно).
8. Lento pastorale (медленно, в духе пасторали).
9. Andante brevi passi (не спеша, короткими шагами).
10. Allegre ingueto (быстро, взволновано).
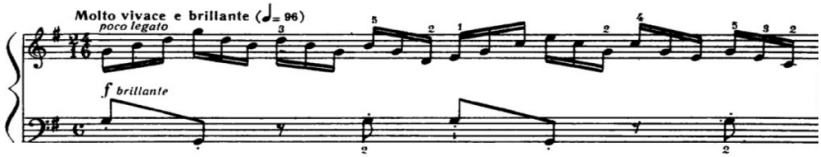
Некоторые пьесы имеют дополнительное обозначение: № 1 Preludio, № 6 Intermezzo, № 10 Sonata.

Preludio A-Dur – светлая, мягкая, повествовательная по характеру пьеса, открывающая цикл. В ней ярко выражены признаки барочной прелюдии. Текучий, плавный бег шестнадцатых в партии правой руки выдерживается на протяжении произведения. Параллельно с ней развивается линия левой руки, состоящая из кратких реплик, основанных на интонации октавы (пример 1).



Пример 1. П.Д. Дятлов. Musica ricorda. № 1 Preludio

Данная пьеса содержит аллюзию на известную прелюдию G-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха (пример 2).



Пример 2. И.С. Бах. ХТК. Том I. Прелюдия и фуга № 15

Наиболее ярко на родство этих пьес указывает музыкальный метр и партия левой руки с узнаваемой октавной интонацией. Также обе прелюдии сходны по фактуре и характеру.

Вторая пьеса цикла, **Tempo di gavotte**, представляет собой однотемную трехголосную фугу, написанную в барочном стиле. Жанр гавота здесь предстает не совсем в классическом виде. Обычно он пишется в размере 4/4 или 2/2, начинаясь с затакта с третьей доли (в размере 4/4) либо со второй (в размере 2/2) [3]. В данном случае гавот имеет размер 2/4, в затакте всего лишь одна восьмая, но точно переданы другие черты: умеренный темп движения, членение по двутактам, завершающимся на сильном времени, и четкая ритмическая пульсация.

Экспозиция содержит проведение темы во всех трех голосах в тонико-доминантовом соотношении, имеет два неудержанных противосложения. Небольшая интермедия подводит ко второму разделу. В разработке тема проводится в параллельной тональности, чередуясь с интермедийными разделами.
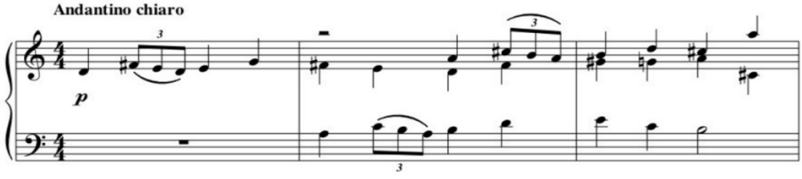
Реприза начинается со стретты, в дальнейшем во всех голосах утверждается основная тональность. Заканчивается фуга лиричной, ностальгической по настроению интермедией. Подобные эпизоды встречаются и в других пьесах цикла, их можно трактовать как «лирическое отступление» автора, взгляд из настоящего в далекое прошлое.

Третий номер опуса, **Andante doloroso** c-moll – трехголосная фуга. Тема погружает в состояние скорбного размышления. Она строится на интонациях Т53 и УмVII7, чрезвычайно характерных для музыки барокко.

Разработку можно разделить на два раздела. В первом тема проходит в тональностях Es-dur и B-dur, затем следует небольшая интермедия, построенная на нисходящих секвенциях с задержаниями, типичными для барокко. Второй раздел разработки проходит в тональности f-moll. Характер музыки несколько меняется: к скорбно-задумчивому настроению добавляются оттенки ностальгии и светлой грусти. В репризе характер музыки становится более напряженным, что создается непрерывным движением шестнадцатых в противосложении. Завершается фуга проведением темы в терцовом удвоении на «генделевском» доминантовом органном пункте.

Пьеса № 4, **Andantino chiaro** D-Dur, переносит в совершенно другую эпоху, отсылая к стилю крупнейшего полифониста XX в. П. Хиндемита.

Полифония приобретает линеарный характер, меняется интонационный строй, повышается уровень диссонансности (пример 3).

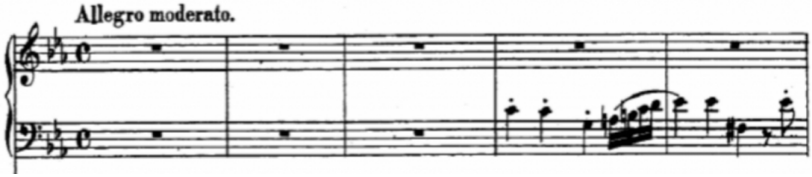


Пример 3. П.Д. Дятлов. Musica ricorda. Andantino chiaro

Тема предельно короткая, представляет собой две сцепленные терцовые интонации в объеме кварты и звучит как тезис этой пьесы. Тональный план в экспозиционном разделе не совсем типичен для классической фуги: D – a – A. Уже второе и третье проведения темы образуют стретту. В интермедии верхний и средний голоса движутся зеркально, в вертикали акцентируются интервалы кварты и септимы, характерные для композиторского языка П. Хиндемита.
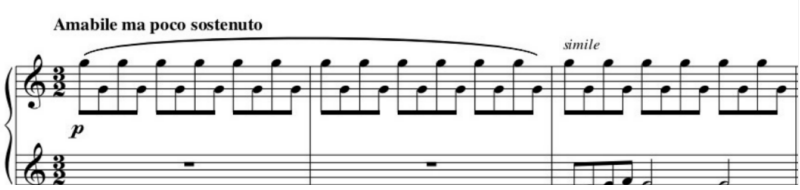
Начиная с разработки, тема варьируется: вначале появляется квинтовая интонация, при этом сохраняется характерный триольный ход, основанный на интервале терции. Большая часть проведений темы звучит в обращении. Весь разработочный раздел представляет собой практически непрерывную цепочку стретт, завершаясь небольшой интермедией, основанной на характерном триольном элементе. Звучание в высокой тесситуре придает ей мечтательный характер и прозрачность. В репризном разделе тема подвергается активному тональному развитию, проходит в h-moll, A-Dur, D-Dur, g-moll, h-moll, Fis-Dur, f-moll. При этом снова образуется целый ряд стретт. Завершается фуга небольшой трехтактовой кодой, в которой звучит основная тема в тоне *pe*, замыкая тональный круг.

Allegro deciso c-moll – единственная четырехголосная фуга во всем цикле, возвращает нас в барочную эпоху. Для нее композитор заимствовал первые два такта из Фуги для двух фортепиано c-moll В.А. Моцарта (пример 4).



Пример 4. В.А. Моцарт. Фуга для двух фортепиано c-moll
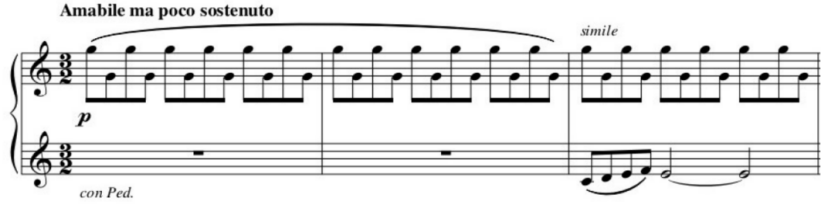
Развитие темы в фуге П.Д. Дятлова представляет собой нисходящий пунктирный мотив, на нем будут строиться все противосложения, что придает пьесе решительный характер (пример 5).



Пример 5. П.Д. Дятлов. Musica ricorda. Allegro deciso

Интермедия, завершающая экспозиционный раздел, несмотря на тот же пунктирный ритм, имеет более светлый, лиричный характер, который сообщается и разработке. В ней тема звучит в инверсии, затем идет череда стретт в тональностях Es-Dur и B-Dur. Далее следует обширная интермедия, также основанная на пунктирном ритме. Репризный раздел начинается с магистральной стретты, при этом в верхних голосах тема идет в увеличении. Завершается фуга лиричной, как бы истаивающей небольшой кодой, выросшей из каданса.

Шестая композиция, **Intermezzo** C-Dur, не похожа ни на одну из пьес данного опуса. Ее обозначение, по словам автора, высказанным в беседе, вдохновлено Intermezzo, op. 117 № 1 И. Брамса, и в этом уже заключается отсылка к романтизму. В теме П.Д. Дятлова та же простота, естественность и искренность, чем и примечательна музыка великого немецкого романтика (пример 6).



Пример 6. П.Д. Дятлов. Musica ricorda. Intermezzo

Это единственная пьеса опуса, имеющая аллюзии на музыку второй половины XIX в., поэтому название глубоко символично, ведь и сам XIX в. словно бы является своеобразным intermezzo в развитии полифонии, уступая по интенсивности полифонического творчества эпохам барокко и XX в.

Scherzando gaio C-Dur – трехголосная фуга. Тема диатоническая, опирается на квартовые и квинтовые ходы, за счет них звучание приобретает воздушность и объемность.
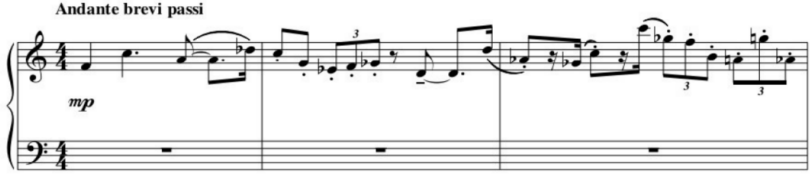
Экспозиция в целом написана по классическим канонам: тема проводится в тональностях T – D – T, за исключением третьего проведения, в котором берется только ее первое звено и завершается интермедией. Разработка крупная по масштабам, состоит из трех фрагментов. Первый строится на

соотношении D-Dur – h-moll, тема проводится в ритмическом усечении. Далее происходит переход в бемольную сферу – es-moll. Следующий эпизод начинается в одноименном мажоре Es-Dur. Небольшой фрагмент, обозначенный ремаркой Meno mosso – это четырехтакт, который становится небольшим «лирическим отступлением», напоминающим об общем замысле цикла – взгляде в прошлое. Последний раздел является скорее кодой, чем репризой. Он возвращает в основную тональность и строится на материале темы.

Пьеса № 8 **Lento pastorale** g-moll – вновь трехголосная фуга, в ней ярко выражено сходство с фугами отечественных полифонистов XX в. Тема по характеру напоминает народную протяжную песню. Подобный тематизм встречается в фугах Д.Д. Шостаковича и С.М. Слонимского. В интермедии появляется новый контрастный элемент – небольшой мотив со второй низкой ступенью. Это добавляет звучанию гротескный характер и создает еще одну аллюзию на стиль Д.Д. Шостаковича.

В среднем разделе способы преобразования темы – это многократное проведение в обращении и интонационные изменения. Затрагиваются тональности f-moll – c-moll – es-moll. Реприза начинается со стретты в крайних голосах, в нижнем голосе тема проходит в основной тональности g-moll, а в верхнем – в тональности доминанты. Это последнее проведение темы, затем следует обширный интермедийный раздел, развивающийся сначала на элементах темы, а затем снова вплетается гротескный мотив из первой интермедии. Заканчивается фуга на долгом, истаивающем T53, но возвращение в основную тональность происходит через as-moll.

В пьесе № 9 **Andante brevi passi** F-Dur заметна отсылка к додекафонной технике, хотя тема содержит не двенадцать, а лишь десять неповторяющихся тонов. Частое использование острых ритмов, пунктиров, широкая интервалика в сочетании с аллюзией на двенадцатитоновость напоминают музыку А. Шенберга (пример 7).



Пример 7. П.Д. Дятлов. Musica ricorda. Andante brevi passi

Пьеса начинается с довольно развернутой темы – квазисерии. Она проводится трижды, в противосложении появляется новый элемент – две тридцать вторых и восьмая с точкой. В целом можно заметить, что данная пьеса развивается очень свободно, сложившаяся строгая форма фуги словно размывается.

Allegre ingueto cis-moll завершает цикл. Несмотря на название Sonata, по форме пьеса является двойной фугой на контрастные темы с раздельной экспозицией. Sonata происходит от староитальянского sonore – «звучать». Учитывая общую концепцию сочинения, ее можно трактовать как идею о том, что музыка композиторов прошлых столетий не теряет своей актуальности и продолжает звучать по сей день.

Таким образом, опус имеет оригинальное драматургическое развитие – путь от барокко затрагивает стилистику XIX и XX в., заканчивается возвращением в великую эпоху полифонии.

В XX в. наблюдается процесс возрождения полифонизации музыкального мышления. А.В. Галыгина пишет: «Именно полифония отражает суть диалогической картины сегодняшнего мира и нового мышления современного композитора. <…> Полифония становится одной из основ стиля многих композиторов, проникая во все жанры и формы гомофонно-гармонического склада, существенно влияя на их смысл и выразительные возможности» [2, с. 184–185].

В последние десятилетия создано множество различных полифонических циклов. Наиболее ранний из них принадлежит В.В. Задерацкому (1938). Далее появились циклы Д.Д. Шостаковича (1951), Р.К. Щедрина (1970). Как отмечает И.И. Васирук, вариантами этих сочинений, но менее объемными по масштабам, являются «Диатоническая полифония» Л. Бобылева (1997), «15 концертных фуг» А. Караманова (1964), цикл А. Бренинга «4 прелюдии и фуги» (1999) [1, с. 57–59].

Таким образом, цикл П.Д. Дятлова органично вписывается в современные композиторские тенденции, имея при этом свои особенности и индивидуальность. В Musica ricorda ярко раскрывается композиторское дарование автора. Заметно уверенное владение сложными полифоническими техниками письма, знание особенностей стилистики разных музыкальных эпох. И, что самое важное, композитору в каждой миниатюре удается создать живой, неповторимый образ. П.Д. Дятлов является талантливым представителем современной композиторской школы, его сочинения отличаются глубиной содержания, образностью и высоким профессионализмом, что позволяет ожидать от него новых творческих достижений.

Источники и литература

1. Васирук И.И. Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века [Электронный ресурс] // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 61. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-soderzhatelnye-osobennosti-bolshih-polifonicheskih-tsiklov-xx-veka (дата обращения: 11.05.2025).
2. Галыгина А.В. Полифония как диалог между эпохой барокко и современностью [Электронный ресурс] // Наука и школа. 2015. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/polifoniya-kak-dialog-mezhdu-epohoy-barokko-i-sovremennostyu (дата обращения: 11.05.2025).

3. Музыкальная энциклопедия. Т. 1 / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва: Совет. энцикл., 1973.
4. Дятлов П. Musica ricorda (2018) [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLT4Dc91_31JfP_sL5Q2H8IfxHnUKIOIUT (дата обращения: 11.05.2025).

Мирославова Дарья Сергеевна

преподаватель кафедры оркестровых инструментов СГИК

Французское рококо в творчестве Франсуа Надермана

Аннотация. Статья посвящается творчеству Ф. Надермана – яркого представителя французской арфовой школы первой половины XIX в., относящегося к классической ветви развития музыки для арфы. В работе проанализирована Фантазия с вариациями для арфы, Op. 59 на тему романса «Отелло» из одноименной оперы Дж. Россини. Также в статье рассматривается ряд вариаций как претворение черт французского рококо, сосредоточенных в области мелодической орнаментики.

Ключевые слова: Ф. Надерман, арфа, рококо, французская музыка.

Рококо (от фр. rocaille – «ракушка») – стиль, пришедший в музыку из живописи, архитектуры, скульптуры, зародившийся во Франции в 30-х гг. XVIII в. К основным его характеристикам следует отнести камерность и декоративность, склонность к изысканности, внимание к мелким деталям и их филигранную затейливую отделку, закругленность и гибкость линий, прихотливость орнаментальных узоров – все то, что позволяет представить рококо как «мир, упакованный в изящной шкатулке».

В музыке рококо проявилось главным образом в обилии мелизматики – различных мелодико-ритмических фигур, призванных разнообразить музыкальную линию. Этот стиль сложился в творчестве французских клавесинистов – Ф. Куперена, Ф. Дандрие, Л.К. Дакена, Ж.Ф. Рамо. Клавесинное рококо обладало уникальной спецификой, обусловленной конструктивными особенностями музыкального инструментария своего времени. Как известно, устройство клавесина – клавишного инструмента, широко распространенного в Западной Европе XVI – начала XVIII в., – не позволяло извлекать протяжные звуки, из-за чего мелодическая линия не могла включать в себя долгие длительности. Для того чтобы создать иллюзию продолжительного звучания ноты, музыканты прибегали к использованию мелизмов, которые за счет постоянно повторяющегося или обыгрывающегося звука способствовали его акустическому продлению. Таковы технические причины изобилия украшений в клавесинной музыке. В то же время их широкое использование соотносилось с эстетическими принципами стиля рококо, добавляя музыке клавесинистов декоративности. На фоне столь рельефной мелодической линии все прочие средства музыкальной выразительности уходили на второй план, тем самым соблюдая определенный баланс ясности и изы-

сканности: «Для музыки рококо характерны миниатюрность форм, ясность гармонических последований, главенство мелодии над гармонией, утрированно изысканная орнаментика» [2, с. 91].

Естественным образом популярность клавесинного рококо оказала свое влияние на другие сферы инструментальной музыки своего времени. «То новое, что дано французскими клавесинистами, накладывает свой отпечаток на все переходное время и обнаруживает вместе с тем свою сильную реалистическую сущность, унаследованную, как и многие другие технические свойства, клавесинистами от более старой лютневой музыки» [1, с. 46]. Арфа, которая в эпоху барокко развивалась параллельно с лютней и лютневым репертуаром как схожий по типу звукоизвлечения и тембру инструмент, наделенный аналогичной сакральной семантикой (инструмента богов или ангелов), в XVIII в., по мере продвижения секуляризации искусства, попадает под светское влияние клавесина и клавирных композиционных и исполнительских техник, вместе с которыми в арфовую музыку проникают черты музыкального рококо.

Элементы рококо изначально получили претворение в арфовой музыке австрийских и немецких композиторов XVIII в. – в концертах Г.Ф. Генделя, Г.К. Вагензейля, В.А. Моцарта, предназначавшихся для арфы Я. Гохбруккера. Благодаря педалям простого действия, которыми немецкий мастер наделил инструмент, он мог с успехом соперничать с клавесином. Арфа Гохбруккера получила распространение и во Франции, сохраняя лидирующие позиции до середины XIX в., даже с появлением в начале столетия усовершенствованной педальной арфы С. Эрара (модель современной арфы). Почти до конца столетия французская арфовая музыка придерживалась классицистских традиций, унаследованных от австро-немецких композиторов-предшественников, с особой бережностью сохраняя элементы рококо, неотъемлемые от созданного в Германии стилевого имиджа инструмента. Французскими композиторами этот изящный стиль был воспринят как национальное достояние, перешедшее к ним по наследству от школы Ф. Куперена. Наиболее отчетливо его черты проявились в творчестве композитора-арфиста Ф. Надермана (1781–1835).

Обладая не только незаурядным исполнительским мастерством и педагогическим талантом, Ф. Надерман оставил после себя богатое творческое наследие, в котором преобладающее значение имеют произведения для арфы соло и в ансамбле (романсы для голоса с арфой, камерно-инструментальные дуэты и трио с арфой, прелюдии, этюды, множество вариаций, сонаты, сюиты и два концерта для арфы). Несмотря на то, что расцвет профессиональной деятельности Ф. Надермана совпал с изобретением арфы С. Эрара, он оставался безоговорочным приверженцем «старой» модели, принадлежащей авторству Я. Гохбруккера. В своей «Школе игры на арфе» [4]

Ф. Надерман часто упоминает арфу Эрара как инструмент с некачественным звуком, дающим призвуки, и большим количеством педалей, мешающих арфисту играть руками.

Категорическая непримиримость музыканта по отношению к нововведениям в конструкции арфы соотносима с тем, что в своей композиторской деятельности он был таким же непоколебимым консерватором. Его сочинения обладали ярко выраженной классичностью, что особенно заметно на фоне активно развивающихся тенденций романтизма в западноевропейском искусстве: «Уже современники Надермана понимали, что его музыка устарела, и отдали предпочтение представителям нового, романтического, направления» [3, с. 117].

Как известно из биографии Ф. Надермана, композитор работал придворным арфистом у Н. Бонапарта, при котором сформировался новый художественный стиль – ампир, пронизанный элементами жемчужного рококо. Ф. Надерман, соответственно придворному положению, постоянно находился в обстановке изысканных интерьеров, так что этот стиль был ему не только привычен, но и в музыкальном творчестве проявился многоцветной палитрой украшений мелодики арфовых сочинений композитора. Как подмечает Майкапар, «музыка рококо демонстрирует поразительное гармоническое единство с живописью, архитектурой, литературой, дизайном (как мы теперь сказали бы) интерьеров того времени, в том числе мебели» [2, с. 94]. И сам инструмент, будучи частью дворцового интерьера, в своем внешнем виде еще долго сохранял дизайн рококо. На таких арфах, изготовленных отцом Ф. Надермана, Ж.-А. Надерманом, играла королева Франции Мария-Антуанетта. Композитор, в свою очередь, унаследовал арфовую фабрику отца и продолжил производственное дело, сохраняя установленные до него традиции, полностью игнорируя технический прогресс инструмента и музыкально-стилевые перемены вокруг него.
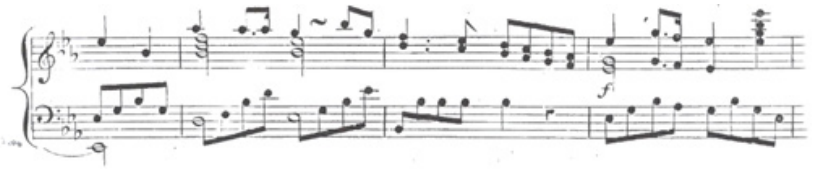
Поскольку вся научная литература, посвященная Ф. Надерману, опирается на биографию и исполнительский анализ его произведений, цель данной работы определило рассмотрение стилевых особенностей творчества композитора с точки зрения обнаружения в нем черт рококо.

Одним из проявлений стиля рококо можно назвать вариационную форму в творчестве арфиста, приоритетную для композитора. Ф. Надерманом написано множество вариаций, среди которых выделяется Фантазия с вариациями для арфы, ор. 59 на тему романса «Отелло» из одноименной оперы Дж. Россини – сочинение, популярное среди арфистов во всем мире и в наши дни. Вариации миниатюрны, наподобие маленьких, уютных, блещущих изящной отделкой комнат дворцового интерьера, наполненного светом, что запечатлено в простоте и ясности гармонического плана, не выходящего за пределы трех основных функций. Но главным средоточием рококо предстает

мелодическая линия, предназначавшаяся для орнаментальной отделки как «сфера, в которой искусство музыкального рококо, и в первую очередь французского, может считаться верхом изысканности и утонченности» [2, с. 93].
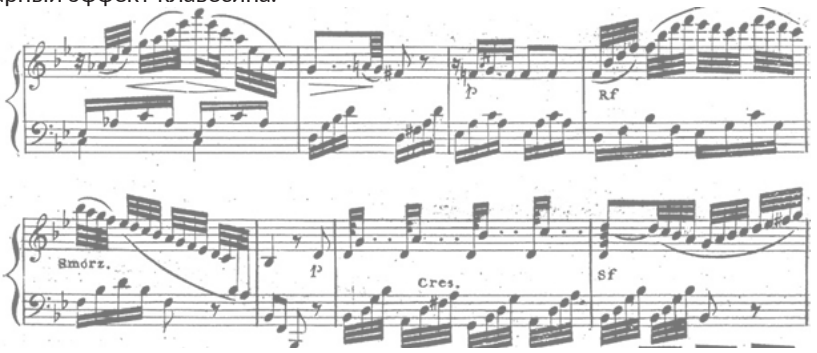
И во времена Ф. Надермана, и сегодня большое значение для точного воспроизведения стиля рококо играет интерпретация исполнителя, который мог, не довольствуясь только выписанными фигурами украшений, дополнять их, руководствуясь собственным вкусом. Можно предположить, что Ф. Надерман вносил в исполнительство агогику и использовал более насыщенную орнаментику, чем в нотной записи своих произведений.

Большое количество мелодических украшений в виде мордентов и группетто (пример 1) предвосхищает творчество композиторов-клавесинистов, работающих в стиле рококо.



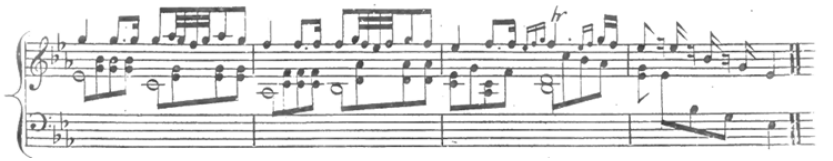
Пример 1. Sul Margine d'un rio (т. 11–13)

Также встречается и более современная запись пунктирного ритма с двумя точками (пример 2), которую можно проследить, например, в творчестве Бетховена. Однако у Ф. Надермана такая запись отражает не новые веяния, а всего лишь акцентирует сильные доли пунктира, придавая арфе ударный эффект клавесина.



Пример 2. Вариации на тему из «Отелло» Россини. Вариация 4 (т. 7–13)
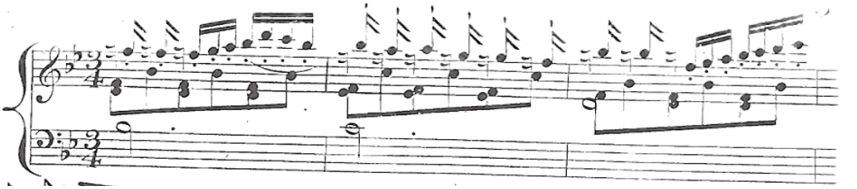
Композитор во всех своих произведениях почти не использует длинных трелей, так как они придают больше драматизма музыке. Напротив, Ф. Надерман пользуется короткими трелями как украшениями, прибавляющими музыкальной фразе легкость и изящную непринужденность, под стать клавесинному французскому рококо (пример 3).
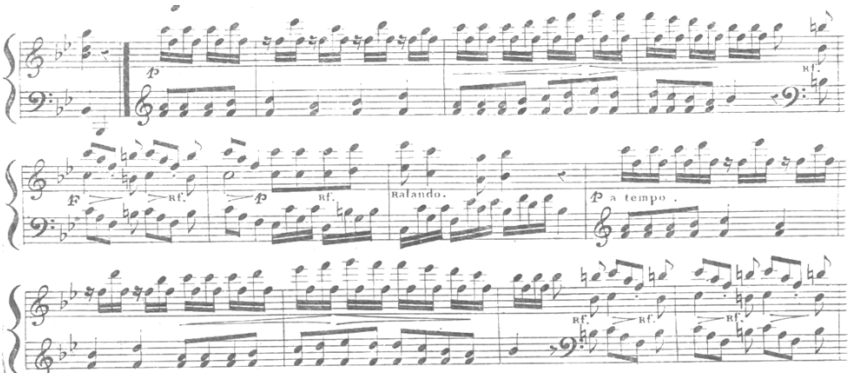


Пример 3. Вариации Aufsitôt que la lumi`ere (т. 5–8)

Также композитор пользуется большим количеством кадансов с фермматами во всех произведениях вариационной формы, расчленяя каждую вариацию на еще большее количество разделов, тем самым еще сильнее миниатюризируя форму (Фантазия на романс «Отелло», вариация 4).

Среди штрихов наиболее часто используется стаккато, неотъемлемое от клавесинного рококо (пример 4).
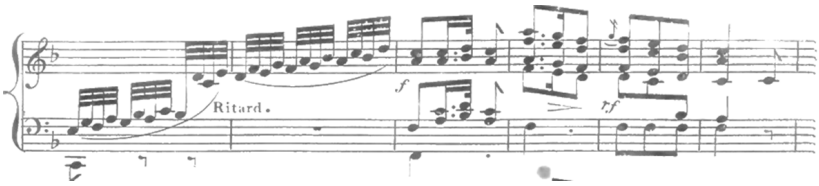


Пример 4. Вариации на тему Charmante Gabrielle. Вариация 3 (т. 1–3)
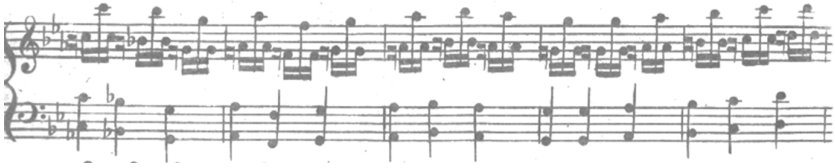


Пример 5. Вариации Le Depart du Grenadier. Вариация 5 (т. 8–19)

Не меньшей стариной дышат ломаные интервалы – чаще всего октавы и терции (пример 6–7). Интересно, что такое изобилие орнаментики Ф. Надерман нередко использовал подряд, иногда умещая в одну фразу (вариации на тему «Севильский цирюльник», вариация 5).



Пример 6. Вариации Portuguese Air. Вариация 6, Coda (т. 30–35)



Пример 7. Вариации Tyrolesian Air. Вариация 5 (т. 19–23)

Композитор не писал танцевальных сюит или отдельных танцев для арфы, но часто использовал триольный ритм и трехдольный размер в произведениях и в отдельных вариациях, тем самым приближаясь к музыке французских клавесинистов.

Таким образом, можно сделать вывод о ретроспективности композиторского творчества Ф. Надермана. Музыка его сочинений для арфы изобилует элементами, свойственными французскому клавесинному рококо. Она насыщена мелизматикой, воплощена в «камерных» формах (преимущественно – вариации), отличается лаконичным гармоническим языком и ясным ритмом. Все это является типичным для стиля рококо и поэтому дает основания полагать, что арфовое творчество Ф. Надермана, относящееся к первой половине XIX столетия, отражало стилевую специфику рококо – уже почти отошедшего в клавирной музыке. Этот пример не единичен, он отражает ситуацию вокруг арфовой композиции во Франции начала XIX в. и в более широком плане (такой стиль был популярен также среди других композиторов-арфистов), чем подтверждает стилевую типичность данного направления музыкального искусства. Э. Бюкен пишет: «Новая выразительная динамика мангеймской школы скоро получила все права гражданства во французской инструментальной музыке. Однако эпоха выразительной музыки еще далеко не освобождается от примеси техники рококо» [1, с. 101–102].

Источники и литература

1. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / пер. с нем. В.В. Микошо; под ред. проф. М.В. Иванова-Борецкого. Москва: Гос. муз. изд-во, 1934. 272 с.
2. Майкапар А.Е. Грани классической музыки. В 2 т. Т. 1. Челябинск: MPI, 2013. 384 с.
3. Покровская Н.Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск: НГК, 1994. 352 с.
4. Naderman F. Ecole de Harfeen. Quatre parties. Partie 1. Methode raisonnée, Op. 91. Paris: Costallat, [б. г.]. 146 p.

Петров Игорь Борисович

преподаватель ДШИ № 4 Энгельсского муниципального района
(г. Энгельс, Саратовская область)

Некоторые актуальные вопросы обучения игре на гитаре в ДШИ и ДМШ. «Тетрадь юного гитариста»

Аннотация. На основе изучения педагогических условий работы с учащимися класса гитары детских школ искусств, анализа программ и учебно-методической литературы ведущих зарубежных и отечественных специалистов автор предлагает методические рекомендации, разработанные и апробированные в практике обучения игре на гитаре в системе начального профессионального образования. В статье представлен рекомендуемый нотный материал, на котором целесообразно строить обучение начальным навыкам игры на гитаре. Авторские методические разработки успешно реализуются в процессе обучения в ДШИ № 4 Энгельсского муниципального района с 2014 г.

Ключевые слова: методика обучения, нотный материал, тирандо, апояндо.

Современные ДШИ и ДМШ, особенно в провинциальных городах, испытывают острую необходимость в квалифицированных педагогических кадрах, имеющих непосредственно «гитарное» музыкальное образование. Зачастую в школах обучают игре на гитаре народники или струнники: баянисты, домристы, балалаечники, скрипачи, виолончелисты и т. д. Безусловно, среди них есть специалисты, которые достаточно хорошо владеют инструментом, имеют опыт работы в данной области, знают основы методики обучения игре на гитаре, знакомы с конструктивным нотным материалом. Но есть и люди, занимающиеся этим в силу ряда обстоятельств, например из-за недостатка педагогической нагрузки по своей основной специальности или по «производственной необходимости». Желающих обучиться игре на гитаре много, а специалистов не хватает. Курсы переподготовки, конечно, не бесполезны, но они не могут дать необходимый объем методических знаний и практических навыков. Поэтому, на наш взгляд, трудно переоценить роль самообразования и наставничества, т. е. передачу знаний, навыков, установок от наиболее опытного специалиста менее опытному. В данной работе рассматриваются вопросы самого начального этапа обучения игре на гитаре.

Не секрет, что у каждого преподавателя есть или должен быть свой собственный репертуарный план обучения начинающего музыканта. В нашем случае – «Тетрадь юного гитариста». В данной статье хотелось бы поделиться своими мыслями и наработками в решении этой задачи[1].

На первых шагах обучения игре на гитаре особое внимание следует уделить формированию правильной посадки с инструментом, положению правой и левой руки и звукоизвлечению. Очень важно подобрать инструмент нужного размера, ориентируясь на возраст учащегося и его антропометриче-

[1] Петров И.Б Тетрадь юного гитариста [Электронный ресурс]. Самара, 2025. URL: https://cloud.mail.ru/public/MLoJ/DdXvwtB79

ские данные. Это может быть классическая гитара размером 1/2, 3/4 или 4/4. Существуют два основных приема игры правой рукой – апояндо и тирандо.

Прием апояндо (игра с опорой). Кисть правой руки надо стараться удерживать так, чтобы пальцы *i*, *m*, *a* выстраивались по отношению к струнам приблизительно под углом 45 градусов, что придает звуку красивый наполненный тон. Если художественный образ требует более резкого, звонкого звучания, то можно менять положение кисти – 90 градусов по отношении к струнам. Такой разворот руки используется и для исполнения пассажей по 6-й, 5-й и 4-й струне, чтобы избежать призвуков, которые появляются при соприкосновении ногтей пальцев и «канители» струн (особенно при ногтевом способе звукоизвлечения).

Левая рука. Все четыре пальца левой руки поставить на первые четыре лада третьей или четвертой струны (первая позиция) на кончики ногтевой фаланги, перпендикулярно к плоскости грифа гитары, не плашмя. Они обязательно должны вставать у самого порожка, это позволит, во-первых, прижимать струну с меньшим усилием, во-вторых, избежать призвуков и дребезжания. Нажатие на струну производится как бы под весом самого пальца, излишнее усердие в нажатии струны приводит к зажатию мышц и болезненным ощущениям, подвижности в этом случае добиться невозможно. При исполнении гамм и упражнений пальцы должны подниматься над струной на минимальное расстояние, а те, которые не задействованы в данный момент в движении, расслаблены, остаются на струне, не прижимают ее, а лишь касаются и готовятся к исполнению своих звуков.

Изучение гамм. В начале следует учить гаммы пальцем *p* правой руки. Можно играть и другим пальцем, например *i*. По мере разучивания упражнений и гамм нужно переходить на игру пальцами *i*, *m* (*ma*, *ia*, *imami*) правой руки, строго чередуя их. Во время работы ученику необходимо петь ноты или хотя бы проговаривать их названия.

Прием тирандо (игра без опоры). Отличается от апояндо изменением направления движения пальцев правой руки после защипывания струны. Если в первом случае вектор движения пальцев после контакта со струной направлен к верхней деке гитары, с опорой на соседнюю струну, то при тирандо – от верхней деки, без опоры на соседнюю струну. Причем работают все три фаланги пальцев *i*, *m*, *a*. Направление движения пальцев после контакта со струной – ко внутренней части ладони. Большой палец (*p*) после контакта со струной направлен к суставу второй фаланги указательного пальца (*i*).

Упражнения играются на открытых струнах. Расстановка пальцев следующая: *p* – на четвертую или пятую струну, *i* – на третью струну, *m* – на вторую, *a* – на первую. Мягко, не торопясь нужно коснуться пальцем *i* струны, затем слегка надавить на нее, почувствовав сопротивление и преодолев его, далее «сдернуть» палец со струны, вектор движения от деки вовнутрь ладони, одновременно расслабляя руку, и вернуть палец в исходное положение, т. е. поставить его на струну. То же самое проделывается с использованием пальцев *a*, *m*.

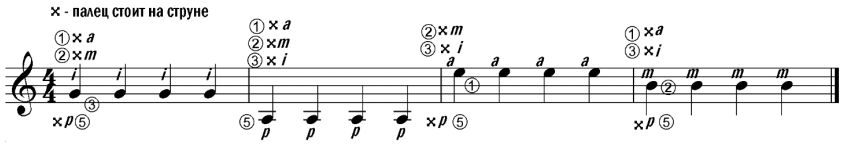


Рис. 1

Упражнениям на открытых струнах нужно уделять как можно больше внимания. При исполнении следует следить за посадкой и положением правой руки. Она должна быть полукруглой формы, как будто в ней находится теннисный мячик или яблоко, расслаблена, легкое напряжение создается только в момент прикосновения к струне. Ни в коем случае нельзя задевать ненужные струны. Темп игры медленный. Необходимо избегать «порхания» правой руки над декой гитары. Стоит выполнять еще одно правило: не извлекать звук, пока не будет готов для постановки на струну следующий палец. Для начала следует поиграть упражнение на одной струне, затем, используя тот же принцип, на четырех струнах. Эти упражнения условно называются «Шаги», так как движения пальцев правой руки напоминают движение ног при ходьбе человека.

При исполнении первого упражнения мы вначале должны приготовить для поставки на струну палец *i*, а уж затем извлечь звук пальцем *p*, затем сразу извлечь звук пальцем *i*. Аналогично играются все следующие упражнения. Такой способ игры называется опережением правой руки. При игре интервалами и аккордами нужно добиваться ровного, слитного звучания двух или трех струн. Особенно нужно следить за звучанием крайней струны, в данном случае первой или второй.

Только после того, как мы освоим упражнения на открытых струнах, добьемся стабильного, непринужденного исполнения, можно приступать к изучению этюдов и пьес, исполняемых приемом тирандо. Не нужно торопиться – исправлять неправильное звукоизвлечение достаточно сложно.

Одной из главных проблем, возникающих перед преподавателем в процессе обучения игре на гитаре в ДШИ или ДМШ, традиционно считается недостаточное количество простых и вместе с этим художественно ценных и полезных пьес. Особенно это касается педагогического материала для самого первоначального периода обучения. Отчасти это утверждение верно, хотя в настоящее время при должном внимании, и главное – желании, можно найти решение данной проблемы. Действительно, готовых сборников, которые включали бы в себя произведения, отвечающие запросам и представлениям об обучении игре на гитаре всех или большинства преподавателей и учащихся, не существует. Но это не является проблемой. Благодаря издаваемой нотной литературе, современным средствам коммуникации и хранения информации, особенно интернету, можно находить необходимые этюды и пьесы. Выбор учебного репертуара во многом зависит от того, по какой

дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства мы будем заниматься – «Инструменты эстрадного оркестра» или «Народные инструменты» (гитара). Если мы учимся играть на академической (классической) гитаре, то больше внимания следует уделять учебно-методическому материалу из проверенных временем школ классиков гитары: М. Каркасси, М. Джулиани, Ф. Карулли, Ф. Сора, Ф. Тарреги и др. Из отечественных авторов можно выделить хрестоматийные «Школы игры» А.М. Иванова-Крамского и П.А. Агафошина и более близкое к нам по времени учебное пособие Ю.П. Кузина «Азбука гитариста» в трех частях. Из современных гитаристов-композиторов можно выделить Н. Кошкина, В. Козлова, А. Виницкого, В. Ерзунова, М. Александрову, В. Бранда, О. Киселева, С. Марышева, Л. Иванову и т. д.

В настоящее время многие преподаватели занимаются сочинительством музыки и издают достаточно удачные, на наш взгляд, произведения для начинающих гитаристов. Например, интересным представляется нотный материал и методические рекомендации из учебного пособия Н. Захаровой «Нескучные этюды для начинающих гитаристов», пьесы З. Смирновой, М. Муравьева и В. Борисевича.
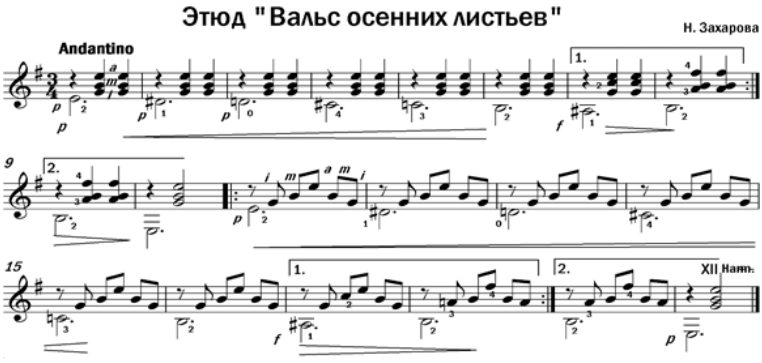


Рис. 2
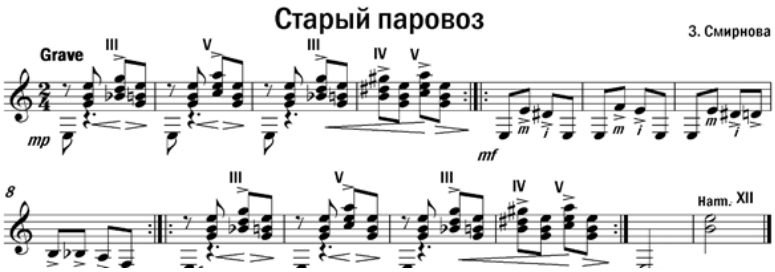


Рис. 3
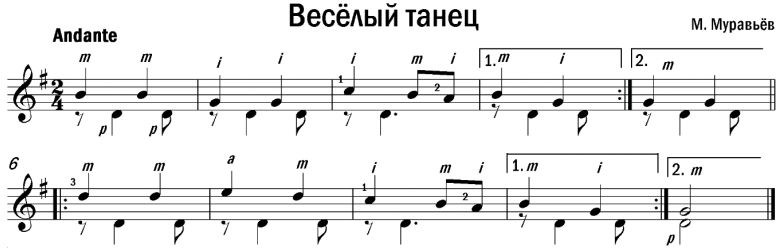


Рис. 4
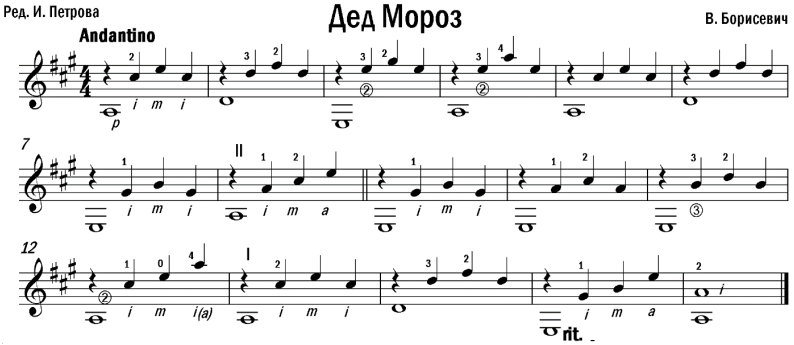


Рис. 5

Для подготовки навыков игры аккордами хорошо подходят этюды-упражнения из первой части школы игры на гитаре Х. Сагрераса.
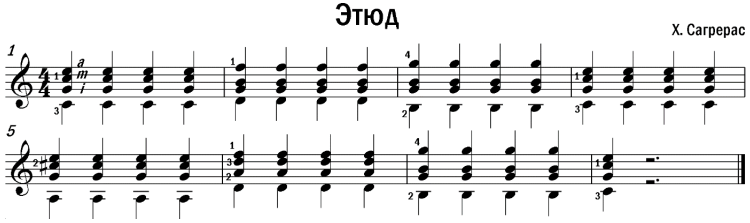


Рис. 6

Упражнения и этюды из «Детского джазового альбома № 1» А. Виницкого можно рекомендовать для освоения игры в стиле свинг.
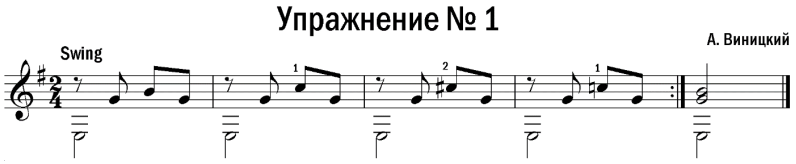


Рис. 7
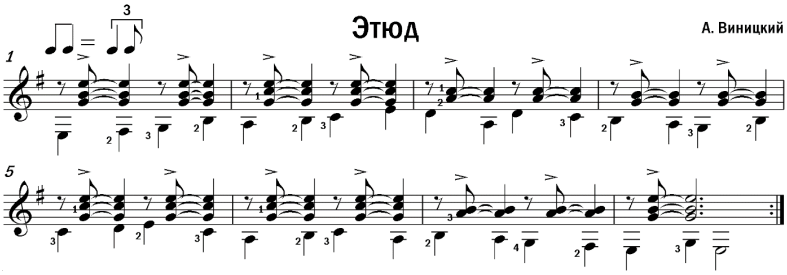


Рис. 8

Конечно, можно использовать и другие этюды или пьесы. Главное – соблюдать общий порядок постепенности и не спешить предлагать сложные произведения для данного этапа обучения. Зачастую приходится сдерживать учащихся, которые хотят играть более продвинутые и интересные пьесы, но не имеют для этого технических или иных возможностей.

В заключение хотелось бы дать несколько советов начинающим преподавателям. Следите затем, чтобы ваш подопечный занимался дома как можно регулярнее, чаще контактируйте с родителями. Постоянно работайте над постановкой рук, их свободой, уверенностью игровых движений, добивайтесь чистого, выразительного звучания инструмента. Разучивайте гаммы, упражнения и пьесы сначала в медленном темпе, а скорость увеличивайте постепенно. Не спешите, быстрая бесконтрольная игра – это один из самых худших навыков, от которого очень трудно избавиться. Старайтесь, чтобы учащийся думал звуками и нотами, а не аппликатурными моделями. Не забывайте о музыкальности исполнения, работайте над фразировкой, штрихами, динамикой с самых первых шагов обучения. Только такой подход к занятиям может привести вас к успеху.

Источники и литература

1. Агафошин П.А. Школа игры на шестиструнной гитаре. Москва: Совет. композитор, 1987. 184 с.
2. Виницкий А.И. Детский джазовый альбом: упражнения, этюды, пьесы, дуэты. Вып. I. Москва: Престо, 2001. 26 с.
3. Дункан Ч. Искусство игры на классической гитаре [Электронный ресурс] / предисл. авт.; пер. П. Ивачева. [б. м.], 1988. 125 с. URL: ЧАРЛЬЗ ДУНКАН (дата обращения: 14.04.2025).
4. Иванов-Крамской А.М. Школа игры на шестиструнной гитаре. Москва: Совет. композитор, 1975. 124 с.
5. Кузин Ю.П. Азбука гитариста: пособие для преподавателей ДМШ / под ред. В. Каленова. Новосибирск: НМК, 1999. 164 с.
6. Сагрерас Х.С. Школа игры на гитаре. Ч. 1. Москва: Тороповъ, 1996.

Пороховниченко Марина Евгеньевна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки Белорусской государственной академии музыки (Минск, Республика Беларусь)

Несколько слов о метроритме в концепции сольфеджио

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению проблематики ритмического воспитания. В работе освещаются различные взгляды на роль метроритма в интонационно-слуховом воспитании музыкантов-исполнителей. Автор предлагает рассуждения о необходимости учебного курса ритмического сольфеджио в современном образовательном пространстве, обозначает возможные ракурсы решения проблемы развития чувства метроритма у обучающихся разных возрастных категорий.

Ключевые слова: концепция сольфеджио, метроритмические ощущения, интонационно-слуховое воспитание, ритмическое сольфеджио.

В определении места и роли метроритма в концепции сольфеджио начнем с формулировки *основополагающих* вводных положений:

1. Проблема ритмического воспитания остается по-прежнему актуальной в контексте профессионального музыкального образования. Причинами тому являются не только усложняющиеся ритмические элементы музыкального языка современного искусства, но и факт стремительно увеличивающейся роли жизненного ритма. Поэтому *теория ритмического воспитания* весьма востребована и имеет самые широкие перспективы.

2. *Воспитание чувства метроритма* – одна из важных составляющих интонационно-слуховой работы в курсе сольфеджио на всех образовательных уровнях. На начальных этапах обучения музыке ритмические упражнения не только формируют многие профессиональные навыки, но и зарождают целостное ощущение ребенка в восприятии окружающего мира. Однако следует признать, что в практике академического музыкального образования ритмическое воспитание зачастую реализуется только на уровне работы с детским и юношеским контингентом обучающихся, и то частично, ограничиваясь лишь изучением определенных размеров и ритмических групп. В то же время одним из базовых умений музыканта является именно воспроизведение нотного текста с четким пониманием его многомерной ритмической составляющей.

Вспомним о том особом внимании, которое уделяли феномену ритма великие музыканты-мыслители. Б. Асафьев трактует ритм как *важнейшую составляющую процесса интонирования* [1]. Н. Римский-Корсаков в классификации видов музыкального слуха выделяет гармонический и *ритмический*; первый, по мнению композитора, включает «слух строя» и «слух лада», второй – «чувство темпа» и «чувство размера» [2, с. 175–176]. Немецкий пианист, музыковед и педагог К. Мартинсен одной из форм «звукотворческой воли» называет *волю ритмическую* (Rhytmuswille), благодаря которой реали-

зуется временна́я организация всего музыкального развития и наиболее естественно и четко координируются звуковые потоки в многоголосной фактуре музыкального целого [3]. Подобные высказывания свидетельствуют о той значимой роли, которая отводится ритму в «жизнедеятельности» музыкального произведения и его исполнительской интерпретации.

3. Вопрос *формирования метроритмических представлений* решается в контексте учебной концепции сольфеджио на основе комплексного подхода. В качестве исходных для изучаемых ритмических сочетаний, как правило, задействуются речевые аналогии: слоговый состав известных слов соотносится с количеством длительностей конкретного ритмического рисунка и акцентным распределением долей в нем. Таким образом, скорость усвоения и запоминания определенных ритмоформул напрямую зависит от ассоциативных и сравнительных ощущений. Теоретически, пожалуй, это неоспоримо. Однако в педагогических реалиях необходимые в данном случае индукция (аналитическое движение от частного к общему) и традукция (мышление по принципу аналогии) заменяются традиционным дедуктивным алгоритмом.

4. Проблеме ритмического воспитания посвящен целый ряд исследовательских и научно-методических работ, бóльшая часть которых посвящена детскому музыкальному воспитанию. Главная методическая установка авторов этих трудов заключается в том, что формированию чувства метроритма способствует использование двигательных процессов, что означает признание явных преимуществ сенсорного и тактильного факторов. Роль «телесного сопровождения» выделяется как важный фактор в развитии способности обучающегося к восприятию *ритмического движения в музыке*.

Основная цель данной статьи – в постановке проблемы активизации развития и совершенствования метроритмических ощущений музыканта в контексте уже существующих традиций отечественного профессионального образования.

Понятие ритма в самом широком смысле имеет многочисленные определения. Подчеркнем, что ритм как организация жизненных процессов человеческого мышления рассматривается практических во всех областях научного знания. Общее понятие ритма, которое фиксируют справочные энциклопедические издания, помимо отсылок на греческое происхождение самого слова (rhythmós, от rhéo – теку), отражает внутреннюю сущность и важнейшее свойство данного феномена – его неразрывную связь со временем. Поэтому *временна́я организация* отмечается как один из главных признаков любых ритмических явлений.

В отношении ритма музыкального существует, по-видимому, еще большее количество общих и частных определений. В целом же музыкальный ритм понимается как *чередование элементов музыкального языка во времени*.

Размышляя об особенностях развития метроритмических навыков, нельзя ограничиваться только методико-практическими аспектами данной проблемы. Следует обратить особое внимание на базовые труды исследователей, рассматривающих *ритм как часть целого* в системе средств музыкальной выразительности.

Среди русскоязычных авторов, работы которых стали своего рода классикой в изучении *теории ритма* в музыке, необходимо особо выделить труды Б. Теплова [4], С. Майкапара [5], М. Арановского [6], Е. Назайкинского [7], В. Холоповой [8], М. Харлапа [9] и др. Всех этих исследователей объединяет следующая установка: ритм является *неотъемлемой составляющей системы музыкального мышления*.

Вместе с тем главными в нашей статье станут не вопросы теории ритма, не анализ музыкальной ритмики как феномена, а *методические аспекты воспитания чувства метроритма* (предельно важные в процессе музыкального интонирования), а также способы его эффективной реализации в профессиональном музыкальном образовании.

В историческом плане сформировались несколько базисных практических направлений, касающихся проблем развития чувства метроритма: методические системы Э. Жака-Далькроза и К. Орфа, получившие продолжение в работах их последователей.

«Ритм творящий» – таков подход Э. Далькроза, педагога и просветителя, создавшего собственную систему обучения ритмическому чувству. Главная идея его концепции и суть обучающей системы – формирование и развитие «ритмического разума», начиная с освоения ритмичных движений и вплоть до исполнения крупных сочинений в театрализованной постановке.

Методическая концепция К. Орфа основана на комплексном развитии разносторонних творческих способностей обучающихся, в ряду которых метроритм становится важнейшим музыкально-психологическим стимулом к этому процессу.

Наряду с европейскими концепциями метроритмического образования и выдающимися достижениями западных исследователей и педагогов-музыкантов не менее интересными и важными представляются методики ритмического воспитания российских и белорусских авторов. Вспомним лишь некоторые из них.

Одним из важнейших в исследовании Д. Кирнарской [10] является тезис о несостоятельности обучения «ритмическому чувствованию под метроном». Автор подчеркивает, что *интонационный слух* и *чувство ритма* – неотъемлемые части музыкального таланта: без понимания смысла музыкального высказывания, его общего содержания и направленности (интонационный слух), а также принципов и структуры его временно́й организации (чувство ритма) никакая музыкальная деятельность осуществляться не может. В каче-

стве основного ученая выдвигает положение о сочетании трех компонентов чувства ритма: *двигательной чувствительности* (или способности эмоционально откликаться на движение, запоминая его облик и временные характеристики), *способности к переводу двигательных впечатлений в слуховые* и возможности сохранения и фиксации полученного материала, которую можно назвать *ритмической памятью*.

Интересную методическую систему ритмического развития представляет Н. Бергер. В статье «Рожденный движением» [11], посвященной развитию чувства ритма, исследователь, в частности, раскрывает причины музыкально-ритмической неспособности и указывает оптимальные пути ее преодоления. Отдельными формами ритмической деятельности Н. Бергер называет ритмофонику (слоговую систему чтения ритма) и ритмографику (специальный шрифт для записи ритма), обосновывая важность их применения не только в музыке, но и в других видах творческой деятельности.

Н. Бергер рассматривает музыку как самую благоприятную сферу для развития ритмических способностей. В качестве аналитической деятельности в процессе слушания и воспроизведения музыки она предлагает использовать звуки речи, тембры инструментов, крупные жесты пластики и мелкую моторику пальцев; «музыка заключает в себе все, что необходимо, чтобы служить подсказкой для совершения ритмичных движений вовремя» [11, с. 44]. Исследователь неразрывно связывает работу над развитием чувства метроритма с реальным звучанием музыки, аргументируя это тем, что скорость чтения ритмических партитур более естественно впишется в ее реальное должное звучание и будет способствовать укреплению у обучающихся метроритмического слышания.

Методика Н. Бергер включает два направления в воспитании метроритмических ощущений:

– развитие музыкального ритмического чувства, основанное на использовании действий из обыденной жизни, с целью последующей возможности музицирования;

– воспитание на музыкальных занятиях не просто ритмического чувства, а чувства времени.

Важными составляющими предложенной методики Н. Бергер считает развитие телесного *чувствования ритма*, обучение навыкам зрительного *запоминания ритмической партитуры*, совершенствование способности включать метроритмические единицы в игровые формы работы.

Значительным вкладом *в методику и практику* преподавания сольфеджио явилась авторская концепция детского музыкального воспитания Т. Боровик. Как указывает исследователь Л. Логинова, «продолжая традиции русской музыкальной педагогики… Боровик создает эффективную систему

детского музыкального воспитания, преобразуя и приспосабливая к новому типу задач базовые принципы сольфеджио» [12, с. 178].

Интересны методические разработки Т. Боровик [13; 14], касающиеся способов формирования и развития чувства ритма на всех возрастных уровнях школьного образования. Опираясь в своей методике на двигательно-моторное освоение метроритмической стороны музыкального языка, она активно использует все ресурсы чувственного восприятия в процессе работы над ритмическими моделями. Результатом этого становится практика интонационно-слуховой работы в пяти основных направлениях, которые она обозначает как звукоподражание, интонирование, письменные упражнения, письменно-интонационные упражнения, движение.

Анализ методико-практической деятельности Т. Боровик позволяет определить сущность ее системы метроритмического воспитания как поэтапное и эффективное развитие навыков *интонирования музыкального ритма*. Игровое же направление в интонационно-слуховой работе с музыкальным материалом помогает обучающимся эмоционально прочувствовать каждый из ритмов, что обеспечивает их легкое усвоение и запоминание. В соединении со словом видится основной путь развития способности ребенка к более точному пониманию сути музыкального ритма на самом раннем этапе обучения.

Среди теоретических понятий, которые вошли в научный обиход в современном музыкознании и являются весьма актуальными в контексте методики развития метроритмических ощущений, можно выделить такие, как «ритмический мотив» и «ритмизованная интонация». Именно на них следует опираться при интонационно-слуховой работе над развитием метроритмических ощущений. Считаем также возможным предложить в продолжение данного ряда еще понятие «образ ритма», которое оказывается весьма продуктивным в методическом отношении. Как представляется, без включения в научно-методический обиход и педагогическую практику этих понятий весьма сложно, к примеру, интонационно воспринимать некоторые привычные метроритмические явления – стремление слабой доли (или затакта) к сильной, фразировку ритмических построений, ощущение ритмической пульсации, восприятие двух- и трехдольности как основных акцентных моделей, а тем более идентифицировать различные проявления нерегулярной ритмики.

В заключение подчеркнем, что несмотря на значительное количество исследовательских трактовок, точек зрения, позиций, комментариев и замечаний, касающихся вопросов метроритмического воспитания, самостоятельных методических разработок в области данной проблематики все-таки недостаточно. Эта важная сфера нуждается как в проведении серьезных научных исследований, так и в подготовке разнообразных учебных пособий,

которые можно было бы комплексно использовать на разных образовательных уровнях.

Считаем также важным поставить вопрос о необходимости ритмического воспитания *на всех этапах* и уровнях музыкального образования. Следует говорить не только об увеличении объемов ритмического развития обучающихся в содержательном профиле курса сольфеджио, что само по себе необходимо в силу возникновения на каждом из возрастных этапов занятий музыкой проблемы понимания сложных ритмических партитур, их исполнительского прочтения и внутреннего представления обучающимися. На современном этапе особой областью в развитии музыкальных способностей становится *специальное методическое направление – ритмическое сольфеджио*, являющееся одним из крупных и значимых разделов общей концепции учебной дисциплины. Более того, ритмическое сольфеджио имеет достаточный потенциал и как отдельный учебный курс, необходимый для наиболее эффективного освоения обучающимися навыков чтения, осмысления, воспроизведения и слышания ритмического многообразия музыки.

Если дать волю фантазии, то при гипотетическом осуществлении подобной реформы в музыкальном образовании целесообразным было бы даже говорить о введении новой учебной дисциплины «ритмическое сольфеджио» на всех уровнях обучения. В младших и средних классах школы это мог бы быть предмет «ритмика», на уровнях среднего специального и высшего образования – самостоятельная дисциплина «ритмическое сольфеджио».

Как представляется, подтверждением правомерности всех размышлений об особой роли ритма оказывается следующий тезис В. Холоповой: «Ритм – один из первоисточников, первоэлементов музыки, всегда жизненно важный для музыкального искусства» [8, с. 8]. А значит, и систематическое формирование активного ощущения метроритма, проявляющееся на уровнях *воспроизведения* и *слышания* музыкального произведения есть первоочередная задача методики и практики развития музыкальных способностей и одно из генеральных направлений всего профессионального музыкального образования.

Источники и литература

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ленинград: Музыка, 1973. 142 с.
2. Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Лит. наследие и переписка. Москва, 1963. Т. 2. 234 с.
3. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли: пер. с нем. Москва, 1966. 220 с.
4. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Санкт-Петербург, 2022. 488 с.
5. Майкапар С.М. Ритм: теория и практика развития художественного музыкального ритма. Челябинск, 2021. 376 с.
6. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. Москва, 1991. 320 с.
7. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. Москва, 1988. 254 с.
8. Холопова В.Н. Музыкальный ритм. Москва, 1980. 72 с.

9. Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. Москва: Музыка, 1978. С. 48-104.
10. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва, 2004. 496 с.
11. Бергер Н.А. Рожденный движением (о ритме в жизни и в искусстве) // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. 2009. № 87. С. 178-189.
12. Логинова Л.Г. Современное сольфеджио: теория и практика. Санкт-Петербург, 2021. 212 с.
13. Боровик Т.А. Изучение интервалов на уроках сольфеджио: метод. рекомендации. Москва, 2007. 68 с.
14. Боровик Т.А. Методические рекомендации по использованию наглядных пособий в классе сольфеджио (подготовительная группа). Минск, 1981. 37 с.

Семенов Виталий Тимофеевич

доцент, доцент кафедры фортепиано и музыковедения СГИК

Проблемы изучения творчества С.С. Аксакова

Аннотация. Сочинения С.С. Аксакова, родившегося в г. Самаре, интересны нам прежде всего как видение мира в звуках представителем и продолжателем родовых традиций семейства Аксаковых. Музыкальное творчество композитора, достойное восстановления в полном объеме, изучения и включения в современную музыкальную жизнь, отражает богатые чувствования и высокий душевный строй. Проблемы, поставленные в ходе работы над статьей: поиск нот всех сочинений, реализация междисциплинарного подхода к исследованию, преодоление недооценки художественного значения и воспитательного потенциала музыки С.С. Аксакова в музыкально-просветительной работе.

Ключевые слова: творчество композитора С.С. Аксакова, поиск нот всех сочинений, междисциплинарный подход к исследованию.

С.С. Аксаков, правнук писателя С.Т. Аксакова, родился 24 декабря 1890 г. (5 января 1891 г. по новому стилю) в Самаре, что объясняет особый интерес местных музыкантов к его творчеству. Судьба представителя известнейшего российского рода сложилась так, что молодой композитор, будучи довольно крупным землевладельцем и офицером царской армии, в годы Гражданской войны вместе с семьей уехал в Харбин, а затем в Шанхай. С 1920 по 1954 г. он жил в Китае, здесь раскрылся его талант пианиста, композитора, педагога, музыкального критика и общественного деятеля. Вернувшись на родину, он много работал: сочинял, преподавал, выступал на радио. Но в Самаре (тогда г. Куйбышеве) С.С. Аксаков уже не был. В печати появлялись издания работ композитора, рецензии на новые произведения, но при жизни его музыка не прозвучала в родном городе. Впервые сочинения композитора были исполнены в Самаре в 2013 г. на музыкально-литературном вечере «В гостях у Аксаковых» в актовом зале Самарского государственного института культуры.

Несмотря на чрезвычайно интересные публикации Л.П. Черниковой о шанхайском периоде жизни композитора [11; 12], создание сайта «Древний род Аксаковых» А.С. Кулешовым [7], полными сведениями о композиторском

творчестве С.С. Аксакова мы не располагали. Только в феврале 2023 г., благодаря содействию председателя Аксаковского комитета Самарской области (АКСО) П.А. Коровина, наследники композитора (внук С.В. Аксаков с супругой Марией Майевной) прислали нам фотокопии из семейного архива, где сохранились списки сочинений, а также копии страниц, посвященных творчеству С.С. Аксакова из указателя Д. Журавлева «Композиторы Советской Белоруссии» [3, с. 30–32].

Оказалось, что написанного С.С. Аксаковым хватило бы на 12 томов собрания сочинений. При этом выявилась первая проблема: в архиве, хранящемся у наследников, не обнаружилось большей части нотных текстов. Те произведения, которые прислали уважаемые Сергей Витальевич и Мария Майевна, мы издали [1]. Но это только часть сочинений для голоса и фортепиано, скрипки, виолончели с фортепиано и фортепиано соло. А где искать остальные? Доступные через интернет описания белорусских и иных архивов не дают возможности ответить на этот вопрос. Нужны командировки. Средств же на них в смете института нет, и грант на такое исследование мы не можем получить второй год. Приходится полагаться на помощь коллег из Белорусской академии музыки. Почему Белорусской? После возвращения в СССР С.С. Аксаков обрел пристанище в Минске, где и скончался в 1968 г. Вероятнее всего, партитуры его крупных сочинений оказались в фондах Союза композиторов Белорусской ССР, Минской филармонии, издательств и архивов Белоруссии. Даже установление места нахождения оригиналов – это большой труд, не говоря о стоимости копирования.

Встает следующий вопрос: как обосновать необходимость этой дорогостоящей работы? Здесь мы опираемся на опыт концертного исполнения найденной музыки С.С. Аксакова [8]. Прежде всего отметим восторженный прием публики. Примером может служить реакция зала на исполнение П.А. Назаровым 4 октября 2023 г. Концертного этюда [6].

Произведения С.С. Аксакова с удовольствием разучивают самарские артисты: Т. Казакова, Н. Бондарева, Ю. Маркова, Д. Лашкин и др. Поколение за поколением поют романсы Аксакова студенты вокального отделения Самарского института культуры. Уже 12 лет в репертуаре у самарской пианистки В. Яхъяевой (Кудрявцевой) – Романс и Скерцо С.С. Аксакова. Столько же лет чаруют слушателей звучанием «Мелодии» Д. Добронравова (скрипка) и М. Новикова (фортепиано). Все исполнители отмечают напевность, тепло и благородство звучания музыки.

Сочинения С.С. Аксакова привлекают нас в первую очередь как отражение мира в звуках. Это взгляд представителя и продолжателя родовых устоев семейства Аксаковых. Мы находим в этих композициях черты, характерные для мироощущения писателя С.Т. Аксакова и его замечательных детей. При этом нельзя не заметить, что композитор следует традициям русской клас-

сической музыки. Очевидно, что в творчестве С.С. Аксакова запечатлены богатые чувствования и высокий душевный строй [9, с. 106], отражена определенная эпоха в истории русской культуры, выражены устойчивые черты русского менталитета. Именно по этим причинам произведения композитора должны быть восстановлены в полном объеме, изучены и включены в современную музыкальную жизнь.

Вторая проблема в изучении творчества С.С. Аксакова связана с необходимостью реализации междисциплинарного подхода к исследованию. Само музыкальное творчество композитора требует объединения усилий музыковедов и музыкантов-исполнителей разных специальностей. Кроме сочинения музыки С.С. Аксаков вел интенсивную деятельность в качестве музыкального критика, пианиста и педагога. Он стал одним из организаторов в Шанхае Русского музыкально-просветительского общества. Был избран председателем общества «Шатер», оно объединяло шанхайских музыкантов, поэтов и художников, выпускало сборник «Врата», который пользовался большой популярностью среди творческой молодежи [12]. Оказывается, С.С. Аксаков состоял членом Русского юридического общества, ставившего целью «обслуживание правовых нужд русских эмигрантов» в Шанхае [10].

Доклад «Изучение творческого наследия С.С. Аксакова: междисциплинарное поле исследований», прочитанный автором этих строк 25 марта 2024 г. в СГИК на пленарном заседании XI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Национальное культурное наследие России: региональный аспект», получил деятельный отклик коллег. Доцент кафедры фортепиано и музыковедения СГИК Н.С. Миловидова вместе со своей студенткой А.А. Антипиной провели исследование вокального творчества С.С. Аксакова и опубликовали три доклада. В работе по теме «Традиции отечественной культуры в творчестве композитора С.С. Аксакова» Анна Александровна утверждает: «Творчество композитора С.С. Аксакова представляет художественную ценность, опирается на духовные традиции русской культуры. Оно отвечает потребности нашего времени в осознании национальной идентичности, в том числе через искусство. Его музыка достойна активного включения в художественный контекст жизни региона и страны» [2].

Известный аксаковед из Уфы С.В. Мотин прислал серию библиографических указателей о семействе Аксаковых, значительно расширивших источниковедческую базу исследования. Альтистка из Белебея А.А. Лапина направила ноты семи романсов С.С. Аксакова, скопированных из Национальной библиотеки Беларуси.

Неоценимую помощь в библиографическом поиске постоянно оказывают сотрудники Библиотечного научно-информационного центра СГИК (начальник центра – Ю.Н. Есипова). Многолетнее сотрудничество поддерживается с кафедрой режиссуры театрализованных представлений и

праздников (заведующий – Ю.М. Паршин). Живой интерес к нашему обзору иллюстраций к сказке «Аленький цветочек» (на 65 страницах обзора представлены 180 иллюстраций 25 художников) проявила Д.Д. Арутчева, заведующая кафедрой дизайна и декоративно-прикладного искусства СГИК.

Активную поддержку проекту оказывают члены АКСО: краевед П.А. Коровин, председатель комитета; филолог Т.В. Бакнина, заместитель председателя; А.В. Кильдяшов, член комитета, спонсор издания «Из архива семьи С.С. Аксакова». В первую очередь публикует материалы по аксаковской тематике самарское издательство «Инсома-пресс» (управляющий – член АКСО А.В. Пирский).

Нам не обойтись без поддержки специалистов архивного дела, документоведов, историков, заведующих кафедрами театрального и музыкального искусства. Остается нерешенной и проблема финансирования.

Ответственной задачей сегодня является завершение издания «Из архива семьи С.С. Аксакова». Опубликовано два выпуска: «Документы» и «Иконографические материалы. Часть 1» [4; 5]. Во вторую часть иконографических материалов войдут сведения о семье С.С. Аксакова, хранящиеся в собраниях России и других стран, а также иллюстративные материалы об окружении композитора. Сложность заключается в необходимости просмотра большого массива документов и отбора экспонатов, непосредственно относящихся к семье С.С. Аксакова. Третий выпуск составит эпистолярное наследие композитора, подготовка его к публикации потребует специальных знаний.

К разряду проблем, на наш взгляд, относится недооценка художественного значения и воспитательного потенциала музыки С.С. Аксакова в музыкально-просветительной работе.

Только после прослушивания 4 сентября 2023 г. в актовом зале СГИК концерта «Аксаковская муза», целиком состоявшего из произведений С.С. Аксакова, пришло понимание органичной связи духа и стиля его творчества с русской композиторской школой начала XX в., принадлежности творчества С.С. Аксакова к русскому академическому музыкальному искусству, осознание его глубокой этической и эстетической значимости и воспитательного потенциала.

Однако до сих пор произведения первого профессионального композитора, родившегося в Самаре, звучат исключительно на концертах и мероприятиях, организованных в честь семейства Аксаковых. Их не включают в концерты, посвященные наследию самарских композиторов, в мероприятия патриотической тематики. Сочинений С.С. Аксакова нет в учебно-педагогическом репертуаре музыкальных учебных заведений. Даже артисты Самарской филармонии и Самарского оперного театра, с успехом исполнившие музыку своего земляка в стенах Самарского института культуры, крайне редко вклю-

чают ее в свой репертуар. Не исполняется ряд произведений, уже изданных в Самаре в сборнике «Избранные сочинения» С.С. Аксакова.

Поэтому предлагается:

– включить сочинения С.С. Аксакова в учебный репертуар студентов СГИК, учащихся самарских музыкальных учебных заведений;

– подготовить методические разработки с музыковедческим, музыкально-исполнительским и музыкально-педагогическим анализом произведений С.С. Аксакова; привлечь к этой работе преподавателей и студентов СГИК;

– обратить внимание организаторов концертных мероприятий на фигуру композитора С.С. Аксакова – достойного продолжателя традиций русского классического искусства, выразителя глубочайшей любви к России.

Решение перечисленных проблем станет проявлением интереса к наследию нашего замечательного земляка, ведь уже стало ясно, что «род Аксаковых – гордость России!». Сама судьба композитора, после долгих лет эмиграции вернувшегося на родину, его многогранная деятельность и творчество сегодня могут послужить воспитанию нового поколения граждан России.

Источники и литература

1. Аксаков С.С. Избранные сочинения: к 55-летию со дня смерти композитора: произведения для голоса и фортепиано, сочинения для фортепиано, для скрипки и фортепиано, для виолончели и фортепиано / Самар. гос. ин-т культуры; Аксаков. комитет Самар. обл.; сост., авт. вступ. ст. В.Т. Семенов. Самара: Инсома-пресс, 2023. 124 с.
2. Антипина А.А. Традиции отечественной культуры в творчестве композитора С.С. Аксакова [Электронный ресурс] // L Самарская областная студенческая научная конференция. Общественные и гуманитарные науки: тез. докл. Самара; Санкт-Петербург: Эко-Вектор Ай-Пи, 2024. Т. 2. С. 252-253. URL: https://osnk-sr.ru/theses/index.html (дата обращения: 26.03.2025).
3. Журавлев Д. Сергей Аксаков: статья о композиторе и список основных сочинений // Композиторы Советской Белоруссии: краткий биограф. справ. Минск: Беларусь, 1966. С. 30-32.
4. Из архива семьи С.С. Аксакова. Вып. 1. Документы / сост. В.Т. Семенов. Самара: Инсома-пресс, 2024. 243 с.
5. Из архива семьи С.С. Аксакова. Вып. 2. Иконографические материалы. Ч. 1 / сост. В.Т. Семенов. Самара: Инсома-пресс, 2024. 205 с.
6. Концертный этюд [С.С. Аксакова. Исполняет] Павел Назаров [Электронный ресурс] // Все о Сергее Сергеевиче Аксакове. URL: https://vk.com/public217886508?w =wall-217886508_36 (дата обращения: 26.03.2025).
7. Кулешов А.С. Аксаковы. История разбитых судеб [Электронный ресурс]. Москва: Территория, 2009. 328 с. URL: http://aksakoff.ru/category/destiny/ (дата обращения: 26.03.2025).
8. Семенов В.Т. Произведения С.С. Аксакова в исполнении самарских музыкантов // Наследие семьи Аксаковых в русской культуре, отечественной истории и общественной жизни: материалы III Всерос. науч.-практ. конф. Самара: СГИК, 2022. С. 366-374.
9. Семенов В.Т. Сергей Сергеевич Аксаков – первый профессиональный композитор из Самары // Сфера культуры. 2022. № 3(9). С. 103-110.

10. Устав Русского Юридического общества [Электронный ресурс]. URL: https://rdi.dlconsulting.com/?a=d&d=szas19320707-01.1.6&e=en101img (дата обращения: 26.03.2025).
11. Черникова Л. Композитор Аксаков [Электронный ресурс] // Русское поле – Бельские просторы. URL: http://belsk.ruspole.info/node/1600 (дата обращения: 26.03.2025).
12. Черникова Л. Неизвестный Аксаков [Электронный ресурс] // Русский клуб в Шанхае. URL: https://www.russianshanghai.com/hi-story/now/post411 (дата обращения: 26.03.2025).

Скрипачева Ирина Александровна

доктор культурологии, доцент, профессор Центра Дизайна Тольяттинского государственного университета, директор Детской школы искусств Центрального района г.о. Тольятти (Тольятти, Самарская область)

Культурное наследие великих строек (на примере строительства города Ставрополя/Тольятти)

Аннотация. Статья посвящена периоду стремительно строящегося молодого города Ставрополя/Тольятти и меняющейся в нем социокультурной реальности. В работе отражается самоотверженность строителей того времени, стремление власти и общества придать городу полноценные культурные свойства. Освещается уникальность массового самодеятельного народного творчества советского периода.

Ключевые слова: новые города России, стройка века, культурно-историческая реальность, досуг, культура, идеология советского периода, самодеятельное народное творчество.

Культурное пространство советского периода – это, прежде всего, стремительное строительство городов. Именно в социокультурной среде стремительно строящегося Ставрополя/Тольятти протекали все «векторные» процессы быстро меняющейся реальности. Формировалась особая подвижная среда, которая существенно влияла на жизнь горожан и облик будущего города. Происходила стремительная трансформация в связи с новыми представлениями, формирующаяся в условиях того времени городская культурная среда основательно преобразовывала сложившиеся представления социальности и культуры.

Существовали веские причины, которые требовали создания большого количества новых населенных пунктов. В начале XX в. число городов в России, в том числе и в европейской части, не соответствовало размерам огромной страны, потребностям в центрах-организаторах. Далеко не все старые города могли служить точками роста, так как среди них велика была доля экономически хилых и не имевших перспективы. Промышленность (главный градообразователь периода индустриализации) строго экзаменовала города на способность к развитию. Экзамен выдерживался не всеми.

Новые города были необходимы России для оснащения территории центрами обслуживания, как градостроительная инфраструктура; более полного использования выдающегося потенциала крупных центров и одновременно для решения их сложных градостроительных проблем; вовлечения в использование разнообразных ресурсов (ведь страна была вынуждена ориентироваться на свои собственные резервы); создания множества отраслевых промышленных центров, не всегда находивших себе в старых городах нужные условия [1, с. 125]. Упорядоченность, историческая самобытность, собственное лицо российских городов сегодня продолжает оставаться серьезной культурной проблемой.

Вопрос о происхождении и строительстве Ставрополья/Тольятти важен не только с историографической, но и с ментальной позиции. Для людей это не просто название города, а нечто уникальное, соотносимое с именем человека или историческим событием, что подчеркивает стремление окружающих создать благодатную почву для будущих потомков.

Легендарная строительная организация «Куйбышевгидрострой» положила начало не только возведению Куйбышевской гидроэлектростанции (в настоящее время – Жигулевская ГЭС), но и рождению крупнейшего в нашей стране автогиганта и ведущих промышленных предприятий. Это явление можно рассматривать как уникальное, возникшее единожды, в рамках определенного культурного ареала, в данном случае как эволюция Ставрополя-Тольятти и живущих в нем людей.

Остановим свое внимание на этом историческом отрезке, когда 75 лет назад при строительстве Волжской ГЭС имени В.И. Ленина был затоплен старинный город Ставрополь и вырос новый Ставрополь-на-Волге – город гидростроителей и создателей большой химии. В 1969 г. он был переименован в город Тольятти – в честь известного борца за мир, итальянского коммуниста П. Тольятти.

Город Тольятти, самый молодой в нашем регионе (ранее – Ставрополь, что означает «город святого креста»), был основан в 1737 г. и долгое время оставался в стороне от стремительных экономических связей региона, а в довоенные годы даже потерял статус города. Но, как уже было упомянуто, в начале 1950-х гг., с началом строительства Жигулевской ГЭС на Волге, Ставрополь был затоплен, ушел под воду Куйбышевского водохранилища. Свое следующее возрождение Тольятти получает в 1960-е гг., чтобы предстать в новом могучем обличье автогиганта России.

Легендарная строительная организация «Куйбышевгидрострой» (1962–1987) возглавлялась выдающейся исторической личностью – Н.Ф. Семизоровым, Героем Социалистического Труда, заслуженным строителем РСФСР, почетным гражданином города Тольятти, под руководством которого выросло два поколения строителей. Город в воспоминаниях инже-

неров, строителей, жителей того времени – «это место, где человеку будет удобно жить, где всюду будет красиво: и в квартирах, дворах, скверах и парках» [5, с. 108–112].

В настоящее время поражает самоотверженность строителей советского времени, впитавших силу духа созидания, без иронии строящих коммунистическое будущее. Бесспорно, что привязанность к конкретному месту играет важнейшую роль в чувственной системе ценностей. В гораздо большей мере, чем просто среда, она формирует жизненные ориентиры. Эта привязанность является одной из важнейших потребностей человека, и значение ее растет, когда люди принимают живое участие в развитии места, в котором они живут.

Сделаем попытку представить объективную картину социокультурных явлений и потребностей населения. Рассмотрим, как горожане социалистического периода 1960–70-х гг. использовали культурный опыт в повседневной жизни.

Феномен «самодеятельное творчество советского периода» рассматривается нами в рамках активного процесса культурогенеза того времени как вектор порождения культурных инициатив, процессов, технологий, организационных структур.

Широкое понимание творчества как явления порождения нового приводит к выводу о том, что творческая деятельность человека есть проявление фундаментального свойства материи, лежащего в основе развития как такового. Вполне очевидно, что понимание творчества – это активный механизм развития материи, способствующий образованию новых форм [7, с. 410]. Различные виды творчества и антиобщественных проявлений – суть формы социальной активности (как меры деятельности общественного человека).

Следовательно, городская культура того времени выделяется нами как одна из социальных и идеологических составляющих, и вместе с тем исторически саморазвивается вместе со всем обществом, потому что конкретные культурные инициативы создавали конкретные творческие люди [6, с. 22]. Поэтому всецело согласимся с высказыванием известного английского социолога Ч. Лендри о том, что «культурное наследие городов – это сумма творческих усилий прошлого, а результаты творчества – тот механизм, который позволяет обществу продвигаться по пути развития» [3, с. 256]. Данная точка зрения меняет традиционные и уточняет современные представления о природе и сущности самодеятельного народного творчества.

В советский период все организации культуры курировались идеологическим отделом ЦК КПСС и аналогичными органами местного уровня, что обусловливало универсальный принцип выделения культурных институтов как организаций, так или иначе связанных с идеологической работой с населением. Это вовсе не означает абсолютного главенства идеологии над культу-

рой; определенная часть явлений культуры всегда создается и функционирует в качестве оппозиционных. Но это только еще больше подчеркивает нерасторжимую связь идеологии и культуры, их взаимоопосредованность [10, с. 75].

В наши дни, когда в России главным идеологическим постулатом объявлена деидеологизация в оценках любых проявлений социальной жизни, именно культурная политика городов приняла на себя функции реализации негласной идеологии государства.

Этот период советской истории стал временем реализации грандиозного проекта – перекрытия Волги и строительства Жигулевской ГЭС. Тогда же зародилась новая культура советской идеологии, объединяющая личные качества человека с элементами его социальной и культурной среды: образованием, воспитанием, культурой, досугом и информацией. Этот уникальный идеологический механизм дает нам возможность объяснять и наблюдать механизмы освоения людьми социокультурного окружения, преобразования личного отношения в социально значимое, порождения и изменения культурных феноменов в культурных процессах советского периода [2, с. 12].

Подъезжая по Волге к речным воротам Тольятти, нельзя не заглядеться на живописные кварталы раскинувшегося на холмах Комсомольска. Именно так называет свой район большинство коренных жителей. Комсомольский район после бурной застройки Ставрополя-Тольятти выглядит самым уютным, домовитым местом. Он обладает огромным потенциалом развития.

Большинство старожилов района – «первостроители», которые в 1950–60-е гг. возводили среди соснового леса, ковыльных лугов Волжскую ГЭС, многочисленные заводы и современные жилые кварталы. Это было время гигантских строек и напряженного труда, радостного ожидания близкого счастья для всех, безоглядной веры в себя, в свои силы и таланты, способности все одолеть и всему научиться. Об этом рассказывают старые номера газет «Гидростроитель» или «За коммунизм», архивная хроника, повествующая нам о духе того времени. Напористо и азартно работало и жило поколение первостроителей Тольятти. Огромная энергия создала всю современную инфраструктуру, позволяющую Тольятти быть одним из развитых регионов России.

Откуда же бралась эта энергия и мощь? Ее также хватало на то, чтобы до поздней ночи проводить время в новом Комсомольском клубе – на танцах, концерте художественной самодеятельности, любительском спектакле, первых играх КВН. Экскаваторщики, бульдозеристы, бетонщики, инженеры и бухгалтеры становились на это время актерами, музыкантами, танцорами, остряками КВН. В атмосфере положительной энергетики растворялась усталость трудового дня, и черпались силы для будущих дел. Именно тогда, в 1951 г., в Комсомольском клубе зажегся огонь народного творчества, отблески которого ощущаются в культуре современного Тольятти.

Сегодня, спустя более полувека, в первых очагах культуры – Доме культуры «40 лет ВЛКСМ», Доме культуры Ленинского комсомола, клубе «Гидростроитель» (демонтированном) – искусство уже не принадлежит народу в прямом смысле. Все это осталось в прошлом веке, в советской эпохе, где людей бесплатно приобщали к высоким ценностям, предоставляли возможность реализовать себя в творчестве, проверить свои способности, обрести призвание. Люди, спешащие в клуб, не хотели просиживать дома у телевизора, они жили другими ценностями, интуитивно понимая, что только общение с искусством побуждает человека расти и совершенствоваться.

В настоящее время мы отчетливо понимаем, что только содержательный, развивающий досуг может разбудить в человеке творческое начало, нестандартный взгляд на жизнь и ее проблемы. А что такое досуг в нашем понимании? Беспечно проведенное время отдыха после работы? Оказывается, досуг и сам феномен самодеятельного творчества традиционно исследуется философами и искусствоведами, и лишь сравнительно недавно к нему обратились культурологи.

В культурологии творчество принято рассматривать в рамках более масштабного процесса культурогенеза или порождения культурных инноваций – новых культурных феноменов – произведений, процессов, технологий, организационных структур и пр. Хотя культура как одна из социальных подсистем общества исторически саморазвивается вместе со всем обществом, но все-таки конкретные культурные инновации создают конкретные творческие личности.

Термин «самодеятельность» возник в немецкой протестантской философии в XVI в. Selbsttatigkeit в первичном значении означал «самодеятельность», проявление личной инициативы и широко использовался в теософских дискуссиях

На уровне философской методологии самодеятельность традиционно рассматривалась как самодвижение – процесс, исходящий из внутренних противоречий, осуществляемый в противовес внешним воздействиям (Гераклит, Аристотель). Эта идея получила развитие в трудах Г.В. Лейбница, французских материалистов. Г.Ф. Гегель трактовал самодвижение как самовыражение абсолютной идеи. К. Маркс ввел термин «саморазвитие» – переход в процессе движения на более высокую ступень развития. Философское толкование также допускало в качестве внешнего источника этого типа активности божественное предназначение [8, с. 111].

Каждая сфера человеческой активности характеризуется специфическим характером деятельности и общения: труд – общественной полезностью, семья – концентрацией и разнообразием межличностных отношений, досуг – реализацией личностного потенциала.

В современной отечественной литературе досуг рассматривается как структурный элемент так называемого свободного времени, как часть нера-

бочего времени. Зачастую досуг понимается нами как отдых, релаксация, расслабление. Однако имеется и другой взгляд на досуг – как на «более возвышенную деятельность» (К. Маркс), направленную на развитие творческих потенций человека.

В русском языке слово «досуг» происходит от слова «досягнуть». Таким образом, буквальное понимание досуга сводится к возможности что-то сделать, чего-то достичь. В прошлом «досужесть» означала умелость, мастерство. Именно в таком свете следует понимать высказывание Р. Тагора о том, что «лучшие плоды цивилизации взращены на ниве досуга» [9, с. 362].

Соглашаясь с этим высказыванием, делаем вывод, что именно в досуговой сфере, в потенциале самодеятельного творчества и скрыт тот феноменальный природный дар человека, который проявляется сначала в клубных и кружковых занятиях, а затем – в любой утилитарной деятельности. От того, как общество организует это игровое, творческое начало в человеке, куда и в каких формах направит, зависит и судьба самого общества.

Быть клубным работником в 1990-е гг. было тяжело как никогда. Из всех очагов культуры клуб, дом культуры оказался самым незащищенным, так как не давал напрямую экономического эффекта, прибыли. Можно, конечно, решить проблемы, сдав помещение банку, магазинам, офисам. Но это означает пустить по миру те коллективы, которые составляли гордость и славу домов культуры. И дело даже не в славе, а в людях. Остается выбор, который по-старомодному называется «подвижничество».

Стремясь выжить, многие предприятия повсеместно избавлялись от социалки, от учреждений культуры и творческих коллективов, считая нецелесообразным тратить деньги на их содержание. За прошедшие 30 лет мало кто вкладывает деньги в развитие человеческого потенциала, в человека, который в России издавна считается главным природным «ресурсом».

Ценности самодеятельного творчества определяются в соответствии с масштабом их эстетической ценности, связью с прошлым или с историей строительства нашего города (ценность которого зависит от событий приписываемого им значения). Кроме того, ценность различных событий, отмеченных в статье, определяется не только социальной, но и символической значимостью.

Специалисты в области качества сегодня приходят к выводу: самые прибыльные инвестиции в XXI в. – инвестиции в человека, в развитие его «качества». Корни городских (да и российских) проблем – не в экономике, политике, а в культуре. В культуре, понимаемой не только как концерты к празднику, а шире – как вся сфера человеческой деятельности. Мы будем сталкиваться с фундаментальными проблемами экономики, пока не поймем, что должны прежде всего формировать не только творчески, но и идеологически ориентированную личность, способную нестандартно преодолевать любые жизненные реалии. Не решив проблемы человека, мы ничего не изме-

ним к лучшему – ни в городе, ни в стране. Яркий пример поднятия идеологически настроенного населения – события СВО, где главным стоит не вопрос денег, а вектор патриотического настроя и системы ценностей.

Какой представляется самодеятельность сегодня? Это не просто «преломление» большого искусства будущих профессионалов. Не просто форма социальной и психологической компенсации за дневную монотонную работу, а среда, провоцирующая на эксперимент, творчество, пробуждающая в людях таланты и способности. Каждый в этом клубном сообществе может «диагностировать» себя в новом деле, проекте, не боясь упрека в дилетантстве. Это будет школа людей-универсалов, где самая большая роскошь – радость общения с живыми людьми, а не с искусственным интеллектом. Это прежде всего всестороннее развитие всех во имя блага каждого.

Культурно-историческое наследие города: первые школы, дома культуры, театры и кинозалы, больницы и предприятия – все это городская инфраструктура, зарождавшаяся под заголовком «первый», в настоящее время она может играть не последнюю роль в организации разных вариантов туристического обслуживания, способствовать развитию различных технологий и видов деятельности [4, с. 19].

Отсюда ясно, что задача по изучению самодеятельного народного творчества актуальна не только для историков культуры и теоретиков, занимающихся поиском исторических закономерностей, но и для тех, кто заинтересован в перспективном социально-экономическом развитии города. Очевидно также, что столь же актуальна и задача его сохранения, поскольку потеря означает исчезновение материала для изучения.

Наследие прошлого, которое так отчаянно стараются переиначить, каждый день утверждает нас в величии нашего народа и нашей страны, открывая нам новые горизонты. Великие трудовые победы Куйбышевгидростроя, построившего Ставрополь/Тольятти, продолжают вдохновлять и вселять уверенность в будущем молодое поколение тольяттинцев. В издании «Мы первые!» к 75-летию Куйбышевгидростроя в документально-публицистических очерках отражена вся мощь поколения советского народа и его трудовых побед [5, с. 112].

Привязанность к родному месту играет особую роль в отношении человеческих ценностей, вырабатывая в нас особую категорию, способную формировать жизненные смыслы и строить планы на будущее. На защитах дипломных проектов будущих архитекторов, строителей, дизайнеров Тольяттинского государственного университета постоянно затрагиваются вопросы о важности культурного наследия, переданного нам строителями Куйбышевгидростроя, всего, что построено в нашем городе: от архитектурных сооружений до уникальных музейных ценностей, хранящих память о строителях и культурных достижениях того времени. Культурное наследие советской эпохи продолжает влиять на представления студентов о будущих

архитектурных проектах в нашем городе. Оно напоминает о национальном чувстве и патриотизме того времени, когда Куйбышевгидрострой стал символом триумфального развития города. Благодаря этому наследию наш город трижды возродился и расцвел.

Этот исторический материал особенно важен тем, что без сохранения исторического пласта культуры прошлого города Тольятти и исследования его в образовательных и культурно-просветительских целях становится фактически невозможным воспроизводство культуры в следующих поколениях горожан.

Источники и литература

1. Город и деревня в Европейской России: Сто лет перемен: Памяти Вениамина Петровича Семенова-Тян-Шанского: [моногр. сб.] / Ин-т географии Рос. акад. наук. Москва: ОГИ, 2001. 558 с.
2. Золотарев А.И. О значении эстетического качества отдельных элементов городской среды // Актуальные вопросы изучения современной истории города: материалы I Науч.-практ. конф. Тольятти, 1994. С. 12-34.
3. Лэндри Ч. Креативный город. Москва: Классика-XXI: Ин-т культурной политики, 2006. 397 с.
4. Макарова Т. Культура город: механизмы развития // Вестник департамента культуры мэрии г. Тольятти. 2004. № 1.
5. «Мы первые!»: К 75-летию Куйбышевгидростроя. Тольятти, 2025.
6. Никишин Н.А. Необустроенность городской среды // Программа развития культуры города Тольятти. Тольятти, 1998. С. 22.
7. Скрипачева И.А. Город как культурная система: монография. Тольятти: ТГУ, 2009. 410 с.
8. Сукало А. Самодеятельное творчество: к вопросу о категориальном аппарате исследования феномена // Вестник МГУКИ. 2006. № 1. С. 111.
9. Тагор Р. Сочинения. Т. 8. Воспоминания. Москва: Гополитиздат, 1957.
10. Чумикова Г. Концептуальные основания культурной политики и деятельности учреждений культуры в современной России: дис. … канд. культурологических наук. Химки, 2004. 194 с.

Смирнова Светлана Сергеевна

кандидат педагогических наук, доцент,
заведующая кафедрой оркестровых инструментов СГИК

Познавательные процессы в деятельности дирижера

Аннотация. В статье раскрывается сущность познавательных процессов личности дирижера симфонического оркестра, реализующихся в его профессиональной деятельности – подготовке к репетиции, репетиционном процессе и концертном выступлении. В качестве основных познавательных процессов выделяются следующие: музыкальные ощущения, восприятие, память, внимание, мышление и воображение.

Ключевые слова: музыкальные ощущения, восприятие, память, внимание, мышление и воображение.

Подготовка дирижеров детских, студенческих симфонических оркестров для учреждений дополнительного образования и средне-специального профессионального образования – актуальное направление обучения сту-

дентов высших образовательных учреждений сферы культуры. Именно вузы культуры и искусства обладают всеми ресурсами и возможностями для подготовки не только артистов оркестра, ансамбля, преподавателей, но и руководителей учебных творческих коллективов. Одним из важных направлений образовательного процесса подготовки студента-дирижера является организация развития его познавательных процессов. В данной статье остановимся на осмыслении сущности познавательных процессов, реализующихся в деятельности дирижера-исполнителя, – подготовке к репетиции, репетиционном процессе и концертном выступлении. К ним в первую очередь отнесем музыкальные ощущения, восприятие, память, внимание, мышление и воображение. Охарактеризуем их подробнее.

Ощущения. По мнению психологов, ощущение – это «психическое отражение изолированных свойств предметов объективного мира, возникающее при их непосредственном воздействии на органы чувств» [6, с. 240]. При этом «физиологически ощущения вовсе не являются пассивным процессом, они всегда включают в свой состав двигательные компоненты» [4, с. 96].

По мнению И.А. Мусина, специфические дирижерские *двигательные ощущения:*

– «являются „связующим звеном" между музыкальными представлениями и жестом;

– возвращают дирижеру инструментальные исполнительские ощущения;

– создают ощущение непосредственности воплощения музыкальных замыслов;

– способствуют руководству движением звуков в счетной доле такта;

– способствуют руководству ритмическим содержанием доли;

– способствуют передаче смысловых связей долей, логики музыкального движения;

– создают ощущение „звука в руке";

– создают ощущение „материальности звука";

– способствуют передаче образности музыкального движения;

– способствуют более непосредственному проявлению эмоциональности жестов;

– являются средством преодоления противоречий в дирижировании;

– служат средством контроля приемов дирижирования;

– служат средством развития навыков дирижирования» [5, с. 109–110].

Помимо двигательных ощущений для дирижера имеют значение слуховые и метроритмические ощущения.

Слуховые ощущения выражаются через следующие виды слуха:

– звуковысотный слух может быть абсолютным (когда дирижер способен узнавать или воспроизводить высоту отдельных звуков, не соотнося

их с другими звуками) и относительным (дирижер узнает и воспроизводит высоту отдельных звуков, имея представление об исходном звуке);

– мелодический слух включает интервальный и ладовый слух;

– гармонический слух позволяет дирижеру слышать звучание партитуры по вертикали;

– полифонический слух позволяет дирижеру улавливать движение всех голосов партитуры по горизонтали;

– тембро-динамический слух позволяет дирижеру выстраивать различные динамические градации в звучании оркестра и использовать для достижения полной палитры красок в исполнении возможности более двадцати тембров музыкальных инструментов симфонического оркестра;

– фактурный слух позволяет охватить различные фактурные слои партитуры и партитуру в целом;

– внутренний слух дирижера выражается в его музыкально-слуховых представлениях и связан со способностью слышать и переживать музыку про себя, без опоры на внешнее звучание.

Метроритмические ощущения берут свое начало из музыкальных переживаний дирижера. Имея двигательную природу, они выражаются в основных дирижерских движениях и отражают метрическую и ритмическую пульсацию музыкального произведения. «Метрические ощущения связаны с непрерывным чередованием опорных и неопорных долей в такте. Ритмические ощущения определяют чередование различных длительностей, которые своим присутствием заполняют мерное метрическое движение более мелкими импульсами» [7, с. 150–151]. Как подчеркивал И.А. Мусин, «дирижерские жесты должны быть не только ритмичны сами по себе, но и „демонстративными", которые могли бы „заражать" ритмом исполнителей и слушателей» [5, с. 74].

Восприятие. Дж. Брунер определяет восприятие как «процесс категоризации, в ходе которого организм осуществляет логический вывод, отнеся сигналы к определенной категории… В конечном итоге все сводится к усвоению определенных формальных схем, которые можно использовать или приспособить с целью организации доходящей до субъекта информации» [1, с. 23].

По мнению В.И. Петрушина, «процесс восприятия художественного произведения и его познания не есть чисто логический акт, а скорее эмоциональное вчувствование в его содержание. В связи с этим музыкальное восприятие включает в себя способность переживать настроения и чувства, выражаемые композитором в музыкальном произведении, и получать от этого эстетическое удовольствие» [7, с. 156–158].

Опираясь на идеи В.И. Петрушина, представим этапы формирования дирижерского восприятия музыкального произведения:

– «выявление содержания музыкального произведения, настроения, ценностей, смыслов, образов, переживаний и эмоций;

– определение средств музыкальной выразительности, позволяющих раскрыть смысловой контекст;

– рассмотрение траектории развития художественного образа;

– выявление главной идеи, кульминации произведения;

– выявление авторского видения произведения;

– поиск дирижером личностных смыслов» [7].

Память. В современной психологии под памятью понимается «запечатление (запись), сохранение и воспроизведение следов прежнего опыта, дающего человеку возможность накопить информацию и иметь дело со следами прежнего опыта, после того как вызвавшие их явления исчезли» [4, с. 192].

По мнению психологов, «запоминание является более или менее сознательной фиксацией достигнутого в целях использования его в будущей деятельности. Запоминание начинается с запечатления, которое первоначально совершается в той или иной деятельности непроизвольно. Когда необходимо сохранить информацию, запечатление переходит в сознательное запоминание и выделается в сознательную целенаправленную деятельность. Если запоминание сопряжено с трудностями, закрепление информации требует специальных приемов (повторений) и переходит в форму специально организованного запоминания – заучивания. Существенными условиями повторений являются осмысливание и понимание. Рациональное распределение повторений содействует более экономному заучиванию и более длительному запоминанию» [9, с. 273].

Запечатление и запоминание проявляются в узнавании и воспроизведении. Узнавание может проходить как автоматическое распознавание в действии; как различение, «связанное с чувством знакомости (без возможности отождествления узнанного предмета и ранее воспринятым), и узнавание как отождествление предмета» [9, с. 274–290]. Воспроизведение может совершаться как непроизвольно, так и на основе сознательной установки на воспроизведение.

Развитая память важна для каждого музыканта-исполнителя, поскольку способствует более быстрому запоминанию и сохранению в памяти музыкального произведения. А.Д. Алексеев, Б.М. Теплов, С.И. Савшинский к основным видам музыкальной памяти относили слуховую и двигательную. Г. Уиппл, Г. Ребсон, С.Е. Фейнберг большую значимость придавали аналитической памяти, обучая своих студентов пониманию структуры, тонального плана и взаимному соотношению всех частей музыкального текста. Л. Маккиннон, А. Корто в качестве единственно надежного способа запоминания музыки выделяли анализ и установление сознательных ассоциаций.

Развитая память важна и для дирижеров, поскольку в процессе работы с творческим коллективом необходимо удерживать в памяти большое количество информации. Несмотря на то, что отечественные и западные музы-

канты-исследователи широко обсуждают ведущие виды памяти, мы считаем важными и значимыми для дирижера все ее виды, так как они все задействованы в многоаспектном и многозадачном процессе управления таким сложным коллективом, как симфонический оркестр.

В деятельности дирижера задействованы все виды памяти:

– моторная (двигательная) память связана с формированием мануальных навыков;

– образная память (зрительная и слуховая) создает условия для восприятия музыкального произведения, участвует в формировании смыслового контекста и интерпретации;

– логическая память способствует выстраиванию логики развития музыкального материала, его формы и драматургии;

– аффективная память помогает фиксации и передаче чувств, эмоций, заложенных в музыкальное произведение.

Рассматривая проблему памяти, нельзя не вспомнить непрекращающуюся на протяжении всего периода развития дирижерского искусства дискуссию о необходимости заучивания партитур наизусть. Многие известные композиторы-дирижеры (Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Ф. Лист, Н.А. Римский-Корсаков и др.) в свое время указывали на необходимость дирижирования оркестром на концерте без партитуры, тем самым предъявляя качественные требования к памяти как к одному из важных профессионально-личностных качеств.

На сегодняшний день дирижеры также подчеркивают важность и значимость наличия развитой памяти, но острота требования дирижировать партитуры наизусть в музыкальном сообществе существенно снизилась. Несмотря на то, что дирижирование без партитуры продолжает приводить в восторг как зрителей, так и музыкантов оркестра, на современном этапе развития дирижерского искусства это уже не является показателем профессионального уровня дирижера-исполнителя.

Внимание – это «избирательная направленность на тот или иной объект и сосредоточенность на нем и углубленность в направленную на объект деятельность» [9, с. 417]. Основные виды внимания – непроизвольное и произвольное внимание.

Произвольное внимание дирижера – это сознательно направляемое и регулируемое внимание, в котором обдуманно выбирается объект внимания, например группа инструментов, интонационная точность исполнения, вступление инструментов и т. д.

Непроизвольное внимание представляет собой пассивное внимание, направляемое независимыми от нас факторами, например случайно исполненная фальшивая нота, вступление не в свою долю или неточно исполненный штрих.

Перечислим важные параметры внимания дирижера как в рамках репетиционного процесса, так и во время концертного исполнения:

– распределение внимания между различными инструментами и группами инструментов оркестра, фактурными слоями и голосами партитуры, реализацией технических приемов дирижерской техники, развитием музыкальной формы и т. д.;

– переключаемость внимания с общего звучания коллектива на точность исполнения нотного текста, динамические и агогические изменения, выстраивание формы, драматургии, разного рода контроль и коррекция исполнения;

– концентрированность внимания означает наличие связи с объектом (партитурой, исполнением и пр.) и интенсивности этой связи;

– устойчивость внимания дирижера определяется длительностью внимания, в течение которой сохраняется концентрация, и связана с удерживанием ее в условиях решения поставленной задачи.

И.А. Мусиным выделяются следующие типы дирижерского внимания:

– корректорское внимание, используемое преимущественно на начальном этапе освоения музыкального произведения для оценки реального звучания оркестра в соответствии с текстом партитуры и внесения необходимых корректив;

– исполнительское внимание, направленное на развитие формы, выстраивание образно-выразительного контекста и драматургии произведения;

– аккомпаниаторское внимание, используемое в разного рода аккомпанементах (вокальных, инструментальных) для контроля и руководства исполнением оркестра в условиях изменения темпа, динамики, наличия фермат, каденций и др. [5].

Мышление – «это процесс обобщенного и опосредованного познания, состоящего в открытии отношений между предметами и явлениями действительности и их преобразовании» [6, с. 322]. «Мышление отражает бытие в его связях и отношениях, в его многообразных опосредованиях» [9, с. 309]. «Мышление – это всегда искание и открытие существенно нового» [2].

«Музыкальное мышление, являясь разновидностью творческого мышления, определяется как особый вид отражения действительности, состоящий в творческом создании, передаче и восприятии специфических музыкально-звуковых образов, вместе с тем специфика которого определяется творческой направленностью. Мышление и творчество – два процесса, тесно переплетенные друг с другом, хотя и преследующие разные цели и использующие разные мыслительные операции» [3, с. 77]. По мнению А.Б. Ермолаевой-Томилиной, мышление направлено на познание реально существующего мира, а творчество – на его перестройку, обновление и совершенствование.

На сегодняшний день музыканты-психологи (В.И. Петрушин, Н.В. Суслова, Г.С. Тарасов и др.) сходятся во мнении, что «музыкальное мыш-

ление – это мышление образами, опирающееся на конкретные представления» [7, с. 207]. Наиболее ярко результативность музыкального мышления проявляется в создании художественного образа произведения, который, по мнению В.И. Петрушина, рассматривается как «единство трех начал – материального, духовного и логического. Материальная основа музыкального произведения предстает в виде акустических характеристик звучащей материи, проанализированной по таким параметрам, как мелодия, гармония, метроритм, динамика, тембр, регистр, фактура. Но все эти внешние характеристики произведения не могут дать сами по себе феномена художественного образа. Подобный образ может возникнуть только в сознании слушателя и исполнителя, когда к акустическим параметрам произведения он подключит свое воображение, волю, окрасит звучащую ткань при помощи своих собственных чувств и настроений» [7, с. 207].

Рассматривая мышление музыканта-исполнителя, ряд исследователей (Г.С. Тарасов, Г.М. Цыпин и др.) выделяет «механизм образного обобщения, осуществляемого по особым законам образного мышления, творческого воображения. Как отмечает Л.Б. Ермолаева-Томина, образное мышление является основным орудием художественного творчества. Лишь образное мышление позволяет творцу передать всеобщее через отдельное и единичное» [3].

Музыкальное мышление дирижера симфонического оркестра традиционно включает в себя анализ, синтез, сравнение, обобщение. Анализ и синтез дают возможность проникнуть в сущность музыкального произведения, понять его содержание, заложенные образы и смыслы, определить средства музыкальной выразительности, позволяющие раскрыть содержательный контекст. Сравнение активизирует имеющуюся систему ассоциаций. Иным словами – сравнение реального звучания оркестра с представлениями дирижера о конечной цели активизирует поиск решения поставленных исполнительских задач. Способность к обобщению позволяет выявить линию развития музыкального материала, выстроить драматургию и форму музыкального произведения, его интерпретацию.

Воображение (фантазия) – это «психический процесс, заключающийся в создании новых образов (представлений) путем переработки материала восприятия и представлений, полученных в предшествующем опыте» [8, с. 54]. «Это способность создавать новые чувственные или мыслительные образы в человеческом сознании на основе преобразования полученных от действительности впечатлений» [11, с. 57].

По мнению С.Л. Рубинштейна, «в творческом процессе воображение играет решающую роль, и особенно его значение велико в художественном творчестве. Сущность художественного воображения заключается прежде всего в том, чтобы уметь создать новые образы, способные быть пласти-

ческим носителем идейного содержания. Особая мощь художественного воображения заключается в том, чтобы создать новую ситуацию не путем нарушения, а при условии сохранения основных требований жизненной реальности. <…> Соблюдение жизненной реальности не означает фотографического воспроизведения или копирования непосредственно воспринятого. Воображение в художественном творчестве допускает значительный отлет от действительности, более или менее значительное отклонение от нее. Творческое воображение прибегает в художественном произведении к отклонению от некоторых сторон действительности с тем, чтобы придать образную наглядность действительности, основному замыслу или идее, отражающей непосредственно какую-то существенную сторону действительности» [9, с. 301–303].

Все неоднократно замечали, что одно и то же музыкальное произведение разные дирижеры дирижируют по-своему. Они могут иначе понимать и оценивать музыкальное произведение, видеть в нем разные смыслы и уникальное содержание. Это говорит о том, что именно воображение дирижера определяет все особенности восприятия музыкального произведения, отражающиеся в дальнейшем в интерпретации музыкального произведения, именно поэтому одна и та же партитура может звучать по-разному.

Вместе с тем важно отметить, что деятельность воображения у дирижера в процессе самостоятельного освоения партитуры самым тесным образом связана с музыкально-слуховыми представлениями, т. е. с умением слышать музыку воспроизведения ее реального звучания. По мнению Б.М. Теплова, «эти представления развиваются на основе восприятия музыки, поставляющего слуху живые впечатления непосредственно звучащей музыки. При этом деятельность музыкального воображения не заканчивается на работе только внутреннего слуха, обязательно включая работу зрительных и двигательных компонентов» [10, с. 245].

Подводя итог, еще раз отметим, что все рассматриваемые в психологии познавательные процессы личности (ощущения, восприятие, память, внимание, мышление и воображение) находят свое отражение в деятельности дирижера-исполнителя. Они задействованы в подготовке дирижера к репетиции симфонического оркестра, репетиционном процессе и концертном выступлении. Это подчеркивает важность и значимость организации процесса их развития в образовательном процессе начинающего студента-дирижера.

Источники и литература

1. Брунер Дж. Психология познания. Москва: Прогресс, 1977. 412 с.
2. Брушлинский А.В. Мышление и прогнозирование (логико-психологический анализ). Москва: Мысль, 1979. 228 с.
3. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества: учеб. пособие для вузов. Москва: Академ. проект, 2003. 302 с.
4. Лурия А.Р. Лекции по общей психологии. Санкт-Петербург: Питер, 2010. 320 с.

5. Мусин И. Язык дирижерского жеста. Москва: Музыка, 2006. 232 с.
6. Нуркова В.В., Березанская Н.Б. Психология: учебник. Москва: Высш. образование, 2007. 484 с.
7. Петрушин В.И. Музыкальная психология: учеб. пособие для вузов. 3-е изд. Москва: Академ. проект; Гаудеамус, 2009. 400 с.
8. Психологический словарь. Москва: Педагогика, 1983. 448 с.
9. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. Санкт-Петербург: Питер, 2010. 713 с.
10. Теплов Б.М. Ум полководца. Проблемы индивидуальных различий: [избр. работы]. Москва: Акад. пед. наук РСФСР, 1961. 536 с.
11. Философский словарь. Москва: Политиздат. 1980. 444 с.

Чеботаренко Сергей Владимирович

доцент кафедры оркестровых инструментов СГИК

Развитие исполнительского дыхания у студентов-трубачей вузов культуры и искусства

Аннотация. В статье раскрываются практические аспекты работы со студентами-трубачами в исполнительском классе духовых инструментов. Рассматривается сущность понятий «дыхание», «исполнительское дыхание». Приводятся упражнения, направленные на развитие исполнительского дыхания.

Ключевые слова: исполнительское дыхание, обучение на трубе, самостоятельная работа студента-музыканта, упражнения.

В последнее время подавляющая часть методик и учебных пособий, рассматривающих проблему развития исполнительского дыхания у студентов-трубачей, главным образом делала упор на музыкальный аспект исполнения, оставляя в стороне технический. Почти все эти издания не дают удовлетворительных ответов на вопрос о том, как выстроить самостоятельную работу студента-трубача над музыкальным произведением в рамках решения поставленных исполнительских задач.

Поскольку преподаватель не может постоянно находиться рядом со студентом, когда тот в процессе самостоятельной работы разучивает музыкальное произведение, то возрастает необходимость в методических рекомендациях по организации его самостоятельной работы. Ввиду того, что достижение мастерства игры на трубе – дело долгое и трудное, для овладения высокой исполнительской культурой студента-трубача необходимо ориентировать на упражнения, которые помогут ему решить основные исполнительские задачи в рамках самостоятельной работы.

В данной статье мы не ставим задачи детального рассмотрения функционирования различных групп дыхательных мышц. Цель нашей работы – предложить студентам упражнения для развития исполнительского дыхания в условиях самостоятельной работы. Также стоит особо подчеркнуть, что нижеизложенные упражнения не требуют специальной подготовки, применения каких-либо дополнительных приборов, приспособлений и абсолютно просты для применения.

Дыхание – один из основных физиологических процессов живого организма, совершающийся рефлекторно. Согласно научным медицинским данным, человек обычно совершает около 15 вдохов в минуту, в легкие поступает около 0,5 литра воздуха. При чуть более глубоком дыхании количество воздуха, проходящего через легкие, составляет около 1,5 литра, еще столько же проникает в легкие, когда мы дышим более активно. Таким образом, рабочий объем легких взрослого человека – 3,5 литра, также в них содержится 1,5 литра остаточного воздуха. Получается, что человек, ведущий сидячий образ жизни, использует лишь 1/10 от пятилитрового объема своих легких. Во время медленной ходьбы эта величина возрастает до 2,5 раз; во время горных восхождений значение увеличивается до 10 раз, а во время занятий плаванием – до 20 раз.

Дыхание в процессе игры на трубе имеет большое значение: оно поддерживает весь губной исполнительский аппарат, формирует характер звучания, делает его прочным или глубоким, связным или отрывистым, энергичным или вялым, выразительным или лишенным выражения.

Трубач может научиться управлять активным вдохом и выдохом посредством развития и тренировки дыхательных мышц. С первых занятий игры на трубе важно формировать правильное исполнительское дыхание, которое является залогом полноценного качественного звука трубы. Оно включает три основных этапа: вдох, задержка дыхания (удерживание состояния равновесия), выдох.

При смешанном дыхании возможно максимальное использование всех дыхательных мышц, способствующих осуществлению полного, глубокого вдоха. Смешанное исполнительское дыхание трудно освоить, потому что дыхательные мышцы работают по-разному. Имеется несколько вариантов их взаимодействия. Однако не все ведут к наиболее правильному вдоху и выдоху. Неправильная работа мышц существенно влияет на звук и звуковедение.

Важным аспектом в работе над дыханием является ощущение легкого зевка при вдохе, который расширяет глотку, подготавливает ее форму. Горло при выдохе должно быть постоянно открытым, чтобы воздух проходил через гортань и глотку беспрепятственно, а мышцы шеи нужно оставлять расслабленными.

Приведем примеры упражнений.

Упражнение 1. Поза кучера. Для упражнения понадобится стул или другое сиденье. Можно принять позу кучера в любом месте: на лекции, на репетиции, в общественном транспорте, в аэропорту (при гастрольных перелетах) и т. д. Необходимо сесть на край стула, ноги поставить достаточно широко и расслабить их, снять напряжение с мышц спины для изгиба позвоночника по дуге. Руки положить на бедра, свесить кисти рук и спокойно дышать. Нельзя

слишком сильно наклоняться вперед, садиться слишком глубоко, опираться на руки (они должны быть свободными).

Упражнение 2. Данное упражнение можно выполнять во время перерывов между занятиями. Для этого нужно принять стоячее положение, убрать руки за голову, сделать несколько вдохов и выдохов и расслабиться.

Упражнение 3. При ходьбе на каждые четыре шага делать вдох, а затем на следующие четыре шага – выдох.

Упражнение 4. Максимально глубокий вдох, затем выдох, слабый, но с ровной скоростью, в мундштучную трубку инструмента (без мундштука) как бы при исполнении нюанса **pp** (пиано). После каждого последующего вдоха нужно увеличивать скорость до тех пор, пока весь выдыхаемый объем воздуха не будет выходить за 1–2 секунды. Можно почувствовать сопротивление инструмента при выдохе. Диафрагма и мышцы живота напряжены, но все остальные мышцы тела должны быть расслаблены.

Упражнение 5. Глубоко вдохнуть, а затем максимально выдохнуть в мундштучную трубку инструмента (без мундштука) как можно продолжительнее.

Упражнение 6. Необходимо удержать листок бумаги на стене при помощи выдыхаемой под напором струи воздуха как можно дольше. Если сила выдыхаемой струи воздуха будет недостаточной – листок упадет.

Упражнение 7. Отжимания от пола. Темп – от среднего к медленному (медленный – лучше). Важно при сгибании рук делать шумный и упругий вдох, затем – фиксация воздуха. Выдох такой же упругий и рассчитанный на всю фазу разгибания рук. Выполнить три подхода по 12 раз.

Охарактеризуем упражнения для мышц брюшного пресса.

Упражнение 8. Поднятие (до положения 90 градусов), фиксация и медленное опускание ног. Темп – от среднего к медленному. При поднятии ног – шумный и упругий вдох, далее – фиксация воздуха, при опускании ног – упругий и рассчитанный на всю фазу опускания выдох. Желательно избегать рывков. Выполнить три подхода по 12 раз.

Упражнение 9. Поднятие корпуса (до положения 90 градусов), фиксация и медленное опускание в исходное положение. Темп – от среднего к медленному; спина – прямая. На протяжении всего подъема корпуса вдох должен быть шумным и упругим, затем – фиксация воздуха и рассчитанный на всю фазу опускания упругий выдох. Необходимо избегать рывков. Выполнить три подхода по 12 раз.

При выполнении упражнений важно следить за тем, чтобы они осуществлялись в три этапа: вдох, фиксация воздуха (задержка дыхания), выдох. Также нельзя забывать про осанку – спина непременно должна быть прямой. При выдохе губы необходимо складывать в амбушюр для обеспечения максимально возможной вибрации, без чего игра на трубе невозможна.

Черняева Алла Леонидовна

кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры фортепиано и музыковедения СГИК

Лаборатория современного искусства имени Д.Д. Шостаковича: опыт научно-творческих инициатив (2022)

Аннотация. В статье освещаются проекты научно-творческого коллектива «Лаборатория современного искусства имени Д.Д. Шостаковича», образованного в Самарском государственном институте культуры в 2022 г. Продемонстрирован просветительский курс деятельности коллектива, актуализирующий различные виды современного академического искусства как важнейшего компонента духовной и культурной жизни Самарского региона.

Ключевые слова: Д.Д. Шостакович, современное искусство, СГИК, кафедра фортепиано и музыковедения, музыка, проекты, концертные и поэтические программы, российские поэты, этнические инструменты, художественное творчество, К. Саркисян, С. Попов, П. Ушакова, А. Виноградова, М. Бурко, П. Назаров.

В 2022 г. на кафедре теории и истории музыки СГИК (ныне – кафедра фортепиано и музыковедения) образовался научно-творческий коллектив «Лаборатория современного искусства имени Д.Д. Шостаковича». Инициатор и руководитель проекта – А.Л. Черняева, композитор, член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, заслуженный артист Самарской области. Генеральная идея данной группы – создание нового экспериментального формата общения и объединения музыкантов, литераторов, художников, исследователей, театральных деятелей, преподавателей, студентов и ценителей высокого искусства.

Главной целью научно-творческого коллектива стала актуализация различных видов современного академического искусства, более активная его трансляция в культурном обиходе, привлечение внимания интеллигенции, ученых, студенческой молодежи к современной художественной практике. Таким образом, Лаборатория современного искусства имени Д.Д. Шостаковича мыслилась, создавалась и реализуется как открытая площадка для творчества, сотворчества, исследований накопленного опыта, сохранения лучших традиций, представления самых различных тенденций современной культуры, открытия новых направлений и имен, синтеза различных видов творчества.

Подобный многоуровневый и многофункциональный подход в работе коллектива осуществим благодаря сильной, эффективной и профессиональной команде, разрабатывающей и воплощающей научно-творческие инициативы. В состав рабочей группы коллектива прежде всего вошли преподаватели кафедры фортепиано и музыковедения СГИК: доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России Д.А. Дятлов,

кандидат искусствоведения, доцент И.И. Васирук, доктор искусствоведения, профессор кафедры Е.Ю. Куприна, кандидат искусствоведения, доцент, член Союза композиторов России и Союза театральных деятелей А.В. Лазанчина, кандидат искусствоведения, доцент, член Союза композиторов России О.А. Кришталюк. При наличии руководителя и постоянной инициативной группы коллектива участниками программ и проектов Лаборатории современного искусства имени Д.Д. Шостаковича становятся как привлеченные преподаватели и студенты различных факультетов СГИК, так и приглашенные извне музыканты, ученые, художники, литераторы, издатели, артисты и т. п. Отличительной особенностью коллектива является маневренность его состава, реализующего конкретные мероприятия.

На начальном этапе формирования идеи лаборатории руководитель А.Л. Черняева инициировала создание айдентики коллектива.

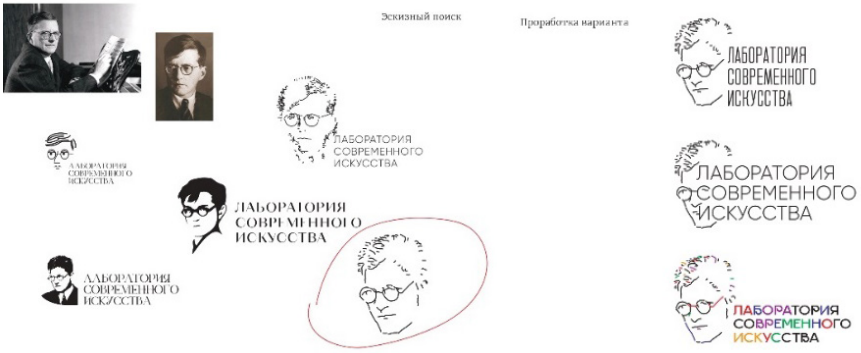


Рис. 1. Эскизы по разработке логотипа
Лаборатории современного искусства имени Д.Д. Шостаковича

Художница П. Ушакова, уроженка Самары, ныне проживающая в Москве, работала над созданием логотипа лаборатории.



Рис. 2. Итоговая версия оригинального логотипа

В результате поисков и обсуждений была сформирована идея, а затем создан и утвержден оригинальный логотип, присутствующий в афишах всех программ и проектов, осуществляемых в рамках работы лаборатории.

В актовом зале СГИК 31 января 2022 г. состоялся концерт-презентация научно-творческого коллектива «Лаборатория современного искусства имени Д.Д. Шостаковича», на котором были обозначены возможные направления работы: концертно-просветительская деятельность; арт-проекты, синтезирующие различные виды современного искусства; исследовательская деятельность; создание музея Д.Д. Шостаковича; музыкальные абонементы «Звуковое пространство Д. Шостаковича»; лекторий DSCH с привлечением в качестве спикеров музыковедов, культурологов, журналистов, киноведов, театроведов; мастер-классы и конкурсы по различным направлениям искусства; культурно-выставочные мероприятия; межвузовские проекты; презентации студенческих, магистерских, аспирантских работ; творческие встречи с поэтами, писателями, художниками, композиторами, музыковедами, исполнителями; образовательные и издательские программы.

В концерте-презентации в качестве спикера выступил доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России Д. Дятлов, а также кандидат искусствоведения, доцент А. Лазанчина, начальник библиотечного научно-информационного центра СГИК Ю. Гаврилова и руководитель лаборатории А.Л. Черняева. Выступления спикеров были объединены темой «Шостакович в пространстве самарской культуры». Гости концерта-презентации имели возможность познакомиться с выставкой изданий о композиторе из библиотечного фонда СГИК. В концертной программе вечера прозвучали камерно-инструментальные и вокальные сочинения Д.Д. Шостаковича.

Первыми арт-проектами лаборатории, состоявшимися 1 февраля и 1 марта 2022 г., стали две музыкально-поэтические программы «Шаг в невесомость» и «Мне приказавшая любовь…», представленные Театром слова К. Саркисян, коллективом, уже несколько десятилетий дарящим самарской публике неповторимые по красоте и глубине программы.

Уникальная авторская методика погружения в поэтический текст, личностного постижения поэзии через исследование, разгадывание интонируемого смысла, созданная К. Саркисян,[1] представляет собой новое направление в культурологии – музыкально-поэтическую антропологию. Комментируя свой подход к проживанию текста во время создания новой программы,

[1] К.Б. Саркисян – певица, дирижер, чтец, педагог, создатель уникальных авторских музыкально-поэтических спектаклей («Спряжение глагола „люблю”», «О нерасторжимости понятия: „пространство-время-усилие”», «Мне приказавшая любовь», «Время перемен», «Ключи от сновидений», «Зеркальным письмом пишу», «Лоскутное одеяло, или В стиле „пэчворк”», «Лето синих стрекоз», «Слова на ветер», «Имя собственное»), не имеющих аналогов в культурном пространстве Самары. К.Б. Саркисян автор более 30 научных статей и монографий, в том числе «И слово в музыку вернись. Музыкально-поэтическая антропология» (Самара, 2001), «Нам остается только имя. Музыкально-педагогическая антропология» (Самара, 2005), «Хороведение. Или хор как бесконечное творчество» (Самара, 2009).

К. Саркисян говорит: «Мы явственно ощущаем на себе магическую власть… звучания. <…> Озвучивание текста включает в себя и наговор, и пропевание, и бормотание, и шаманское камлание. Каждый звук мы пробуем на цвет, на свет, на вес, „на ощупь”. Мне кажется, что мы все вместе просыпаемся от спячки, что только-только перед нами начинает брезжить Слово как таковое» [1].



Рис. 3. К.Б. Саркисян. Источник заимствования: ресурсы мировой Сети

Выверенная архитектоника музыкально-поэтических композиций позволила слушателям глубоко прочувствовать поэзию А. Блока, Н. Гумилева, А. Пушкина, В. Маяковского, В. Хлебникова, Л. Друскина, Н. Жандр, О. Седаковой, А. Темникова, Д. Самойлова, Шейлы Алекс, Р.М. Рильке, И. Северянина, Г. Хубулавы, Н. Захарцевой, Тит Нан Хана, полифонически переплетенную в программе вечеров с музыкой. Рассказывая о Театре слова, К.Б. Саркисян отмечает: «Работая со словом, мы выявили его чудесную возможность: быть – превращаться – становиться всем: музыкой, танцем, жестом, цветом, светом, движением, радостью, болью, тишиной и, быть может, самое главное – универсальным инструментом познания, опытом познания мира. <…> Стихи подобны волшебному фонарю – так удивительно и достоверно преображается все, к чему, кажется, давно привык. Возможно, тут срабатывает какой-то механизм по „подъему” человека из обыденной жизни на высоту, „заказанную” стихом» [1].

«Современный акцент» – так был назван межвузовский проект, осуществленный лабораторией 13 апреля 2022 г., в котором композитор, музыковед, доцент кафедры композиции и инструментовки Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки С.С. Попов прочел лекцию «Нотация в академической музыке второй половины XX–XXI вв.», подкрепив свой рассказ нотами и аудиозаписями интересных современных сочинений, таких как Laconisme de l’aile для флейты и электроники К. Саариахо, «Миражи» для восьми исполнителей Э. Низамова. Кроме того, композитор представил собственные сочинения: «Воспоминание о ярмарке» для малой домры, балалайки-примы и фортепиано и Каприччио для мультиперкуссии.

Важнейшей составляющей межвузовского проекта «Современный акцент» стала презентация учебника и мультимедийного пособия по инструментоведению С.С. Попова, над которым автор работал несколько лет. Учебник предназначен для студентов музыкальных вузов, в первую очередь обучающихся по направлениям подготовки «Композиция», «Музыковедение»,

«Музыкальная звукорежиссура», «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром» и, что особенно важно, ориентирован именно на современного музыканта. В заключение встречи С.С. Попов подарил библиотеке СГИК несколько экземпляров своего учебника «Инструментоведение». В настоящее время в России он является самым современным изданием в данной области музыкальной науки.

Первым воплощением идеи синтеза различных видов искусства, а вместе с тем и встреч с людьми из разных художественных сфер, стал творческий вечер П. Ушаковой, состоявшийся 26 апреля 2022 года.

В 2017 г. П. Ушакова окончила Самарское художественное училище имени К.С Петрова-Водкина, где обучалась в мастерской Н. Хохловой, известной как главный художник Самарского академического театра оперы и балета в периоды с 1984 по 1994 г. и с 2001 по 2011 год.

П. Ушакова, позиционируя себя как «независимый художник с индивидуальным стилем, всегда готовый в открытом диалоге снимать завесу тайны со своего загадочного, порой причудливо-сумрачного, многозначного мира» [2], представила на творческом вечере более 15 графических работ, три проекта по сценографии, короткометражный мультфильм «Событие», длящийся всего 2,5 минуты, на создание которого ушло около девяти месяцев. Мультфильм в лаконичной форме повествует о глубине чувств в семейном укладе и горечи потери близких людей.

Ведущая вечера, А. Черняева, в диалоге с автором работ и в интерактивном общении с публикой затронула тему секретов художественного ремесла, символики в картинах П. Ушаковой.

Загадочные «Гноссиенны» Э. Сати, избранные художницей в качестве музыкальной составляющей творческого вечера, весьма органично сочетаясь с цветовой гаммой и смысловыми акцентами работ, выразительно прозвучали в исполнении лауреатов международных конкурсов М. Васиной и К. Кандауровой.

Особой страницей в работе лаборатории стал проект «Этнокультурный диалог: исполнитель – композитор» в рамках года культурного наследия народов России, состоявшийся 29 ноября 2022 г. Мастер этнических инструментов, исполнитель-мультиинструменталист М. Бурко, в прошлом – выпускник Самарской государственной академии культуры и искусств (2016) по специальности «Звукорежиссура театральных представлений и праздников», продемонстрировал разнообразные этнические инструменты, изготовленные им в собственной мастерской. Рассказ об истории происхождения ряда этнических инструментов сочетался с демонстрацией их уникальных тембровых возможностей.



Рис. 4. Работы Полины Ушаковой



Рис. 5. Этнические инструменты, изготовленные Михаилом Бурко

Во время творческой встречи с М. Бурко прозвучало сочинение «Три пьесы для этнических флейт и фортепиано» самарского композитора, члена Союза композиторов России, заслуженного артиста Самарской области А.Л. Черняевой (творческий псевдоним – А. Виноградова). Исполнил сочинение М. Бурко в ансамбле с выдающимся самарским пианистом П. Назаровым, лауреатом международных конкурсов, солистом Самарской государственной филармонии, доцентом СГИК.

Сочинение «Три пьесы для этнических флейт и фортепиано», написанное в 2014–2016 гг. специально для этнических инструментов М. Бурко, а именно для тин-вистла, лоу-вистла и кены с фортепиано, в 2018 г. стало лауреатом I степени Первого Всероссийского конкурса композиторов AVANTI (Москва) в номинации «Сочинение для этнических инструментов».

На концерте-награждении лауреатов конкурса AVANTI в Рахманиновском зале МГК имени П.И. Чайковского сочинение «Три пьесы для этнических флейт и фортепиано» с успехом прозвучало в исполнении самарских музыкантов М. Бурко и П. Назарова. Запись московского исполнения произведения самарскими музыкантами в 2018 г. размещена на диске фирмы «Мелодия», а ноты опубликованы ведущим российским издательством «Композитор».

Концертная программа «В гостях у Шостаковича» была представлена лабораторией 14 декабря 2022 г. Лауреаты международных конкурсов, солисты и артисты Академического симфонического оркестра Самарской государственной филармонии, Самарского академического театра оперы и балета имени Д.Д. Шостаковича, Всероссийского юношеского симфонического оркестра под управлением Ю. Башмета представили публике камерно-инструментальные и вокальные сочинения, музыку из кинофильмов и спектаклей Д.Д. Шостаковича.

Кроме того, в программе вечера прозвучала Фантазия-квартет, ор. 2 для гобоя, скрипки, альта и виолончели Б. Бриттена.

Композитор сочинил Фантазию-квартет в 1932 г. в возрасте 19 лет, будучи студентом Королевского музыкального колледжа (консерватории), в который он поступил в 16 лет, в 1929 г. Основанием для включения в программу концерта музыки Б. Бриттена послужил известный факт взаимного творческого интереса и симпатии двух выдающихся композиторов двадцатого столетия – Б. Бриттена и Д.Д. Шостаковича.

Эпиграфом концертной программы стала пьеса «В гостях у Шостаковича» (2011) для фортепиано в четыре руки А. Виноградовой, исполненная блестящим фортепианным дуэтом в составе А. Дятловой и М. Абросимовой. Сочинение, представляющее собой музыкальную шутку по мотивам цикла «24 прелюдии и фуги» Д.Д. Шостаковича, в свое время написанное к 105-летию композитора, неоднократно исполнялось в различных концертных программах СГИК, Самарской государственной филармонии, ДМШ № 1 имени Д.Д. Шостаковича г. Самара. Название данного сочинения стало «именем» всей концертной программы.

Итак, в первый год работы научно-творческого коллектива СГИК «Лаборатория современного искусства имени Д.Д. Шостаковича» состоялось семь различных культурно-просветительских проектов, отразивших важные тенденции культуры сегодняшнего дня. В том числе две концертные программы с музыкой Д.Д. Шостаковича и других композиторов XX–XXI вв.; две музыкально-поэтические программы, представившие поэтическое слово шестнадцати авторов; научно-просветительская инициатива, затронувшая проблемы современной музыки и современной нотации; две творческие встречи, познакомившие с некоторыми тенденциями художественного творчества и этнического пласта в современной культуре.

Проекты, издания и медиа-инициативы Лаборатории современного искусства имени Д.Д. Шостаковича, осуществленные в 2023–2025 гг., будут представлены в последующих публикациях, посвященных работе данного научно-творческого коллектива кафедры фортепиано и музыковедения Самарского государственного института культуры.

Источники и литература

1. Колышева Т.А. «И слово в музыку вернись…» // Свежая газета. Культура. 2021. № 10 (207).
2. Черняева А.Л. Беседы с художницей Полиной Ушаковой: рукопись. 2022.

Раздел 2. Сценическое искусство в пространстве современной культуры

Бакулева Ирина Владиславовна

старший преподаватель кафедры актерского искусства и сценической речи СГИК

Способы и возможности вхождения в авторский текст

Аннотация. В статье описывается метод вхождения в авторский текст британского педагога по сценической речи С. Берри, проводится сравнительный анализ методов и возможностей присвоения текста для использования в учебном процессе подготовки студентов актерского и режиссерского отделений.

Ключевые слова: вхождение, автор, текст, метод, анализ, мастер-класс, энергия, структура, движение.

Текст автора – это в определенном смысле закрытая дверь, к которой нужно подобрать ключ, чтобы она открылась свободно, полностью и чтобы автор предстал перед нами во всей своей непревзойденности и самобытности. Но где же этот путь к автору, как понять, что один из возможных ключей самый точный?

Существует несколько способов вхождения в авторский текст, несколько ключей к постижению автора. Всем знаком **застольный период работы** К.С. Станиславского, когда режиссер за столом вместе с актерами разбирал, препарировал словесную структуру текста. Этот способ довольно непростой и порой достаточно длительный, так как хороший автор часто скрывает важные детали, а очевидные вещи зачастую являются простым путем для наивного читателя. Автор рассчитывает на умного исследователя, и заветная дверца не спешит сразу открываться.

Есть **ассоциативный путь** вхождения в текст, когда исследуется не только сам текст, но и то, что лежит над, под, вокруг и около него. Это путь понимания каждого слова – его произнесение рождает в отдельном актере индивидуальные, порой странные и нелепые ассоциации, которые, словно цветы, собираются в один букет. Зачастую при таком способе случается выход за понятные и очевидные смыслы, происходит их расширение. Также путь ассоциаций и исследования слов может происходить и через телесные ощущения, когда актер не только произносит слово и ассоциации к нему, но и проживает

его, показывает, как оно отзывается в его теле. Таким образом энергия слов усиливается и уточняется телесным показом. Вероятно, этот способ близок Санкт-Петербургской речевой школе, в частности Ю.А. Васильеву.

Помимо аналитического и ассоциативного путей вхождения в текст существует **работа через ноги**, когда актеры не сидят за столом над авторским текстом, а постоянно прочитывают его, двигаясь по сценическому пространству. Так работала над текстами У. Шекспира британский педагог, режиссер, признанный специалист по сценической речи С. Берри. Можно предположить, что, кроме позиции проникновения в текст автора, такая работа имела и индивидуальный терапевтический эффект. С. Берри проводила мастер-классы по всему миру, а также работала в тюрьмах, используя тексты У. Шекспира как инструмент для обретения уверенности в себе и умения реагировать на образы. Она основывала свою работу на убеждении, что наше естественное чутье, существующее в природе с рождения, уродуется обществом, поэтому нужно освободить свои скрытые возможности, научиться действовать, опираясь на интуицию, найти свой индивидуальный путь к автору, так как текст является выражением внутренней жизни героев.

С. Берри считала, что между автором и актером не должно быть никакой преграды. Восприятие текста необходимо сделать сиюминутным, эмоциональным, чувственным, особенно важно первое впечатление. Понимание структуры текста, звукописи, смыслов она прорабатывала через движение.

Приведем несколько упражнений:

1. **Вхождение в текст**. Актеры держат перед собой какой-либо шекспировский текст (монолог), у каждого он может быть свой. Затем они начинают двигаться по сцене и читать его вслух, на каждом знаке препинания останавливаться и менять направление движения. Упражнение, на первый взгляд, несложное, но при постоянной смене направления движения высвобождается та энергия, которую этот текст содержит.

2. **Держи строку**. Актеры уже не останавливаются на каждом знаке препинания. На последнем слове каждой строки они подбрасывают вверх теннисный мяч и ловят его, таким образом физически выделяя межстроковые паузы. Сама С. Берри иногда позволяла актерам подкидывать вверх ботинок.

3. **Высвобождение энергии гласных и согласных**. Мы знаем, что У. Шекспир – это мощная физическая телесная энергия земли и неба. Студенты встают в круг, берут один текст и хором пропевают только гласные из шекспировских строк, полностью убирая согласные, а потом читают этот текст все вместе. Подобным образом фиксируется и высвобождается энергия голоса-неба, и звучание в проверке становится более объемным, крупным. Потом то же самое совершается с согласными, они произносятся коротко, без учета гласных, и в проверке ощущение энергии земли и опоры становится более весомым, сильным.

4. **Два стула**. Актер ставит для себя два стула на среднем расстоянии друг от друга. Садится на один стул и начинает читать текст по фразам, т. е. до точки, не обращая внимания на межстроковые паузы. Когда фраза заканчивается, он встает, переходит в тишине к другому стулу, садится на него и читает следующую фразу до конца, потом вновь пересаживается на первый стул. Получается, что актер через тело ощущает энергию движения текста. Заметим, что после такого упражнения актеры падают без сил, так как текст организован энергетически емко.

5. **Освобождение**. Один актер читает текст, а другие за его спиной показывают каждое произнесенное им слово. В результате читающий чувствует мощную поддержку тех, кто помогает ему сзади, и он освобождается в тексте, а показывающие через азарт проживания и активную пластику также приближаются к автору.

Знакомство с данным методом произошло благодаря доценту кафедры актерского искусства и сценической речи СГИК М.Ю. Сурковой, которая лично присутствовала на тренингах С. Берри. Мы позаимствовали некоторые элементы себе в работу. Как видно из упражнений, чувствование текста происходит через телесное проживание. Это, на наш взгляд, верное суждение, ведь тело – самый древний инструмент человека. Мы практиковали подобный метод в разных его вариациях не только на текстах У. Шекспира, а, например, при работе с современной поэзией. Надо сказать, что результаты были очень хорошие и порой неожиданные. Сами студенты говорили о том, что подобные упражнения помогают уловить и почувствовать энергию авторского слова и структуру организации текста.

Таким образом, к каждому автору нужно искать отдельный ключ. Способы вхождения в текст могут быть различны, их можно варьировать и компилировать между собой. Важно, чтобы они помогали открывать автора, его стиль, способ организации текста, неповторимые миры каждого писателя или поэта. Чем больше ключей, тем больше возможностей, главное – слушать себя, свою интуицию, свое сердце и быть внимательным к миру.

Гончаров Виктор Николаевич

доцент кафедры актерского искусства и сценической речи СГИК

Уместность речевой подготовки в воспитании молодого артиста

Аннотация. В статье рассматриваются особенности освоения речевых знаний на основе русского классического литературного языка.

Ключевые слова: план, практика, речь, стиль, структура, студент, тема, теория, цель, язык.

Среди множества параметров, определяющих качество речи, особое значение имеет её соответствие обстоятельствам – уместность. Несмотря на кажущуюся абстрактность термина, его содержание вполне конкретно

для изучающих язык, как с лингвистической, так и с экстралингвистической точек зрения.

Уместность – это выбор и организация языковых средств таким образом, чтобы речь отвечала задачам и условиям коммуникации. Она подразумевает соответствие теме, логическому и эмоциональному содержанию сообщения, учет аудитории (слушателей или читателей), а также информационных, воспитательных, эстетических и прочих целей выступления, будь то устного или письменного. Важность уместности как неотъемлемого качества речи акцентировалась еще в риторике Древней Греции и Рима, в практике судебного и политического красноречия, и она является одним из ключевых понятий современной стилистики.

Цицерон подчеркивал, что результативность выступления, будь то в зале суда или на политической арене, способность убеждать аудиторию напрямую зависят от уместности используемых языковых средств. «Сколько задач стоит перед оратором, столько и родов красноречия» [1, с. 247]. По его мнению, стиль и манера речи должны соответствовать обстоятельствам, статусу говорящего, возрасту, а также особенностям аудитории. «Не для всякого общественного положения, не для всякой должности, не для всякой степени влияния человека, не для всякого возраста, так же как не для всякого места и момента и слушателя, подходит один и тот же стиль, но в каждой части речи, так же как и в жизни, надо всегда иметь в виду, что уместно: это зависит от существа дела, о котором говорится, и от лиц, и говорящих, и слушающих» [1, с. 196].

Русские филологи и ораторы, такие как В.Г. Белинский, также высоко ценили уместность. «В красноречии, – пишет В.Г. Белинский, – есть цель, всегда практическая, всегда определяемая временем и обстоятельствами». Есть различные типы ораторов: один «могущественно властвует над толпой силой своего бурного вдохновения; другой – вкрадчивой грацией изложения; третий – преимущественно иронией, насмешкой, остроумием; четвертый – последовательностью и ясностью изложения и т. д.». и это особенно подчеркивает В.Г. Белинский, «каждый из них говорит, соображаясь с предметом своей речи, с характером слушающей его толпы, с обстоятельствами настоящей минуты» [2, с. 103].

Уместность обособлена среди таких качеств, как точность, ясность и выразительность, поскольку она определяет их проявление в конкретной ситуации общения. Без учета контекста, наше понимание богатства и выразительности языка будет неполным. Даже такие важные характеристики, как точность и выразительность, могут потерять свою ценность без учета уместности. Пушкин отмечал: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» [Цит. по: 3, с. 73].

Уместность охватывает все уровни языка: от выбора слов и словосочетаний до использования грамматических форм и синтаксических конструкций, наконец, целых композиционно-речевых систем. Их уместность может рассматриваться и оцениваться с разных точек зрения.

Список литературы

1. Античные теории языка и стиля / под ред. О.М. Фрейденберга. Санкт-Петербург: Алетейя, 2022.
2. Белинский В.Г. Об ораторском искусстве. 3-е изд. Москва, 1963.
3. Русские писатели о языке XVIII – XX вв. / под ред. Б.В. Томашевского, Ю.Д. Левина. Лениград: Совет. писатель, 1954.

Добросолец Инна Игоревна

доцент кафедры театральной режиссуры СГИК

Специфика работы над речью в процессе обучения актера-кукольника

Аннотация. Статья рассматривает специфические особенности обучения сценической речи актера-кукольника. В работе анализируются сходства и различия техники речи актера-кукольника и актера драматического театра.

Ключевые слова: психофизический аппарат, кукла, дыхание, диапазон, трансформация голоса, тембр, регистр, внутреннее и внешнее действие, ансамбливость, движение и пластика, озвучивание, мышцы плечевого пояса, шея, гортань.

Особой разновидностью театрального искусства является театр кукол. С. Образцов в своей книге «Моя профессия» писал о том, что актеру-кукольнику необходимо владеть актерским мастерством драматического театра, т. е. искусством переживания, и поэтому в высшей школе актера театра кукол в основном обучают по системе К.С. Станиславского [1, с. 23]. Однако есть некоторая разница в существовании актера-кукольника и актера драматического театра на сцене. В первом случае у актера есть готовый инструмент – кукла, во втором – создается сценический образ с использованием индивидуального психофизического аппарата. Задача актера-кукольника – «оживить» куклу с помощью иллюзии ее самостоятельного движения (в зависимости от пластических возможностей куклы) и озвучивания. Следовательно, голос актера-кукольника, его речь – это один из художественных компонентов, который воздействует на зрителя и создает образ.

На специфику обучения сценической речи студентов-кукловодов обратили внимание в своих научных трудах искусствоведы Е.И. Кириллова и Н.А. Латышева. Они охватили большой круг вопросов, связанных с особенностями работы дыхания, расширения диапазона звучания, способности к трансформации голоса, развития воображения и т. д. При этом проблема соединения голоса актера с пластикой куклы до сих пор требует дополнительного изучения. Необходимо продолжить исследование в данном направ-

лении, только уже с позиции актерского мастерства, т. е. обратить внимание на действенную психофизическую основу соединения слова с жестом куклы.

Озвучивание куклы является одним из важных моментов ее оживления. Тембр голоса, темп произнесения слов, манера речи дополняют и обогащают куклу-образ индивидуальными красками. Точно найденная речевая характеристика срастается с художественным обликом куклы, является неотъемлемой его частью. Поэтому уже на первом этапе освоения куклы целесообразно подключить к работе звук и слово. Озвучивание происходит с помощью звуков и проговаривания вслух внутренних мыслей персонажа. Такие упражнения и этюды не дают студентам говорить бессмысленно и бездейственно, позволяют звуком и проговариванием психологически обоснованного текста действовать через куклу, не тормозить внутри себя рождение речи. В связи с этим при обучении создаются словесные тренинги, которые соединяют пластическое действие куклы с голосом актера, опираясь на внутреннее действие, наполняющее смыслом все внешние действия, дающее основание для подтекста. Студент, выполняя эти упражнения и тренинги, должен учиться создавать предлагаемые обстоятельства выполняемого задания и подключать свое воображение. «Творческая подоплека тренинга является обязательным условием при его выполнении, так как без подключения внутренней психотехники тренинг станет отработкой только технических навыков. Погружение студента с предлагаемые обстоятельства дает импульс к зарождающимся внутри него психологическим жестам и внутренней речи» [3, с. 324].

Вопросы словесного действия, границ и возможностей слова в театре кукол, особенностей голосоведения вызваны специальными условиями работы актера-кукольника. Методы «озвучивания» куклы, способы организации словесной структуры различны. Они зависят от национальной традиции, специфики драматургического материала и от стилистики спектакля.

«1. Говорит ли за куклу сам кукловод или другой актер?

2. Требует ли данный вид представления индивидуальной „словесной партии" каждого кукольного персонажа, или спектакль сопровождается комментарием актера-рассказчика?

3. „Озвучивает" кукловод только одну куклу, или ему приходится вести одновременный диалог персонажей, добиваясь характерных различий в их речи?

4. Применяются ли механические приспособления для того, чтобы добиться индивидуальной речевой характеристики?

5. Допускается ли в данной разновидности кукольных представлений смешение всех этих способов „озвучивания" куклы, и какими причинами это вызывается?

6. Пользуются ли актеры зафиксированным текстом, или в области речи господствует импровизация?

7. Сопровождается ли представление „живой речью" актеров, или вся звуковая партитура записана и оцифрована?» [2, с. 10].

Каждый из вышеперечисленных способов организации словесно-речевой структуры по-своему хорош. Поэтому студента-кукольника надо обучать работать в различных стилистиках и методиках:

1. Метод слияния рече-голосовой характеристики с «маской» куклы – тренировка самых ярких и смелых голосовых трансформаций, поиск речевой манеры в зависимости от драматургического материала и специфики данной куклы.

2. Игра спектакля открытым приемом, без ширмы (кукла тростевая, перчаточная, планшетная) – избегание разрыва между внешним обликом, речью актера и маской куклы.

Озвучивание конкретной куклы в рамках одного спектакля подчиняется определенным правилам: речь куклы должна быть стабильной (одни и те же индивидуальные характеристики), исходить из того места на ширме, где находится кукла в данный момент, и звучать в том направлении, в котором она обращается к зрителям; речь разных кукол, встречающихся в спектакле и разговаривающих друг с другом, должна обладать индивидуальными чертами, быть легко дифференцированной на слух из зрительного зала.

Условия работы артистов театра кукол и драматического театра различны, а следовательно, артистам театра кукол требуется ряд дополнительных навыков: умение подчинять свою артикуляцию, дикцию форме рта, рисунку губ куклы; способность к частым и мгновенным перевоплощениям (изменение звуковысотного диапазона, регистра, тембра звучания); возможность работать в физиологически невыгодных для дыхания и фонации условиях; стремление учитывать особенности репертуара для детей, соответственно, использовать голосо-речевую трансформацию для имитации животных, птиц и насекомых с учетом жанра произведения.

Для развития и приобретения этих навыков и решения поставленных задач преподаватель, начиная с первого курса, должен работать над координацией работающей руки и речи (используя на руках «утяжелители»), решая основную проблему – разрыв бытовых связей голосо-речевой координации и двигательного стереотипа жестикуляции.

Существенным условием фонационно-речевой деятельности актера-кукольника является его практически постоянная рабочая поза, при которой руки в большинстве случаев подняты кверху, что вызывает определенные перестройки в работе мышц плечевого пояса, шеи, гортани.

Работа актера-кукольника глубоко ансамблева по своей сути. Стоя за ширмой, актер должен мгновенно ориентироваться в пространстве, чтобы не мешать вести куклу и при этом еще звучать, говорить (использовать речевые тренинги в движении).

Важнейшим специфическим моментом в речевом обучении актера-кукольника должна стать работа с так называемой профильной маской.

Из картона вырезается маска, желательно, чтобы какая-то ее часть была двигающейся. Упражнения делаются на внутреннюю координацию речевой характеристики с пластическим обликом куклы.

Не менее важный момент в обучении актера-кукольника – озвучивание предметов и определение середины естественного звучания и общего тона звучания.

Все упражнения (дыхательные, голосовые и речевые) должны готовить студента-кукольника к голосо-речевому освоению конкретной куклы, ее «озвучиванию». В связи с этим творчески реализовываются способности менять основные характеристики своего голоса и речи при сохранении художественной выразительности и точности смыслового интонационного рисунка; преодолеваются сложности неизбежной раскоординированности движений рук и речи.

Эффективность речевого обучения будущих актеров театра кукол зависит от единства методик преподавания актерского мастерства и сценической речи.

Источники и литература

1. Образцов С.В. Моя профессия. Москва, 1981.
2. Кириллова Е.И., Латышева Н.А. Речевое обучение актера-кукольника: учеб. пособие. Ленинград: ЛГИТМИК, 1989.
3. Юсупова В.И. Специфика преподавания сценической речи на отделении «Актер театра кукол» // Перекресток культуры. 2021. Т. 3, № 4.

Заварницына Наталья Михайловна

кандидат филологических наук, доцент,
декан театрального факультета СГИК

Особенности работы над текстом в процессе речевой подготовки молодого артиста

Аннотация. В данной статье раскрываются особенности речевой подготовки артиста в аспекте работы над художественным текстом. Освещаются отдельные разделы проработки литературного материала со студентами в процессе освоения ими текста. В работе даются рекомендации по анализу первоисточника, а также алгоритмы подхода к созданию образа, характера через речь персонажа.

Ключевые слова: стихотворная речь, структура стиха, цезура, инверсия, монолог, словесное действие, современное искусство, театральная педагогика.

Важным разделом учебной программы в рамках подготовки молодого артиста в высшей школе является работа над литературным текстом (поэтическим, прозаическим, драматургическим), освоение его с позиций сценического речевого действия.

В процессе изучения специфики стихотворной речи следует уделить должное внимание стихотворной речи, ее компонентам – видам строф (алек-

сандрийский стих, четверостишие, восьмистишие, сонет, онегинская строфа) и отличительным особенностям белого стиха, вольного стиха, свободного стиха, особенностям тонического стиха и реформы стиха В. Маяковского. В конце данного этапа рекомендуется провести контрольный урок по вскрытию ритмико-звуковой структуры стиха.

Следующим шагом должно стать логическое чтение стихотворного текста. Следует обратить внимание студентов на то, что основные правила логического чтения прозаического текста сохраняются и в работе над стихом. Однако стихотворная форма осложняет их вскрытие и требует соблюдения ряда своих специфических правил. Стихи являются особым способом выражения мысли, заключенной в строгую форму строфы, размера, рифмы и музыкального ритма.

Мелодика звучащей речи зависит от следующих факторов:

1. Соблюдение стиховой паузы, которая необходима для выделения соизмеримости строк и определенного, четкого ритма.

2. Перенос – пауза внутри речевого такта, которую необходимо сохранить и оправдать, передав через нее эмоциональное наполнение стиха.

3. Цезура – пауза внутри строки (в пятистопном, шестистопном ямбе, в гекзаметре).

4. Инверсия – изменение прямого порядка слов, которое влечет за собой раздробленность предложения и большое количество пауз.

В процессе работы над логикой стихотворного текста необходимо выявить речевые такты и логические ударения. В случае, если студента затрудняет раскрытие основной мысли в стихе, можно предложить ему перестроить стихотворную фразу прозаически, по мысли, от неглавного к главному, установить логические ударения, определить речевые такты и паузы, вернуть все вновь в стихотворную форму, сохранив все ударения и высоту их звучания в том виде, в каком они были в прозаическом построении.

Словесное действие в стихе не только не должно затрудняться, а, напротив, быть более активным. «Превратить драгоценную литературную ткань в сценическую, действенную, не повредив ее, не нанеся ей ущерба – значит сценически воплотить ее, раскрыть богатство ее мысли», – писал В.О. Топорков [1, с. 26].

Для индивидуальной работы студент под руководством педагога обращается к произведениям русских, советских и зарубежных классиков. При этом должны учитываться индивидуальные особенности студента: голос, дикция, степень волевой направленности, сценический темперамент. Материал может быть нацелен на развитие определенных качеств исполнителя либо на преодоление сопротивления.

Каждое произведение необходимо проанализировано как с точки зрения его специфически стиховых свойств, так и логических связей. В процессе работы должны быть выяснены и определены идейно-тематическая направ-

ленность произведения, событийный ряд, исполнительское отношение и словесное действие, исполнительская сверхзадача.

На данном этапе студенты на занятиях по режиссуре и актерскому мастерству приступают к теории создания образа, характера. Курс «Сценическая речь» должен идти параллельно с программой основного предмета режиссерской специализации. Поэтому рекомендуется в работу семестра ввести следующие разделы:

1. Прозаический монолог.
2. Стихотворный монолог.
3. Упражнения на речевую характерность.

Каждый студент должен выбрать для своей работы два монолога (различных по жанру и форме) из русской или зарубежной классической стихотворной и прозаической трагедии, драмы или комедии. Монолог может звучать как размышление вслух и как обращение к партнеру. Предварительно студенту нужно ознакомиться с творчеством автора, выявить основную идею пьесы, из которой взят монолог. Необходимо определить место действующего лица в пьесе и его отношение к другим персонажам, изучить библиографию героя и все предлагаемые обстоятельства пьесы, акта, картины, явления («сегодняшний день» образа).

Следующий этап – анализ текста монолога, в результате которого должны быть определены действенные куски, словесные действия, цели тех или иных поступков.

Чтение монолога будет несколько отличаться от произнесения монолога в спектакле. М.О. Кнебель так передает определение К.С. Станиславским разницы между чтением монолога и его исполнением в спектакле: «Я прочитал вам сейчас монолог Отелло. Как вы думаете, изменилось бы что-нибудь в моем исполнении, если бы я этот же монолог сыграл на сцене? Обязательно изменилось бы. Играя, я бы общался с Дездемоной, я ловил бы ее взгляд, может быть, мне захотелось бы встать перед ней на колени, взять ее руки в свои, мне кроме слов понадобилось бы движение, словом, я жил бы жизнью Отелло в предлагаемых обстоятельствах шекспировской трагедии. Сейчас же я читал вам, я видел ваши глаза. Я не играл, а передавал вам логику мыслей и чувств Отелло, я действовал за него, оставаясь собой» [2, с. 69].

Таким образом, наличие словесных действий обязательно в обоих случаях – и при чтении, и при произношении монолога в спектакле. При этом, чем активнее будет общение студента, читающего монолог, с партнером-слушателем, тем это исполнение будет точнее.

Источники и литература

1. Топорков В.О. К.С. Станиславский на репетиции. Москва; Ленинград: Искусство, 1981. 122 с.
2. Кнебель М.О. Слово в творчество актера. Москва, 1968. 202 с.
3. Фильштинский В.М. Открытая педагогика. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2006. 366 с.

Зайцева Ирина Александровна

кандидат культурологии, доцент,
доцент кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения СГИК

Формирование ораторских навыков и актерского мастерства в работе начинающего экскурсовода

Аннотация. В данной статье рассматривается важность формирования у начинающих экскурсоводов ораторских навыков. Автор отмечает, что владение техниками речи и приемами актерского мастерства делает работу экскурсовода более успешной. В работе даются рекомендации для совершенствования навыков публичного выступления для студентов и начинающих экскурсоводов.

Ключевые слова: экскурсовод, ораторское искусство, культура речи экскурсовода, актерское мастерство.

На сегодняшний день экскурсионные программы предлагают различные учреждения в сфере культуры и образования: музеи, библиотеки, театры, дома культуры, школы и пр. Появление новых форм экскурсионно-выставочной деятельности (иммерсивная или театрализованная экскурсия, выставка-диалог, выставка-перформанс и т. д.) предполагает, что экскурсовод владеет навыками актерского мастерства, культурой сценической речи. Поэтому подготовка будущих специалистов не только в области предоставления туристских услуг, но и в музейно-выставочной сфере требует от преподавателя курсов по экскурсоведению уделять особое внимание формированию у студентов навыков профессиональной коммуникации.

Осваивать экскурсоводческую деятельность дети начинают иногда со школьной скамьи, проводя экскурсии в школах, центрах детского творчества и т. п. Но не у всех студентов, поступающих на обучение по профилю «Музеология и арт-проектирование», имеется этот опыт. В связи с чем уже на первом курсе в Самарском государственном институте культуры будущим работникам музеев и сферы креативных индустрий предлагается освоить навыки проведения экскурсий.

Первые шаги в этом направлении совершаются в рамках курса «Основы экскурсоведения», когда в пространстве института разрабатывают и проводят экскурсии по городу, вузу или кабинету этнографии народов Поволжья. Затем в рамках проектно-технологической практики студенты продолжают совершенствовать эти умения в пространстве музеев Самарской области.

Цель данной статьи – рассмотреть специфику формирования культуры речи и навыков актерского мастерства у начинающих экскурсоводов и сформулировать рекомендации к их совершенствованию. Данная проблематика мало освещена в научной литературе, хотя имеется ряд исследований (Т.В. Аржанцева и С.В Капустина [1], В.П. Матенева [3], Т.В. Портнова [4]), методических наработок (Б.В. Емельянов [2]), которые в той или иной степени раскрывают затрагиваемые нами аспекты.

Сегодня экскурсовод-профессионал должен не только обладать высоким уровнем знаний об объектах показа и рассказа (памятниках, достопримечательных местах, музейных артефактах или произведениях искусства), владеть достоверной и научно подтвержденной информацией об исторических событиях, связанных с ними, но и уметь доходчиво, интересно и грамотно донести эту информацию до экскурсантов, заразить их прочувствованным материалом и привести к сопереживанию и дальнейшему осмыслению. Для этого экскурсоводу для улучшения восприятия информации слушателем нужно изучить основы ораторского искусства, которое предполагает владение психологическими техниками работы с аудиторией, навыками риторики и актерского мастерства. Он должен уметь не только рассказать, но и в нужные моменты с помощью мимики, жестикуляции, пластики «показать» излагаемый материал. Как утверждает Т.В. Портнова, «экскурсовод есть одновременно актер и режиссер своего сценария и своей роли – он должен быть равноправным анализирующим, констатирующим организатором всего замысла и программы в целом» [4, с. 11].

Совершенствование метода рассказа у экскурсовода начинается с формирования навыков сценической речи – овладения техниками речи и голоса, выразительного произношения и эмоционального изложения материала. На данном этапе студенты как начинающие экскурсоводы могут столкнуться с проблемами, которые негативно сказывается на качестве экскурсии и восприятии излагаемого материала экскурсантами.

Во-первых, бедность речи, которая выражается в неумении ясно и увлекательно преподносить информацию, в использовании неуместной простой лексики или слов-паразитов. Часто студенты совершают ошибки в произношении профессиональных терминов или устаревших слов, используют общие фразы, говорят неразборчиво.

Нельзя не согласиться с мнением Б.В. Емельянова о том, что «речь экскурсовода представляет собой целенаправленную деятельность по реализации возможностей языка. Успех этой деятельности зависит от того, какое внимание уделяет экскурсовод совершенствованию своего речевого мастерства» [2].

Важным, по мнению Т.В. Аржанцевой, С.В. Капустиной, в профессиональной подготовке экскурсовода является формирование акцентологической компетенции с помощью различного комплекса упражнений по правильной постановке ударения. «Результатом выполнения таких заданий станет не только закрепление полученных знаний, составляющих основу формирования культуры речи экскурсовода, но и усвоение фактического материала, а также преодоление психологического барьера, возникающего в условиях отсутствия опыта в общении с экскурсантами» [1, с. 170].

Во-вторых, страх перед публичными выступлениями, который так же, как и бедность речи, связан у начинающих экскурсоводов с недостаточным уровнем знаний по теме экскурсии. Бороться с данной проблемой можно с помощью практики постоянных выступлений и частой проработки экскурсионного материала. Также эти страхи связаны с сужением коммуникативного пространства современной молодежи, которая проводит большое количество времени в социальных сетях, за игровыми гаджетами, имея мало опыта живого общения. Это приводит к тому, что студенты испытывают трудности в выражении мыслей и управлении своими эмоциями. Им сложно чувствовать себя раскрепощенными и быть уверенными в себе. Все это сказывается на манере начинающих экскурсоводов в подаче материала: внутренним зажимам, скованности движения, тихом голосе, сбивчивости речи и пр.

У студентов есть возможность практиковаться в рамках научно-практических конференций, семинарских занятий, а начинающий экскурсовод может начать свою практику с разговорных репетиций перед зеркалом, выступлений с красивыми тостами, анекдотами в кругу родственников и друзей, совершенствуя свою дикцию, артикуляцию, жестикуляцию, из которых создается техника речи.

Тренировать навыки публичных выступлений помогает тщательная предварительная подготовка: изучение материала, работа над дополнительными вопросами к экскурсантам и предугадывание их ответных вопросов по ходу экскурсии. Также помочь может составление развернутого план речи на основе проработки контрольного текста экскурсии, обогащение его дополнительным материалом: интересными фактами из жизни писателя, стихами, выразительными словами, например эпитетами и сравнениями, пословицами и поговорками, шутками.

Важное значение имеет первое впечатление, произведенное выступающим. Экскурсовод-оратор непосредственно влияет на экскурсантов. Эмоциональное изложение материала, способность управлять своими эмоциями, распознавать эмоции аудитории и адаптировать экскурсию под ее интересы и настроения – очень важная компетенция экскурсовода-профессионала. Эти составляющие эмоционального интеллекта содействует повышению внимания слушателей, лучшему усвоению ими информации, созданию комфортной и интересной атмосферы, формированию у посетителей чувства сопричастности и удовлетворенности. Поэтому начинающий экскурсовод должен избегать монотонности в своей речи, контролировать ее интонацию.

Каждый экскурсовод – это личность со своим темпераментом и особенностями характера. Поэтому сангвиникам и холерикам нужно тренироваться контролировать свои эмоции, быть неторопливыми в процессе рассказа, а флегматикам и меланхоликам больше проявлять двигательную активность, варьировать свои движения и жестикуляцию.

Харизма экскурсовода помогает наладить контакт с посетителем, заинтересовать его и включить в экскурсионный процесс. Она складывается из нескольких составляющих: внешнего вида (опрятная и скромная одежда, прическа и даже походка тоже влияет на восприятие аудитории) и улыбки (она помогает расположить к себе экскурсантов, захватить их внимание и интерес, снять напряжение).

Владение экскурсоводом навыками актерского мастерства проявляется не только в способности поддерживать эмоциональный контакт с группой и увлечь экскурсантов рассказом, но и раскрашивать монологическую речь различными интонациями, придавать историческим фактам эмоциональную окраску, а повествованию – образность и четкость, использовать для дополнения речи правильную жестикуляцию и мимику.

Сделать это возможно с помощью отработки методов показа и наглядной демонстрации экскурсионного материала. Начинающий экскурсовод может использовать в качестве примера для подражания опыт выступлений своих более компетентных коллег, проводить регулярные разговорные репетиции, работу над звучанием голоса и дикцией.

Важный момент – внешний образ экскурсовода. Если этого требует формат экскурсии, то он должен вжиться в художественный образ или образ представителя той эпохи, о которой пойдет речь. Возможно, ему придется подобрать не только костюм, нанести грим, но и поменять прическу, интонацию голоса и стиль речи, походку и пр. Все эти приемы показа должны быть гармонично вписаны в текст повествования. Для этого начинающий экскурсовод обязан планировать моменты вкрапления в рассказ художественного иллюстрирования и анимации.

Чтобы сделать свое выступление более ярким и запоминающимся, экскурсовод может использовать такой ораторский метод, как вовлечение слушателей в действие: чаще задавать вопросы, включать игровые формы активности и иммерсивные техники.

Таким образом, для начинающих экскурсоводов овладение навыками ораторского и актерского мастерства является залогом успеха для дальнейшей успешной работы. Для этого им необходимо вести постоянную работу по развитию своей культуры речи, учиться управлять своими эмоциями, бороться с зажимами, страхами и быть коммуникабельными.

Источники и литература

1. Аржанцева Т.В., Капустина С.В. Формирование акцентологической компетенции в процессе профессиональной подготовки экскурсоводов // Ученые записки Крымского федерального ун-та им. В.И. Вернадского. Филологические науки. 2023. Т. 9, № 4. С. 163-177.
2. Емельянов Б.В. Экскурсоведение [Электронный ресурс]. Москва, 2007. URL: https://elib.manas.edu.kg/book/5802-Ekskursovedenie_Emelyanov.pdf (дата обращения: 13.06.2025).

3. Матенева В.П. Экскурсионно-просветительский аспект в городском культурном пространстве // Модернизация культуры: потенциал искусства, науки, образования: материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. Самара: СГИК, 2022. С. 265-268.
4. Портнова Т.В. Методы актуализации научной информации в экскурсиях на искусствоведческую тематику (экскурсии и культурное наследие в современном мире) [Электронный ресурс] // Научный журнал КубГАУ. 2015. № 111. С. 1-12. URL: http://ej.kubagro.ru/2015/07/pdf/63.pdf (дата обращения: 13.06.2025).

Ивашечкина Елена Васильевна

старший преподаватель кафедры актерского искусства и сценической речи СГИК

Особенности подбора литературного материала для работы над речевым спектаклем

Аннотация. В статье представлен теоретический материал, направленный на формирование умений и навыков у студентов при работе над речевым спектаклем.

Ключевые слова: речевой спектакль, техника речи, действенный анализ, текстовая нагрузка.

Тайна искусства
в том, чтоб вымысел
превращать в красивую
художественную правду.

К.С. Станиславский

Речевой спектакль, как и любой другой, ставит перед его участниками серьезные творческие задачи. Здесь тоже важна и мысль, ради которой ставится это произведение, и энергия, которую мы транслируем в зрительный зал, и «…слово как средство воздействия на человека, как возбудитель человеческих чувств…» [5, с. 161].

На втором курсе театрального факультета студентами осваивается стихотворная форма. Работа над стихом помогает понять и почувствовать ритм, размер, мелодику речи, учит держать строку, соблюдать цезуру, доносить мысль и т. д. Педагог обращает внимание студентов на то, что слово должно рождаться здесь и сейчас, т. е. актер (студент) обязан уметь воздействовать словом. Цель анализа состоит в том, чтобы воспитать в учениках потребность вслушиваться в текст, улавливать его стилистические оттенки, мелодику и пр. На начальном этапе рассматривается не очень сложный материал, например сказка, которая и является коллективным рассказом (речевым спектаклем). Потом проводится более серьезная работа над большим поэтическим материалом.

В данном случае мы умышленно опускаем разговор о логике, авторе, «технической» оснащенности студентов, о дыхании, голосоведении и т. д. В стихотворной форме все-таки существуют и свои законы, требующие иных ключей, иных способов существования.

Большой застольный период с разбором и анализом, вскрытием логических цепочек проводится на третьем курсе на основе прозаического материала. Берется в работу большая форма, где главным художественным средством выражения становится сам актер (ученик), его тело, психофизика, умение владеть словом, ведь, как мы все знаем, слово – это выразитель мысли. Поэтому такая работа называется речевым спектаклем, где «голос, дикция, глаза, пластичность, даже темперамент и присущее актеру обаяние, все, что может в его сценической личности способствовать заражению зала…» [1, с. 147].

Несомненно, каждый педагог старается раскрыть своих учеников с разных сторон. З.Я. Корогодский в своей книге «Возвращение» так рассуждает о способности к учебе: «Подвижность проверяется разнообразно. Она и не всегда на поверхности. По целому ряду причин будущий артист ее не обнаруживает, и надо (иногда и сурово) спровоцировать ее, чтобы увидеть внутреннее движение энергии, скрытую игру натуры, увидеть, „реактивен" ли человек. <…> Способен ли человек быть разным в разном материале. <…> Крайне существенно обнаружить возбудимость – она залог той самой эмоциональности и природы темперамента, которые нужно будет развивать в ученике» [6, с. 271].

Одним из наиболее важных и сложных этапов в работе над речевым спектаклем становится выбор автора и конкретного произведения. Перед педагогом, во-первых, стоит много вопросов, не только творческих, но и технических. Безусловно, выбор должен падать на качественную литературу. Во-вторых, произведение должно расходиться на весь курс. В-третьих, важно, чтобы на курсе были эти творческие индивидуальности, способные освоить данный материал. Также крайне необходимо, чтобы произведение звучало современно, цепляло за душу, заражало ребят идеей, темой. «Лучшим возбудителем творчества нередко является неожиданность, новизна творческой темы» [2, с. 214]. Если произведение трогает, тогда начинается сотворчество. Задача педагога – обеспечить студентов примерно равной текстовой нагрузкой, постараться наиболее ярко раскрыть каждого из них.

В речевых спектаклях мы отказываемся от больших декораций, костюмов, излишнего реквизита, используя лишь некоторые элементы. А это, в свою очередь, пробуждает фантазию и творческую интуицию. Великие мастера говорят, что интуиция занимает важное место в работе над ролью. «Интуитивно схватить образ, характер – это значит совершить часть работы». Верно подсказанный интуицией образ надо развивать, углублять и делать его ярче. Все знают расхожую и даже избитую фразу: «Если нет в театре Гамлета, значит, театр не берет в работу эту пьесу». А как поступать в данном случае в институте? Может, все-таки попробовать и рискнуть всем вместе, сообща – педагогу и студентам отправиться в это путешествие, не боясь ошибиться, не загадывая конечный результат.

Ведь самое интересное – это процесс, поиск, анализ, исследование, познание самих себя. «Анализ анатомирует, вскрывает, рассматривает, изучает, оценивает, признает, отрицает, утверждает, находит основную линию и мысль. <…> Анализ – средство познавания, а в нашем искусстве „познавать" – значит, чувствовать» [3, с. 227–229].

Помимо творческих задач мы, естественно, ставим перед собой и учебные. В рамках речевого спектакля студент должен владеть логикой, дыханием, голосом, воздействовать словом, быть готовым к длительной речевой нагрузке, уметь существовать в диалоге и монологе, обладать прямой речью и авторским отступлением, напрямую обращаться в зрительный зал, разрушая четвертую стену, взаимодействовать с партнерами. Другими словами, все навыки и умения, полученные за годы учебы, смело и ярко применять в работе. Будущему актеру нужно научиться быть живым, достоверным, сиюминутным, чтобы рождение слова стало подлинным процессом, а не его имитацией. У каждого автора свой слог, свой язык, своя интонация. Русская классическая литература – это наш спасительный круг, но хочется, чтобы студенты осваивали и современную литературу, конечно, лучшие ее тексты. В период работы над любым материалом необходим контакт со студентами, взаимное доверие. Сегодняшнее поколение относится к своим педагогам трезвее, без восторгов, порой с отрицанием. Поэтому крайне важно установить творческий контакт между студентами и педагогом.

Курсы бывают разными – где-то больше девочек, где-то в целом много студентов, а значит нужен густонаселенный роман, и т. д. Поэтому с одним курсом мы ставили «Мелкого беса», Ф. Сологуба, с другим – «Ночь перед рождеством» Н. Гоголя, с третьим – рассказы Р. Брэдбери, с четвертым – «Ангелову куклу» Э. Кочергина. «Сценическая речь» не является узконаправленным предметом. Она вбирает в себя и мастерство актера, и движенческие дисциплины. Наша задача – научиться вскрывать и внутреннее содержание, и иметь образное мышление, и быть заразительными, и технически оснащенными. Для этого и существует учебный процесс. Порой возникают проблемы разного порядка: дикционные, с посылом звука, неумением распределить себя на длинную дистанцию, психологические и т. д. Тогда нужно не бояться остановиться и вернуться к началу пути. Разобраться, найти ошибки, исправить их. Иногда остановка, взгляд назад дают толчок для быстрого движения вперед. «Творчество не должно прекращаться никогда, вопрос лишь в выборе материала для творчества, который на первых порах не должен быть перегружен сложной психологией. <…> Наше дело (педагогов) не учить творить, но лишь подталкивать и направлять творчество студентов в нужном направлении, воспитывая вкус, требуя соблюдения законов природы и доведения каждого простейшего упражнения до искусства, т. е. до абсолютной правды» [4, с. 305].

Для освоения немаленького прозаического материала необходимо терпение и понимание того, что эта работа может растянуться не на один

семестр. Большой «роман жизни» берется в работу на весь год обучения, и наша задача – пройти по этому лабиринту с наименьшими потерями. Речевой спектакль – это высказывание, законченное действо. Своими лаконичными средствами мы должны перекинуть этот мостик в зал, чтобы дышать с ним в унисон, чтобы жить с ним на одной волне. Это важная и трудная задача, но вполне выполнимая для студентов третьего курса. Знать, понимать, пробовать, уметь – таков должен быть наш принцип в работе. Но могут наступить моменты полного разочарования, когда кажется, что все плохо, все не так. Это нормально, ведь настоящий художник всегда сомневается. Задача педагога – быть рядом и найти нужные, действенные слова. Важно, чтобы каждый честно себе ответил, с каким багажом он пришел. Что умеет, знает, а что пока не получается. Работа не должна прекращаться, ведь впереди еще год обучения. А речевой спектакль может перерасти в драматический и стать частью дипломного репертуара.

Источники и литература

1. Немирович-Данченко В.И. Вл.И. Немирович-Данченко о творчестве актера. Москва: Искусство, 1984.
2. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т. Москва: Искусство, 1954-1961. Т. 2.
3. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т. Москва: Искусство, 1954-1961. Т. 4.
4. Ежегодник МХТ. Москва: Москва: Музей Моск. худож. академ. театра СССР им. М. Горького, 1946-1961.
5. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. 4-е изд., испр. и доп. Москва: Просвещение, 1978.
6. Корогодский З.Я. Возвращение. Санкт-Петербург: Стройиздат СПб, 2001.

Князева Анна Викторовна

доцент кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства СГИК

Особенности подготовки участника к чтецким онлайн-конкурсам

Аннотация. В последние годы в профессиональном сообществе чаще стали проводиться чтецкие онлайн-конкурсы или конкурсы с применением дистанционных технологий. Подготовка участников к таким мероприятиям имеет некоторые особенности, о которых пойдет речь в статье.

Ключевые слова: чтецкая программа, чтецкий конкурс, чтецкий онлайн-конкурс.

Профессиональные творческие конкурсы, фестивали и участие в них – это важные этапы в формировании мастерства, стимул к дальнейшему росту, новым достижениям. Это возможность общения, обмена опытом, совершенствования, самореализации. Подготовка к любому конкурсу – важный период, сопряженный с некоторыми аспектами.

Выделяют несколько основных этапов при подготовке к чтецким конкурсам. Первый из них – выбор непосредственно конкурса. Как правило, чтецкие конкурсы организовывают на своих площадках специализированные учебные

заведения (театральные вузы, колледжи и т. д.), общественные организации (Союз театральных деятелей, Евразийский художественный союз). Например, Всероссийский межвузовский конкурс чтецов имени Я.М. Смоленского осуществляется на базе Театрального института имени Б. Щукина [2], а Международный фестиваль детско-молодежного творчества и педагогических инноваций «Кубок России по художественному творчеству – Ассамблея Искусств» проводится под патронажем Евразийского художественного союза, организатором является Всемирный Фонд Искусств [3]. Необходимо внимательно изучать положение о конкурсе, номинации, требования к выступлениям.

Подбор чтецкого материала не менее важный этап в подготовке. Важно, чтобы выбранный материал не нарушал действующего законодательства, соответствовал тематике конкурса, если она обозначена. Он должен быть интересен, близок исполнителю, соответствовать его возрасту, психофизическим данным, темпераменту.

Следующий шаг – работа над текстом с опорой на критерии оценки чтецкого конкурса. Они в большинстве случаев схожи и сводятся к следующим позициям:

1. Техническая подготовка исполнителя. Жюри оценивает свободу и силу голоса, дикцию, распределение дыхания, соответствие речи правилам орфоэпии. Исключение допускается только в тех случаях, когда ошибки являются речевыми особенностями персонажа произведения.

2. Знание и понимание текста. Важно уверенное транслирование текста наизусть, а смысл должен быть понятен и исполнителю, и слушателю. Важнейший этап – смысловой анализ текста, разбор темы, проблематики литературного произведения, выявление идеи и ее раскрытие.

3. Артистизм, целостность выступления, а также исполнительская культура. Особое внимание необходимо обратить на использование костюмов, музыкального сопровождения, если это не запрещено условиями конкурса. Допускается использование какой-либо детали, небольшого предмета, но его применение в свою очередь не должно сковывать исполнителя и отвлекать зрителя.

Нередко в положении о конкурсе и требованиях к программе указывается список рекомендованных авторов, как, например, в I Межрегиональном чтецком конкурсе «Послушайте!», организованном Самарским государственным институтом культуры [1]. Как правило, это связано с определенными номинациями, открытыми в рамках конкурса.

В последние годы в организации профессиональных чтецких конкурсов стали применяться различные онлайн-технологии, что дает участникам возможность не выезжать в другие города и страны. Закрепилась практика проводить отборочные этапы конкурсов в режиме онлайн, а основные

этапы – в очном формате. Отборочный этап может включать так называемую видеовизитку и непосредственно конкурсный номер. Существуют полностью онлайн-конкурсы, либо организаторы применяют дистанционные технологии, когда конкурсанты участвуют удаленно, но в режиме реального времени.

Подготовка к онлайн-конкурсу мало чем отличается от подготовки к очному мероприятию. Выбор конкурса, проработка чтецкого материала, создание сценического образа, внимание к выразительности – все эти этапы необходимы.

К особенностям подготовки участников можно отнести обязательную запись видео, при которой необходимо соблюдать определенные требования. Прежде всего, запись видеофайла должна осуществляться в форматах AVI, MPEG, MKV, иногда могут быть ограничения в размере файла. Помещение или открытое пространство для съемки нужно подбирать соответствующее. Оно должно быть удобным для исполнителя, не мешать ему во время записи выступления. Качественное освещение, возможность использования нескольких источников света или проведение записи при естественном освещении, если это соответствует выбранному материалу и не противоречит задаче, – все это ключевые факторы для успешной записи видео. Не стоит забывать и про качество звука. В онлайн-конкурсах этот критерий имеет первостепенное значение, так как в оценивании выступления по записи любая ошибка становится очень заметной и может повлиять на результат, а жюри имеет возможность досконально изучить запись, при необходимости пересмотреть видео и отметить ошибки в исполнении.

Непосредственно видеозапись выступления проводится на видеокамеру или камеру мобильного телефона. Часто в требованиях к конкурсным материалам указывается, что запись должна проводиться с одной точки, не допускается монтаж. Поэтому необходимо подготовить несколько вариантов видео, выбрать лучший.

Таким образом, профессиональные онлайн-конкурсы дают возможность для реализации творческого потенциала участников, сравнения уровня подготовки, оттачивания мастерства. При подготовке к дистанционным чтецким конкурсам следует учитывать определенные факторы, технические особенности при записи выступления. Следует также внимательно подходить к выбору самого конкурса, обращать оценивать организаторов конкурса, экспертный состав конкурсной комиссии.

Источники и литература

1. Первый Межрегиональный чтецкий конкурс «Послушайте!» [Электронный ресурс]. URL: https://samgik.ru/festivals/i-mezhregionalnyy-chtetskiy-konkurs-poslushayte-/ (дата обращения: 01.11.2025).
2. Межвузовский конкурс чтецов имени Я.М. Смоленского [Электронный ресурс]. URL: https://www.htvs.ru/konkursy-i-festivali/konkurs-imeni-ya-m-smolenskogo/ (дата обращения: 01.11.2025).

3. Международный фестиваль детско-молодежного творчества и педагогических инноваций «Кубок России по художественному творчеству – Ассамблея Искусств». [Электронный ресурс]. URL: https://www.artfestival.info/index.php/ru/reader (дата обращения: 01.11.2025).

Лазарева Елена Александровна

доцент, заведующая кафедрой актерского искусства и сценической речи, ведущий мастер сцены Самарского академического театра драмы им. М. Горького

Бригаднов Александр Евгеньевич

преподаватель кафедры актерского искусства и сценической речи, артист Самарского академического театра драмы им. М. Горького

От ленинградских театральных новаций в Куйбышеве до современного театра в Самаре

Аннотация. В статье рассматривается значимость новых стандартов сценической речи для Куйбышевского театра драмы, привнесенных в систему подготовки артиста в 1931 г. Ю. Толубеевым, Н. Симоновым и В. Меркурьевым, а также адаптация прежних стандартов к современному театру в Самаре.

Ключевые слова: сценическая речь, дикция, дыхание, телесная свобода, речевая импровизация, VR-тренажеры, технологические инновации.

Для Куйбышевского театра драмы 1931 г. стал переломным, когда прибытие ленинградских артистов – Ю. Толубеева, Н. Симонова и В. Меркурьева – ознаменовало смену парадигмы провинциальной сценической культуры. Этот творческий десант привнес на региональную сцену столичные стандарты актерского мастерства. Артисты демонстрировали принципиально иной уровень владения словом, превратив речь из технического элемента в инструмент психологической выразительности. Коллектив театра, который привык к условностям дореволюционной школы, столкнулся с новаторским подходом, где речевая техника служила раскрытию художественной правды. Ю. Толубеев, Н. Симонов и В. Меркурьев не просто гастролировали, а проводили мастер-классы, закладывая основы системной работы над текстом. Благодаря их влиянию местные актеры начали осваивать ленинградскую методику как эталон сценической речи.

Инновации ленинградской школы 1930-х гг. прежде всего проявились в фонетической четкости, избавившей куйбышевские постановки от провинциального говора и невнятности. Если дореволюционная практика делала акцент на декламационной патетике, то Н. Симонов и его коллеги внедрили принцип жизненной достоверности, где интонация отражала тончайшие нюансы психологии персонажа. Настоящую революцию произвела пластическая интеграция речи: В. Меркурьев демонстрировал, как дыхание и телесная свобода усиливают звучание текста. Этот синтез контрастировал

с локальной традицией, где жест и слово существовали разрозненно. Техника речевого жеста, при которой движение рождалось из смысла фразы, стала открытием для провинциальных актеров. Сравнивая методы, критики отмечали: ленинградцы заменили механическую дикцию динамичной мелодикой живой речи. Их работа над стихотворным текстом, например, избегала искусственного ритма, подчиняя метр логике характера. Эта перестройка речевой парадигмы заложила фундамент для профессионального роста труппы.

Прямым следствием гастролей стало формирование в Самаре уникальной педагогической традиции, унаследовавшей принципы 1931 г. Сегодня, спустя несколько десятилетий, Куйбышевский, а ныне Самарский театр драмы имени М. Горького, а также Самарский государственный институт культуры не разрывают связи со столичными педагогами сценической речи, которые являются флагманами среди преподавателей современной речевой школы. За прошедшие десять лет Самарский театр драмы и Самарский институт культуры с мастер-классами посетили Ю.А. Васильев, А.М. Бруссер, Л.В. Бояринова.

Ю.А. Васильев, ученик ленинградской школы, разработал методику «Речевое творчество актера», ставшую мостом между эпохами. В исследованиях отмечается: «Предлагается оригинальная методика речевого обучения актеров в театральных вузах и совершенствования техники голоса и дикции специалистов речевых профессий – „Речевое творчество актера", получившая распространение в России и в разных странах Европы и Азии». А.М. Бруссер адаптировала эти подходы к местным условиям, создав систему упражнений по интонационному анализу роли. Ее работы подчеркивали, что техника Ю. Толубеева – не догма, а инструмент для индивидуального поиска. Л.В. Бояринова дополнила традицию, интегрировав в обучение этюды на речевую импровизацию, что развивало гибкость актера. Эта триада педагогов обеспечила преемственность от ленинградских новаций в Куйбышеве до современного театра в Самаре. Их синтез строгой фонетики и творческой свободы позволил сохранить суть школы 1930-х гг., избежать музейной законсервированности. Принципы систем каждого из названных педагогов по сценической речи были применены на практике – в мастер-классах по сценической речи с участием артистов Самарского академического театра драмы имени М. Горького и студентов театрального факультета Самарского института культуры.

В XXI в. принципы ленинградского десанта обретают новую актуальность через синтез с цифровыми технологиями. Современные самарские педагоги, сохраняя ядро методик Ю.А. Васильева, используют аудиоанализ для коррекции дикции и программы моделирования интонационных паттернов. Однако, как предупреждают теоретики, технологии не должны подменять суть: «Драматический театр не замирает на месте. Эволюционные

процессы протекают в нем все более динамично… Театральные перемены сказываются и на сценическом слове: завоевывает пространство сцены язык, на котором пишут современные драматурги… актерская речь оказалась в „болтанке"». Поэтому ключевой задачей становится адаптация исторических техник к новым эстетическим вызовам – например работе с постдраматическими текстами. Мастер-классы Л.В. Бояриновой демонстрируют, как упражнения на резонанс 1930-х гг. помогают озвучивать абсурдистские диалоги. Эта взаимосвязь эпох доказывает: наследие Ю. Толубеева не реликт, а живая система, способная к саморазвитию.

Куйбышевский эксперимент 1931 г. служит моделью успешной культурной модернизации через межрегиональный обмен. Ленинградские артисты не навязывали стандарты, а выступили катализатором, пробудив творческий потенциал провинции. Их миссия доказала: сохранение национальных театральных традиций требует не изоляции, а диалога между центрами и регионами. Исторический урок актуален сегодня, когда цифровизация угрожает нивелировать локальную специфику. Как и в 1930-е гг., спасение – в синтезе: технологические инновации должны обогащать, а не вытеснять проверенные методики. Опыт Самары, где педагоги сочетают наследие Ю.А. Васильева с VR-тренажерами, подтверждает жизнеспособность этой модели в глобализирующемся мире.

Источники и литература

1. Блюдов Д.В. Педагогическая импровизация на уроках сценической речи // International Journal of Humanities and Natural Sciences. 2024. № 11. С. 76-79.
2. Головинская Е.Н. Сценическая речь: программа и метод. указания для студентов 1-5 курс, очного и заоч. отд-ния ин-та искусств и нар. худож. творчества (специализация «Режиссура театрализованных представлений и праздников. Преподаватель»). Тюмень: ТГИИК, 2002. 32 с.
3. Генералова И.А. Театр в школе: история вопроса и современная ситуация // Личность. Индивидуальность. Развитие. 2008. № 5. С. 2-4.
4. Календарь знаменательных и памятных дат на 2026 г. Горнозаводск: МБУК «Горнозаводская центральная городская библиотека», 2025. 34 с.
5. Шептякова А.А. Режиссура и репертуарные поиски П.Л. Монастырского // Вестник молодых ученых и специалистов Самар. ун-та. 2023. № 1. С. 68-72.
6. Васильев Ю.А. Элемент «театральности» в обучении искусству речи // Специальное образование. 2020. № 2. С. 115-119.
7. Гусарова Ю.В. Тема театра в ленинградской-петербургской керамике // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 3. С. 179-183.

Малюшитская Виктория Владимировна

преподаватель кафедры актерского искусства и сценической речи СГИК

Стиль и характер сценической речи как средство выразительности режиссерской эстетики

Аннотация. В статье рассматривается роль сценической речи как фундаментального элемента режиссерского языка. Анализируется взаи-

мосвязь между стилем речи исполнителей и общей эстетикой постановки, обусловленной замыслом и сверхзадачей режиссера. Особое внимание уделяется методическим аспектам работы над речевой характеристикой персонажей, основанных на практических примерах современной театральной действительности.

Ключевые слова: сценическая речь, режиссерская эстетика, актерское мастерство, речевая характеристика, выразительные средства.

Сценическая речь – мощнейший инструмент художественной выразительности актера, способный транслировать тончайшие оттенки спектра человеческих эмоций, раскрывать глубину и систему характеров, конфликты между ними и, что самое главное, быть ключом к манифестации режиссерской эстетики. Внимание к работе со стилем и характером сценической речи определяет самобытность спектакля, отражает видение автора и тему пьесы с точки зрения режиссера, а также идентифицирует и закрепляет его уникальный художественный почерк, формируя для зрителя особый тип эстетического восприятия действительности.

Чтобы выявить свойства корреляции данных понятий, для начала их необходимо подробно рассмотреть.

Режиссерская эстетика в театре представляет собой целостную систему художественно-эстетических принципов и методов, посредством которых осуществляется творческая интерпретация драматургического материала, определяется уникальность художественного высказывания, что способствует достижению катарсического эффекта, о котором писал Аристотель. Эстетика режиссера представляет собой сложное единство интеллектуального и чувственного начал, где рациональное постижение материала соединяется с интуитивным поиском выразительных средств, в результате чего формируется новый эстетический и культурный код.

Методологические основы эстетического мышления режиссера:

1. Культура прочтения драматургического материала [2] – умение анализировать текст на разных уровнях: смысловой анализ (выявление основной идеи, конфликта, подтекстов); структурный анализ (композиция, сюжет, система образов); жанровый анализ (определение специфики жанра и его выразительных средств).

2. Художественный вкус и интуиция [5] как способность оценивать эстетическую ценность явлений, отбирать выразительные средства, создавать гармоничные художественные решения, находить оригинальные подходы.

3. Способность к синтезу выразительных средств [4], т. е. интеграция различных компонентов спектакля (сценография, световое и музыкальное оформление, актерская партитура).

4. Умение создавать целостное художественное высказывание [3], которое подразумевается как обязательное следствие предыдущего пункта и

включающее в себя следующие компоненты: единство замысла и воплощения; смысловая и образная целостность; эмоциональная и художественная завершенность.

5. Понимание законов и специфики театрального языка, т. е. специфики *театрального действия*, особенностей сценической речи, языка пластического решения, символики и метафорики театра [5].

Каждый из вышеуказанных пунктов обязывает проявлять особое внимание к работе над звучанием текста в спектакле.

Что же такое **стиль и характер сценической речи**? Рассмотрим каждый термин в отдельности.

Стиль сценической речи – это общая манера произнесения текста, присущая конкретному спектаклю или режиссерскому подходу. Он может быть естественным, условным, поэтическим, гротескным, минималистичным и т. д. Стиль речи определяется не только индивидуальными особенностями актера, но и целенаправленным выбором режиссера, который стремится создать определенную атмосферу и передать заданное настроение.

Характер сценической речи – это индивидуальная, неповторимая манера звучания речи, присущая конкретному персонажу. Он формируется на основе его социального положения, возраста, образования, психологического состояния, внутренних конфликтов и жизненного опыта. Характер речи помогает зрителю мгновенно идентифицировать архетип героя и понять его мотивы.

Согласно исследованиям М.О. Кнебель [1], речевая характеристика является неотъемлемой частью создания образа персонажа. Она включает в себя интонационный рисунок, темпо-ритмическую организацию, особенности произношения, словарный состав, стилистические черты.

Теперь, разобравшись в природе исследуемых понятий, выявим их взаимосвязь, методологию работы с ней и, разумеется, способы практического применения этих процессов на сцене. Как отмечает Б.Е. Захава [5], работа над речевой характеристикой требует системного подхода и тщательного анализа. Режиссерский подход к работе над речью предполагает анализ текста произведения, определение стилистических особенностей эпохи и автора, создание речевой партитуры, проработку индивидуальных характеристик персонажей.

Работа актера подразумевает детальную проработку следующих элементов, являющихся основой выразительности сценической речи: логическое ударение, мелодика фразы, эмоциональная окраска, темп и ритм, паузы.

По мнению Г.А. Товстоногова [6], выбор стилистического направления напрямую влияет на характер сценической речи. Поэтому предлагаем оттолкнуться именно от исследования стилей речи, что поможет должным образом структурировать понимание темы. Рассмотрим стилистические

направления звучащей речи в спектакле, затем ключи к работе над характером речи и примеры практического их применения в современном театре.

Естественность и реализм. В спектаклях, стремящихся к максимальной реалистичности, режиссер может выбрать стиль сценической речи, максимально приближенный к бытовой. Актеры звучат так, как говорят обычные люди в повседневной жизни, с естественными интонациями, паузами, со знакомым современному зрителю произношением неологизмов. Иногда актеры разрабатывают приемы изображения несовершенств речи, таких как бытовая редукция согласных и безударных гласных (*говорю – грю*, *будешь – буишь* и т. д.), дефекты речи (заикание, патологически замедленный темп речи, дикционные дефекты – ротацизм, ламбдацизм [7] и т. п). Ярким примером здесь послужит работа актеров в спектакле «Сказка про последнего ангела» в Театре наций, где актеры играют пациентов психиатрической больницы.

Характер речи в данном стилистическом направлении будет подчеркивать индивидуальность персонажа, его социальную принадлежность и психологическое состояние, но без излишней условности. Реалистический стиль в сценической речи ярко проявляется в постановках Малого театра, где традиции М.С. Щепкина по сей день определяют подход к работе над словом. Особенно это заметно в спектаклях по пьесам А.Н. Островского, где каждый персонаж имеет свою уникальную речевую характеристику, отражающую его социальный статус и внутренний мир [1]. Спектакль «Ханума» (Театр имени Вахтангова) демонстрирует пример работы над национальным колоритом речи. Режиссер использует различные *акценты* и *диалекты* для создания ярких характеров персонажей, что усиливает комедийный эффект и помогает раскрыть культурный контекст произведения.

Условность и стилизация. В спектаклях, где доминирует условность, режиссер может сознательно отходить от естественности. Речь может быть более ритмичной, мелодичной, с акцентированным произношением, с использованием определенных речевых приемов, которые подчеркивают художественную природу спектакля. Например, в постановках по классическим произведениям или в экспериментальном театре режиссер может выбрать поэтический стиль речи, где каждое слово имеет ощутимый вес, а интонации могут быть преувеличены для создания особого эмоционального воздействия. Здесь наблюдается и прямое проявление устоявшихся столетиями законов актерского существования: патетика речи, особое звучание монологов и межстроковых пауз, если дело касается поэтического текста.

Постановка «Три сестры» в МХТ имени Чехова показывает, как через речевую партитуру можно передать психологическое состояние героев. Паузы, темпо-ритмическая организация, мелодика фраз помогают создать атмосферу тоски и неудовлетворенности, характерную для чеховского текста.

Гротеск и экспрессия. В спектаклях, где важна экспрессия и эмоциональная насыщенность, режиссер может использовать гротескную речь. Это может проявляться в искажении тембра голоса, преувеличении интонаций, ускорении или замедлении темпа речи, использовании резких переходов. Такой стиль речи помогает режиссеру подчеркнуть абсурдность ситуации, карикатурность системы образов, высмеять пороки или передать крайние состояния героев. Гротескный стиль можно наблюдать в спектаклях театра «Сатирикон» под руководством К. Райкина. В постановке «Мир дому твоему» речь персонажей нарочито утрирована, насыщена аллитерациями и повторами, что создает особую атмосферу гротеска. Экспрессивный стиль характерен для постановок Ю. Любимова в театре на Таганке. В спектакле «Гамлет» речь главного героя была насыщена патетическими интонациями, резкими перепадами темпа и громкости, что соответствовало общей концепции постановки как трагического монолога.

Минимализм и лаконичность. В современных постановках часто встречается минималистичный подход к речи. Актеры говорят мало, но каждый звук несет в себе глубокий смысл. Режиссер может использовать паузы как полноценные элементы диалога, позволяя зрителю домысливать и интерпретировать происходящее. В таком случае характер речи будет проявляться в тончайших нюансах интонации или же вовсе ее обнуления, как это решено, на наш взгляд, в спектакле «Преступление и наказание» в театре «Приют комедианта».

Современные тенденции. В современных постановках в работе над речью упор зачастую делается на синергии актерского инструментария: интеграция звучания с пластическим решением, использование нескольких ритмических и мелодических уровней, сочетания различных способов сценического общения персонажей. Экспериментальные театры активно используют инновационные подходы к работе над сценической речью. Например, в спектакле «Записки сумасшедшего» театра «Практика» применяется техника многоголосия, где один актер ведет несколько диалогов одновременно, создавая эффект раздвоения личности.

Документальный театр использует приемы прямой речи и импровизации. В спектакле «Монолог» театра «Teatp.doc» актеры работают с реальными историями, сохраняя особенности речи рассказчиков, что создает эффект присутствия и усиливает эмоциональное воздействие на зрителя.

В заключение можно сказать, что сценическая речь выступает не просто техническим элементом, а становится важнейшим инструментом режиссерского мышления, формирующим эстетическую основу спектакля. Взаимосвязь между речевой характеристикой персонажей и общей художественной концепцией постановки определяет уникальность каждого театрального произведения. Анализ различных стилистических направлений в

работе со сценической речью выявил многообразие подходов: от реалистического до гротескного, от минималистичного до экспрессивного. Каждый из них позволяет режиссеру создавать особую атмосферу и достигать поставленных художественных задач.

Современные тенденции в работе над сценической речью характеризуются интеграцией различных выразительных средств, использованием инновационных технологий и методов, что открывает новые возможности для творческого эксперимента. Особое значение приобретает способность актеров к синкретическому существованию на сцене, где речь органично соединяется с пластическим решением и другими элементами спектакля.

Таким образом, работа над характером и стилем сценической речи является ключевым аспектом в реализации режиссерского замысла. В условиях развития современного театра роль речевой составляющей продолжает возрастать, требуя от режиссеров и актеров постоянного совершенствования мастерства и расширения диапазона профессиональных возможностей.

Источники и литература

1. Кнебель М.О. О технике актера. Москва: Искусство, 2018.
2. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. Москва: ГИТИС, 2025.
3. Васильев А.А. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. Москва: Искусство, 1976.
4. Петров Н.В. Режиссерское мастерство. Москва: ВГИК, 2017.
5. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. Москва: РАТИ-ГИТИС, 2019.
6. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2019.
7. Алферова Л.Д. Речевой тренинг: дикция и произношение. Москва: На Михалковке, 2019.

Петров Виктор Владимирович

доцент, профессор кафедры театральной режиссуры СГИК

Словесное действие и язык персонажей в пьесах А.Н. Островского

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные аспекты важнейшего понятия сценической речи – словесного действия в контексте общего сценического психофизического действия роли. Художественный текст, оснащенный точным словесным действием, включенным в общую систему основополагающих параметров репетиционного процесса, позволяет сделать сценическое слово одним из основных носителей мысли, авторской интонации и эмоционального наполнения роли. Вербальный текст благодаря верному синтезу словесного действия со сквозным действием спектакля становится объемным, зримым и эффективным средством реализации сверхзадачи роли. В статье приведены практические примеры работы над словесным действием по текстам пьес А.Н. Островского.

Ключевые слова: словесное действие, вербальный текст, пластический текст, психофизическое действие, сценическое событие, авторская интонация, интерпретация роли, микроэпизод, реплика, актерское событие.

Проблема работы над художественным текстом и поиск средств перевода печатного слова на сценический язык всегда оставалась актуальной и сугубо практической целью исполнителя в жанровом, психологическом и смысловом контексте драматического спектакля.

Когда исполнитель работает над материалом, не являющимся пьесой, и выступает в роли чтеца-интерпретатора стихотворения, прозы, поэмы, его внимание целиком сосредотачивается на слове, на его эмоционально-смысловом воплощении. Здесь жест, мизансцена тела, физические действия, использование реквизита минимальны и полностью подчинены развитию мысли и чувства через слово. Понятия игры, пластического выражения и зрелищности специфичны и ограничены, так как все должно оправдываться звучащим словом. Эпической формой сценического перевода художественного слова стали речевые спектакли, которые могут быть более загружены физической, т. е. зримой материализацией замысла режиссера. Но и здесь сверхзадача постановщика реализуется прежде всего через слово, вербальный текст, сценическую речь. В этой связи исключительное значение приобретает словесное действие, посредством которого зритель-слушатель понимает и переживает смысл речевого процесса.

Иная ситуация возникает в собственно драматическом спектакле, где ведущим средством создания роли становится психофизическое действие, а способом реализации сверхзадачи режиссера является сквозное действие спектакля. Режиссура как бы «забывает» о вербальном тексте, все устремлено к пластическому, физическому и зрелищному воплощению, активно сочиняется форма спектакля, которая бывает далека от самой пьесы, существующей, как известно, в виде монологов, диалогов, полилогов и ремарок, т. е. как литературное произведение, материалом которого является слово. А в таком роде литературы как драма слово есть событийно-действенный процесс, направленный на реализацию смысла происходящего и глубинных переживаний «человека-роли» (термин К.С. Станиславского).

Драматическая речь должна воплотиться зримо и активно через словесное действие в синтезе со сценическим действием. Только тогда возникает полноценное психофизическое действие. В режиссуре принято считать, что слово является результатом предыдущего физического действенного акта. Оно выступает смысловым итогом пластического выражения мысли. Действительно, в свое время В.Э. Мейерхольд говорил об этом. Такой подход к словесному действию считается высшим пилотажем в актерском мастерстве. Здесь слово ассимилируется с внешними, пластическими выразителями мысли (чувства) или сценического события. Но в современном театре слово перестает быть таковым, т. е. действенным, конфликтным, заразительным и органично интегрированным в психофизический контекст сквозного действия спектакля. Отделение словесного действия от общего событийно-действен-

ного процесса роли или спектакля всегда условно. Оно необходимо в тренинговых занятиях и репетиционном процессе для уравнивания прав слова со сценическим действием. В реальном же спектакле все элементы мастерства актера существуют в едином синтезе, неразрывно, как в жизни, и комплексно направлены на создание и воплощение художественного образа.

Почему же нередко мы не понимаем, какое словесное действие вкладывается в звучащий текст, не видим единства вербального и пластического (зрелищного) текста? Определим, что такое словесное и психофизическое действие.

Словесное действие – это волевой акт, направленный на определенную цель и выраженный словами, мысль, произнесенная через слово. Психофизическое действие – это единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, каким-то образом выраженный в пространстве и времени. Словесное действие является важнейшей составляющей пластического психофизического процесса. Оно должно находиться в смысловом и эмоциональном единстве с жестом, пластикой и мимикой говорящего. Слово должно быть зримым, осязаемым, целенаправленным и продуктивным. Оно всегда реализуется в обостренных предлагаемых обстоятельствах, активно и действенно. Словесное действие всегда направлено на конкретный объект, будь то монолог, диалог или непрерывный поток реплик нескольких персонажей.

В конце своей жизни К.С. Станиславский, разрабатывая метод физических действий в Оперно-драматической студии, исключительное значение придавал соединению простых физических действий с действием словесным. «Говорите не слова, а свои представления. Передавайте словами то, что вы видите внутренним зрением. Говорите по действиям. Будьте совершенно спокойны. Чувствуйте свое право говорить. Знайте силу запятой… Почему у вас фраза не выходит? Очевидно, вы неверно действуете словом. Чем будет интереснее ваше видение, тем будет интереснее речь. Не торопитесь, дайте мне время взять ваше представление и сделать его своим представлением» [1, с. 497].

Приход К.С. Станиславского к визуализации слова, исключительной значимости словесного действия, к теснейшему смысловому и эмоциональному сплетению слова и физического действия был непростым и долгим. Поначалу он видел суть работы над художественным текстом в овладении внешней техникой речи. Дикция, голос, дыхание, орфоэпия, пунктуация, логика и последовательность, актерские приемы и приспособления в процессе произношения текста – все это являлось для него основой сценической речи и ее ведущими средствами для того, чтобы сделать слово предельно выразительным. Но опыты в Оперно-драматической студии привели его к иным, принципиально новым подходам к звучащему слову, а именно к сло-

весному действию. Вот в чем признавался великий реформатор русской сцены после переоценки своей работы над ролью Сальери в маленькой трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери», которую он готовил в 1914 г.: «Я жил ролью правильно, пока мое чувство шло от сердца к двигательным центрам тела, к голосу и языку. Но лишь только пережитое выражалось в движении и особенно в словах и речи, – помимо моей воли создавался вывих, фальшь, детонировка, и я не узнавал во внешней форме своего искреннего внутреннего чувства… Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить. Пушкинские слова как бы распухли… И чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача. Создавалось насилие, от которого я как всегда начинал пыжиться и спазматически сжиматься. Дыханье спиралось, голос тускнел и хрипел, диапазон его суживался до пяти нот, уменьшалась его сила…

Этого мало. Насилие, зажимы и напряжение, с одной стороны, боязнь слов вообще, и в частности – пушкинских стихов, с другой стороны, наконец ощущение фальши и вывиха – все это тянуло меня на тихую речь… Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что надо уметь просто и красиво говорить – целая наука, у которой должны быть свои законы. Но я не знал их» [2, с. 438–441].

Все это произошло со Станиславским, вероятно, потому, что по какой-то причине он не вышел к определению словесного действия в роли Сальери. Его внимание было устремлено на актерские приспособления и эффекты, на чисто внешние *штучки*, с одной стороны, и попытки автоматически соединить свое понимание роли, свое внутреннее интуитивное ее ощущение с текстом А.С. Пушкина без учета законов и природы чувств его стиха. Но точкой отчета здесь все же является точное определение именно *словесного действия*, так как маленькая трагедия поэта есть ипостась большого слова, которое определяет весь арсенал выразительных средств этого шедевра великого художника. К.С. Станиславский как гениальный и искренний художник не боялся признавать своих провалов и, делая из них выводы, приходил к новым открытиям. Посещение концерта одного из превосходных струнных квартетов привело его к новым поискам в сфере действенного слова.

«Я ищу естественной музыкальной звучности. Мне надо, чтобы при слове „да” буква „а” пела свою мелодию, а при слове „нет” то же происходило с буквой „е”. Я хочу, чтобы в длинном ряде слов одни гласные незаметно переливались в другие и между ними не стукали, а тоже пели согласные, так как и у многих из них есть свои тянущиеся, гортанные, свистящие, жужжащие звуки, которые и составляют их характерную особенность. Вот когда все эти буквы запоют, – тогда начнется музыка в речи, тогда будет материал, над

которым можно работать. Тогда я спокойно и с уверенностью начну сцену Сальери и произнесу:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет – и выше.

И зазвучит торжественно, сильно, на весь мир, протест против мира всего обиженного богом человечества. И не будет, как раньше было у меня, желчного брюзжания маленького, мелкого самолюбия сварливого завистника Сальери» [2, с. 443]. Заметим, что прямо здесь о словесном действии не говорится, но возникший у актера «протест против мира всего обиженного богом человечества» – это и есть подсознательный результат механизма реализации словесного действия.

В сегодняшнем театре эффективность и действенность слова определяется природой чувств пьесы, где присутствует доминирование вербального материала, где слово не просто выражает суть происходящего, действие, конфликт и эмоции, но содержит в себе достаточно широкий диапазон актуальных подтекстов, богатство национального колорита, смысловые уровни метафоры и сценической семиотики. На наш взгляд, таковыми являются пьесы А.Н. Островского, А.П. Чехова, Н.В. Гоголя. Повторим, что это условные приоритеты слова, учитывать которые мы можем в тренинговом процессе на материале пьесы и на репетициях, так как на самом деле слышимое и видимое и в жизни и на сцене неотделимы друг от друга. Для интеграции слова в действенный процесс необходимо, проанализировав роль целиком, наметив ее сверхзадачу в контексте режиссерской концепции, разделить текст на актерские события, а реплики – на микроэпизоды. В каждом микроэпизоде мы определяем действие и подтекст, что позволит найти авторскую интонацию.

Для наглядного примера возьмем известную пьесу А.Н. Островского **«Свои люди – сочтемся»**. Языку писателя присущ яркий типажный раскрас, внешняя характерность, предельная выразительность и узнаваемость «зерна» роли. Диапазон подтекстов при этом фактически неограничен. Именно подтекст, на наш взгляд, определяет специфику слова этого великого драматурга. Что такое подтекст? «Это не явная, но внутренне ощущаемая *„жизнь человеческого духа"* роли, которая непрерывно течет *под словами текста*, все время оправдывая и оживляя их. <…>

То, что в области действия называют *сквозным действием*, то в области речи мы называем *подтекстом*» [3, с. 80].

Комедия начинается с монолога Липочки о танцах. Можно целиком рассмотреть текст монолога и определить в первую очередь психофизическое действие героини. Один из вариантов – *продемонстрировать атанде-с невежеству и недалекости мира маменьки*. Словесное действие всего монолога – *доказать всем и себе свой исключительный эстетический вкус*

и утонченную свою натуру. Доказывая, убеждая воображаемого *невежду*, настаивая на своих амбициях, Липочка через слово выявляет свое «зерно» – глупая кокетка, убогая мечтательница, пошлая эстетка.

Липочка. …Больше всего не люблю я танцевать с студентами да с приказными. То ли дело отличиться с военными! Ах, прелесть! восхищение! И усы, и эполеты, и мундир, а у иных даже шпоры с колокольчиками. Одно убийственно, что сабли нет! И для чего они ее отвязывают? Странно, ей-богу! Сами не понимают, как блеснуть очаровательнее!

Это законченный микроэпизод, где словесное действие – выражение своей претензии к обществу, недостойному ее, этой *элитарной барышни*, заявление об амбициях на владение благородными манерами и светским этикетом. Подтекст этого эпизода строится на показном чувстве несправедливости, так как «такая знающая толк в светских танцах девица, считающая, что сабля при танцах непременно нужна, чтобы ее грохот о паркет был слаще музыки – так вот. Такая девица должна прозябать в болоте невежества и необразованности». Данное решение монолога позволяет все сосредоточить на слове при минимальных пластических средствах. Липочка весь может проваляться в кресле, демонстрируя свои знания и претензии, свои вкусы и притязания, но… ленясь при этом подняться и подвигаться. Иной вариант действенного решения монолога заключен в следующем психофизическом действии – получить максимум удовольствия от игры в бальный вечер. Липа реконструирует танец, общается с воображаемыми партнерами, воспроизводит различные оценки обстоятельств и людей. Это, по сути, инсценировка монолога, к которой чаще всего прибегают режиссеры. Словесное действие здесь – сыграть *царицу бала*, соблазнить кавалеров, высказать свое *пфэ* недостойным простакам, покорить воображаемого полковника. Изобилие физических действий должно лишь активизировать и создать зрелищность слова, визуализировать его, сделать объемным и динамичным. Подтексты в этом случае могут быть направлены на грубое и навязчивое продвижение инициативы по праву *утонченной, со вкусом барышни*.

Язык героев в комедиях А.Н. Островского имеет уникальные специфические особенности, гротескно выражающие сущность и «зерно» персонажа, доводя его характеристику до простоты архетипа. В драмах же также ярко и колоритно отражается глубина и сложность натуры человека, его слабости, сомнения, противоречия и внутренние конфликты.

«Гроза»:

Катерина. А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные… А то будто бы я летаю, так и летаю по воздуху. И теперь иногда снится, да редко, да и не то.

Варвара. А что же?

Катерина (*помолчав*). Я умру скоро.

Варвара. Полно, что ты!

Катерина. Нет, я знаю, что умру. Ох, девушка, что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то! Никогда со мной этого не было. Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или… уж и не знаю.

Варвара. Что же с тобой такое?

Катерина (*берет ее за руку*). А вот что, Варя, быть греху какому-нибудь! Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что. (*Хватается за голову рукой*.)

Варвара. Что с тобой? Здорова ли ты?

Катерина. Здорова… Лучше бы я больна была, а то нехорошо. Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от нее не уйду…

Этот микроэпизод является частью сценического события «Откровение Катерины». Психофизическое действие Катерины – освободить себя от предчувствий греха, обрести смелость для принятия неизбежного. Психофизическое действие Варвары – попытаться понять Катю, проникнуть в ее *странный мир* и помочь ей. Словесное действие Катерины, исходя из общего смысла ее откровения, – высказаться, чтобы получить право оставаться самой собой, быть верной своей душе и избавить себя от необходимости лгать. Словесное действие Варвары – свести на нет все сомнения подруги, подвести ее под свою позицию: в этом мире только ложь может дать вздохнуть свободнее, и притворство позволит урвать немного любви. От такого определения слово Варвары будет наполнено следующим подтекстом: «Все это дурость, а ты назло всем брось мучиться и делай, что хочешь, все твои страхи – глупость. В нашем деле можно только хитростью да изворотливостью получить то, что я хочу… Выбрось все из головы и живи свободно». У Катерины подтекст определен ее характером, неспособностью лгать и играть роль верной жены без любви. В ее речи все собрано в попытке обрести опору с помощью Вари, преодолеть страх перед непредсказуемым.

Словесное действие передает смысл происходящего, цель персонажа, подтексты, авторскую интонацию. Через слово реализуется внутренний конфликт персонажа и определяется его значимость в одном неделимом сценическом событии. Словесное действие доминирует там, где вербальный материал является основополагающим в системе воплощения авторского замысла или, по крайней мере, бытует наравне со сквозным действием пьесы. Именно тогда в первую очередь необходимо определить словесное действие, которое ведет нас к сверхзадаче через подтексты, вторые планы, киноленту видений, внутренний монолог, «зерно» спектакля, мизансцены, атмосферу и темпо-ритм. В этом случае само психофизическое действие

в контексте синтеза видимого (пластического) и слышимого (сценическая речь) становится производным от словесного действия.

Таким образом, становится очевидным следующий факт – словесное действие необходимо отдельно прорабатывать и выявлять на тренинге и в репетиционном процессе. Это дает возможность отдельно простраивать работу над словом и вести вербальный текст навстречу сквозному действию спектакля и встраивать его в линию физической жизни персонажа. При внимательном и грамотном анализе языка персонажей, выявлении доминирующих особенностей речевой характеристики ролей, обеспечивая органический синтез словесного действия с природой чувств пьесы, режиссер и актер делают слово объемным, зрелищным и равноправным с психофизическим действием. А главное, художественный текст становится адекватным носителем режиссерского замысла.

Источники и литература

1. Станиславский репетирует: сборник. Москва: СТД РСФСР, 1987.
2. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Москва: Искусство, 1962.
3. Станиславский К.С. Работа актера над собой. В 9 т. Т. 3. Москва: Искусство, 1990.

Петров Виктор Владимирович

доцент, профессор кафедры театральной режиссуры СГИК

Заварницына Наталья Михайловна

кандидат филологических наук, доцент,
декан театрального факультета СГИК

Особенности и специфика инклюзивного театрального искусства: к вопросу о парадигме особого театра

Аннотация. В статье формулируются уникальные составляющие парадигмы «особого театра» как наиболее эффективные и продуктивные принципы и приемы инклюзии участников посредством сценического искусства. Основным положением, определяющим механизм действия инклюзивного театра, является психофизическая установка «мы разные – мы равные». Особое внимание уделяется синтезу театра как такового с видами ограничений возможностей здоровья, которые руководитель театра не скрывает, а стремится ассоциировать их с системой выразительных средств спектакля.

Ключевые слова: инклюзия, «особый актер», психофизическая партитура, постдраматический театр, парафестиваль, личностное начало, сценическое единение, сценическая речь, имманентная причина, мизансцена.

Инклюзивный театр объединяет в сценическом процессе людей с ограниченными возможностями здоровья, которые увлечены творчеством не меньше обычных людей. Ведь творческие акты позволяют забыть о своих психофизических проблемах и дают людям возможность почувствовать

полноту жизни и поверить в себя. Поэтому сами участники и организаторы инклюзивного театра пытаются не делать скидки на свои сложности и называют себя «особым театром» и «особыми артистами». Уникальность и особость этого направления в театральном творчестве не перестают удивлять и изумлять безграничными возможностями театрального искусства вообще и инклюзивного в частности. На наш взгляд, парадигма особого театра и природа зрелищности инклюзивного спектакля основываются, прежде всего, на свободных фантазиях, сочинительстве и пластической выразительности невербального представления. В этом смысле инклюзивные спектакли близки к постдраматическому театру, который может обходиться без пьесы. Следует также обратить внимание на синтетичность инклюзивного спектакля, где живые чувства и мысли особых актеров находят свое удивительное выражение в переплетении пластических фантазий, музыки, света и цвета. Слово здесь либо вовсе отсутствует, либо играет незначительную роль. Отсюда возникают и особые требования к специалистам такого театра.

Работа в сфере инклюзивного театрального искусства требует специфических профессиональных знаний и компетенций. Большинство таких театральных коллективов страны ведет деятельность в разрезе *инклюзивного творчества*. Обычно их относят к любителям, что вовсе не умаляет их социокультурной значимости и художественной ценности. На уровне *искусства* работают единицы. Потому что основной целью руководителя коллектива является вовлечение особых артистов в широкое социокультурное пространство, социализация и арт-терапия. Театр – мощное и универсальное средство, которое позволяет эффективно интегрировать артистов с различными ограничениями и психофизическими нарушениями в полноценную творческую, духовно содержательную и психофизически активную жизнь.

Так, руководителям инклюзивных коллективов необходимо обладать специальными компетенциями – не только в сфере обычных постановочных навыков и работы с актером, но и узкопрофилированными, связанными с особенностями здоровья той или иной группы артистов. Каждый инклюзивный театральный коллектив имеет свою природу чувств, свою самобытность, которая во многом определяется не столько видами ОВЗ, сколько интуитивным осознанием деятельной активности театрального творчества, способного помочь человеку свой изолированный мир сделать светлым достоянием обычных людей. Благодаря специфике театра, его близости к реальной жизни и доступности для понимания и приятия любого человека, инклюзивные спектакли становятся феноменом социокультурной среды.

Четвертый Всероссийский парафестиваль «Театр – территория равных возможностей», прошедший с большим успехом 20–22 августа 2023 г. в Самаре, показал, что инклюзивный театр развивается и укрепляет свои художественные позиции в области зрелищного, самодостаточного, само-

бытного и чаще всего невербального представления. Наиболее интересные и эмоционально заразительные спектакли – «НормальНо» творческой инклюзивной студии «Э-моция» (г. Казань, режиссер – Н. Суркина), «Странники» театральной студии «ИнклюзиON» (г. Москва, режиссер – Л. Никитина), «Внутри: яблоко Магритта» театра-студии «Пространство любви» (г. Пермь, режиссеры – В. Усов, К. Шипигузов), «Семь чудес Курая» студии «Без маски» (г. Уфа, режиссер – А. Атаева), театральная фантазия «Видим ли мы крылья свои?» театральной студии «Инклюзион. Школа. Курган» (г. Курган, режиссер – Н. Плеханова) – это оригинальные сценические сочинения, направленные на зрелищную выразительность мысли. Слово в этих представлениях или вовсе отсутствует, или звучит в фонограмме, или является вспомогательным средством, подтверждающим мизансценическое, пластическое, пространственное решение спектакля. Такое постдраматическое направление в инклюзивном театральном творчестве оправдано искренним стремлением авторов спектакля и исполнителей выразить сугубо свое, непохожее на стереотипное понимание и видение современной действительности, которое становится достоянием и ценным смысловым обретением обычных, не инклюзивных людей.

Трудно определить эстетические, художественные, смысловые или иные критерии ценности того или иного спектакля. Где границы любительского творчества с профессиональным? На фестивале был представлен один профессиональный коллектив, театр неслышащих актеров «Недослов» из Москвы. В нем служат выпускники единственной в мире Российской государственной специализированной академии искусств (РГСАИ). Спектакль «О тебе…» – это потрясающее зрелище театрализованных песен-хитов российских рок-исполнителей. Вечная тема любви предстает на языке пластики и жеста, музыки и страсти, энергии жизни и веры в ее конечное торжество. А спектакль «Игра в жемчуг» интегрированного театра «Круг II» (г. Москва, режиссер – Т. Коновалова) тоже на языке мизансцен, музыки, физических действий и знаков отсылает зрителя к библейским и мифологическим легендам, облекая все это метафорическое действо в форму искусства барокко. Здесь снова любовь, ее страдания, метаморфозы чувств и размышлений, вызванные неописуемым впечатлением от картин старых мастеров, скульптур, музыки. В спектакле звучат подлинные инструменты Позднего Возрождения – виола да гамба, теорба.

Особый театр не боится освещать вечные темы и глобальные проблемы человеческой жизни, но раскрывает их не традиционно или иллюстративно, а по-своему, на языке синтетического театра, где в диалог или полилог вступают драматическое действие, музыка, живопись, слово… И все это переплетается в удивительные аллюзии условного, но очень живого и трепетного представления.

Спектакли инклюзивного театра, созданные на основе литературных произведений или фольклорного материала, также являются результатом режиссерского, а иногда и коллективного сочинительства, выраженного прежде всего в пластических, психофизических и предметных средствах актерского мастерства и режиссуры. Сочиненные режиссерами инклюзивных коллективов спектакли либо по своим сценариям, либо на основе оригинальных версий того или иного художественного первоисточника, являющегося лишь внешним поводом, толчком для фантазии постановщика, располагаются в диапазоне от примитивных житейских историй до метафорических, условных и многоплановых музыкально-пластических представлений. Одно из достоинств таких сценических опытов заключается в том, что зритель, каждый по-своему, может понимать смысл и испытывать свое личностное эмоциональное потрясение при восприятии увиденного. Но главное, что отличает инклюзивные спектакли от обычных, – это искренность, энергетика, осознанность и в то же время непосредственность и интуитивность творческого акта особых актеров, а отсюда эмоциональная заразительность и полное единение со зрителем, чего так не хватает современному профессиональному театру. Он не скучный – этот особый театр. Здесь определенно есть чему поучиться и что взять на вооружение *обычным профессиональным и любительским театрам.*

Таким образом, инклюзивный театр способен не только дать почувствовать полноту и радость жизни, вовлечь человека в позитивный творческий процесс, но и сформировать, развить и реализовать на сцене творческий потенциал личности. На наш взгляд, очень важно, что особый театр помогает ощутить себя как творческую личность, дает возможность почувствовать духовное единение с людьми и ощутить свою идентичность, способен зародить веру в себя и подарить человеку счастье живого общения. Такой театр говорит с людьми на языке шедевров мирового искусства. И разговор этот прост и человечен, потому что именно этот театр не издевается над формой, не спекулирует дешевым эпатажем и физиологизмами, не опускается до пошлостей низменного быта, а ненавязчиво говорит о любви, надежде и вере, о духовных взлетах и силе жизни языком искусства.

Источники и литература

1. Перетрухина К.С. Нужный театр. Манифест художника // Театр. 2016. № 24-25.
2. Брусникин Д.В. Инклюзивная «Чайка» // Театр. 2016. № 24-25. С. 136.
3. Юхананов Б.Ю. Я не гуманист, я гуманоид // Театр. 2016. № 24-25. С. 125.
4. Теория и практика «особого театра» / А.Б. Афонин [и др.]. Москва: Городец, 2022.
5. Междисциплинарный подход к работе с детьми с особенностями развития и их семьями: сб. материалов науч.-практ. конф. Самара, 2020.

Прянишникова Ирина Бениаминовна

старший преподаватель кафедры актерского искусства и сценической речи СГИК

Создание художественного образа в спектакле театра кукол в контексте сценической речи

Аннотация. В статье раскрываются особенности создания художественного образа во время спектакля в театре кукол, освещаются истоки кукольного театрального искусства, приводятся примеры поиска речевой характерности героя-куклы.

Ключевые слова: театр кукол, художественный образ, актерское мастерство, сценическая речь.

Система подготовки кадров для театров кукол в высшей школе определяется ФГОС ВО по специальности «Актерское искусство». Вектор ее развития определяется государственной культурной политикой, а значит, вуз должен принимать вызовы региона и страны. Одна из главных задач вузовского творческого (здесь – актерского) образования – раскрытие способностей и талантов обучающегося.

«…Актер с куклой никогда или почти никогда не говорит „своим голосом", это факт. Органичность его голосоведения нисколько не противостоит самой смелой голосовой трансформации и даже предусматривает ее. Как видно, кукла требует отстраненной, смело окрашенной речи». Так писал в своей книге «Театр кукол: день сегодняшний» Е.С. Калмановский [1].

Обратимся к истокам театра кукол – к народному театру Петрушки. Этот персонаж говорил индивидуальным, свойственным только ему голосом. Трансформации голоса артиста способствовал пищик – простое приспособление, придуманное в давние времена и сделавшее Петрушку уникальным кукольным героем.

Пищик представлял собой тонкую металлическую пластинку, сделанную из серебряного гривенника, медного пятака или двух костяных пластинок (это зависело от материального состояния кукольника). Внутри крепилась узкая полоска тонкой полотняной ленточки. Пищик крепился на заднюю часть спинки языка, почти у самого зева. Это меняло резонаторное пространство рта и отчасти носоглотки. Поэтому кукольник-петрушечник «произносил слова каким-то странным, ничего общего с человеческим голосом не имеющим, тоном. Говор в этот снаряд очень труден. И надобно большую сноровку, чтобы извлечь из него звуки» [2].

Петрушка резко отличался от других персонажей. Он имел горб на спине, большой нос, одет был в ярко-красную рубаху и говорил «нечеловеческим голосом». Кукольник-петрушечник один исполнял все роли в представлении на ширме. Он одновременно управлял Петрушкой и другим персонажем. Сцены были прописаны таким образом, чтобы Петрушка постоянно был на

сцене, а партнерами выступали квартальный, доктор, цыган, музыкант, домовой и даже смерть. В разных записях встречаются такие ремарки: «Цыган говорит без машинки, басом», «Квартальный говорит дискантом», «Музыкант, Цыган, Домовой говорят своим голосом», «Куклы, кроме Петрушки, говорят натуральным, самым владимирским наречием», либо «грубым басом или фикстулой», к ним «применяется голос обыкновенный, но с некоторыми особенностями выговора представляемых особ» [3].

Нужно было обладать большим мастерством, чтобы ловким движением языка передвинуть пищик за щеку, произнести реплики других персонажей, вернуть его на место и ответить голосом Петрушки. Пищик был необходимым средством усиления звучания на уличных представлениях. Нередко актер мог и проглотить данный инструмент.

Конечно, из-за пищика речь Петрушки не всегда была внятной. Поэтому в паре с кукольником работал шарманщик перед ширмой (в наше время шарманку заменили балалайкой). Он отвечал не только за музыкальное сопровождение, мог переспрашивать Петрушку и целиком или частично повторять его текст. Этот диалог, «помимо чисто служебной задачи увеличить понятность Петрушки, обладал еще и драматургической, постановочной функцией, так как между шарманщиком и Петрушкой устанавливалось полное и удивительное общение. Шарманщик был живым связующим звеном между Петрушкой и зрителями, так как являлся представителем обеих сторон, будучи человеком, он имел право считать себя одним из зрителей, будучи актером, профессией своей совпадал с Петрушкой» [4].

Отрадно сознавать, что сегодня на факультете театра кукол СПбГАТИ (ныне – РАТИ) интерес к Петрушке стал постоянным. Педагог А.Я. Стависский сам изготовил пищик, возродил и освоил технику владения им, а также включил его изучение в практические занятия со студентами. Крайне важно, что работа с классическим Петрушкой, озвученным пищиком, вводится в учебный процесс некоторых курсов очных и заочных форм обучения РАТИ. А классический спектакль А.Я. Стависского «Петрушка» в исполнении автора вызывает восхищение.

Что же такое речевая характерность образа в спектакле театра кукол? Термин «оживление» неживой материи принадлежит театру кукол. Именно здесь умеют говорить не только люди, но и животные, предметы, цветы, деревья, природные явления и т. д.

В процессе обучения студент должен научиться профессионально работать со всеми системами кукол (гапитная петрушка, тростевая кукла, планшетная, марионетка, теневая) и владеть своим голосом.

Первый курс обучения – молчаливый. Этюды с руками, диалоги руками, оживление предмета, пластика животных – все это способствует развитию абстрактного мышления и фантазии. Оживляя предмет (шарф, графин со стопочками, кроссовки, туфли на шпильках, старое кресло и т. д.), студент

должен придумать ему «жизнь» и голос. Конечно, это больше пластические этюды, но допускаются ключевые фразы, а значит, необходимо найти речевую характерность образа-предмета, придумать «речевой портрет». Например, стиральная машинка, особенно, когда меняются режимы: стирка, полоскание, отжим. Или закипание чайника со свистком, фарфоровая чашка с блюдцем. Такие этюды-тренинги воспитывают подвижность воображения и речевую (тембровую, темпо-ритмическую) подвижность.

Со второго курса и до диплома начинается изучение куклы как инструмента будущего актера, как помощника и партнера. Кукла, созданная художником, – готовый сценический образ. В маске куклы заложен характер образа, она обладает только ей свойственной пластикой и голосом. Задача студента (будущего актера) – оживить ее, наделить эмоциями и найти речевую характерность. Работая над ролью, следует помнить, что ответы на рождающиеся вопросы кроются в тексте автора, а речевая характерность заложена в маске куклы. Дюймовочка – девочка ростом с дюйм, Снежная королева – олицетворение снежной стихии. Такие сказочные герои различны не только внешне (одна маленькая, а другая может заполнить собой всю сцену), но и голосовая сила звука у них должна соответствовать внешним данным.

Работая над дипломным спектаклем «Дюймовочка», исполнительница главной роли Анастасия К. не сразу смогла найти голосовую палитру звучания. Маленькая марионетка не выдерживала громких и резких звуков. Речевая характерность была выстроена на полутонах. Майский Жук в исполнении Евгения П. пластически существовал хорошо, но его голос не соответствовал кукле, т. е. говорил Евгений, а не Майский Жук. Тогда было предложено поискать «похотливый» голос, после чего Майский Жук заговорил вкрадчивым, слюнявым голосом, образ зажил самостоятельно.

В Самарском театре кукол в 1980-х гг. ставился спектакль «Лошарик» по пьесе Г. Сапгира. И.Б. Прянишниковой довелось играть главную роль. Было тяжело найти речевую характерность героя, но решение пришло неожиданно: этот зверек появляется из шариков, которыми жонглирует Клоун. Лошарик ассоциировался с прыгающим шариком, и речь у него должна была стать «прыгающей». Во время игры теннисным шариком по столу и полу наметился речевой ритм героя. Фразу «меня зовут Лошарик» он говорил так: «Ме-ня зо-вут Ло-ша-рик!» Конечно, такая «прыгающая» речь на протяжении всего спектакля была бы нелепой. Но ключевые фразы Лошарик говорил именно в такой манере.

Замечательный актер театра и кино М. Казаков рассказывал, как он не мог найти голос для Слоненка в мультфильме «38 попугаев». У него вместо носа – хобот. Слоненок заговорил медленно, неторопливо и гнусаво, после того как М. Казаков защепил свой нос бельевой прищепкой.

Выдающийся певец М. Магомаев озвучивал сразу три партии в мультфильме «Бременские музыканты»: Трубадура, Атаманшу и Сыщика (герой,

женщина, злодей). Последний у него не сразу получался. Внешний образ Сыщика на экране не совпадал с прекрасным голосом исполнителя. Тогда М. Магомаев спросил у композитора, какой ему нужен голос. Г. Гладков сказал: «Наждачный». М. Магомаев записал музыкальный номер Сыщика «наждачным» голосом и сорвал аплодисменты студии. Это еще раз доказывает, что очень важно найти точное словесное определение голосовой задачи.

Хорошим тренингом для освоения речевой характеристики героя является работа с двумя-тремя куклами, которых должен озвучивать один студент. К примеру, это может быть заяц, бочка и волк. Текст для этюда один и тот же, но из уст персонажей он должен звучать соответственно «маске» куклы. Такая голосовая перестройка способствует совершенству актерской импровизации.

В дипломном спектакле «Правда, мы будем всегда?» по сказкам С. Козлова (заочный курс) работали два актера. Владимир В. играл Ежика, Зайца и говорящую Бочку. Алексей Ж. – Медвежонка и Волка. В действии использовались куклы-марионетки. Дуэтные сцены сложности не представляли, а появление третьей куклы на сцене требовало особых приспособлений: актеры передавали ее из рук в руки, как требовала мизансцена, при этом Бочка не только говорила, но и танцевала. В некоторых мизансценах, работая двумя марионетками, актер разговаривал сам с собой. Не сразу была найдена интонация спектакля: куколки маленькие и много звука не выдерживали. Тогда в качестве палитры звучания был предложен «камерный звук» и «философский тон». Потом актеры признавались, что впервые работали с марионетками, говорили своими, а не «кукольными» голосами, чему способствовала и верно найденная интонация спектакля.

Создание художественного образа в спектакле театра кукол базируется на двух главных дисциплинах: актерское мастерство и сценическая речь. На театральном языке – это пластика и слово. Кукла любой системы интересна, когда выстроен пластический рисунок и найдена речевая характерность маски героя. Тогда происходит театральное чудо: оживление неживой материи. Маленький зритель верит, что кукла живая. Если ему нравится, то он смеется и хлопает, если нет, может бросить на сцену огрызок яблока. Ребенка в театре не обманешь. Надо каждый спектакль играть как премьеру. За четыре года обучения студенты должны усвоить этот театральный закон.

Источники и литература

1. Калмановский Е.С. Театр кукол: день сегодняшний. Ленинград, 1977.
2. Розенберг Л.К. Введение к рукописи «Подлинный (дословно) текст комедии „Петрушка, он же Ванька-Рататуй"» // Русская народная драма XVII–XX вв. Москва, 1953.
3. Некрылова А.Ф. Русский народный кукольный театр «Петрушка» в записях XIX–XX вв.: дис. … канд. искусствоведения. Ленинград.
4. Образцов С.В. Моя профессия [Электронный ресурс]. URL: https://mybook.ru/author/sergej-obrazcov/moya-professiya/read/?ysclid=mhn7hs22by66249267

Скачкова Оксана Арнольдовна

кандидат филологических наук, доцент, и.о. заведующего кафедрой экономики и управления социально-культурной деятельностью СГИК

Использование приемов работы над сценической речью при подготовке текстов сопровождения экскурсий со студентами направления подготовки «Социально-культурная деятельность»

Аннотация. В данной статье рассматриваются навыки будущих экскурсоводов в рамках направления подготовки «Социально-культурная деятельность», освещаются основные этапы работы над текстом экскурсии, уделяется внимание развитию речи.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, экскурсия, сценическая речь, профессиональные навыки.

Сегодня высшее образование акцентирует внимание на практических навыках – в процессе обучения будущий специалист должен быть подготовлен к особенностям свой профессии. Для студентов направления подготовки «Социально-культурная деятельность», изучающих основы экскурсоведения, очень важно практическое освоение работы над экскурсиями, что достигается через знакомство с методиками разработки темы и маршрута, изучение документов и литературы, освоение логики построения текста. Но подготовка содержания экскурсии – это лишь половина дела, не менее, а, может быть, иногда даже и более, важна работа над устной речью и ее невербальными элементами. Т.В. Аржанцева и С.В. Капустина в своей статье отмечают: «Традиционная экскурсия – своеобразное сотворчество ее участников» [1]. Студенту необходимо понимать, что современная экскурсия – это не только и не столько рассказ о событиях и людях, сколько конкуренция на рынке и борьба за потенциального клиента. «Экскурсоведение – одно из самых сложных направлений просветительской и маркетинговой деятельности. Оно требует от специалиста целого комплекса профессиональных знаний» [2]. Конкурентоспособный экскурсовод должен быть не только грамотным и эрудированным, но и выразительным, умеющим идеально владеть своим голосом и телом. Это «одаренная, артистичная личность, которой по плечу подборка и обработка текста, концептуальная градация и логическая систематизация материала и, в конечном счете, элокутивное воспроизведение» [2]. Именно поэтому введение в занятия по экскурсионной деятельности элементов обучения сценической речи или даже включение отдельного предмета, который будет развивать именно речевые и артистические способности студента в ОПОП, так важно для подготовки будущего специалиста в сфере культуры и туризма.

Когда текст экскурсии готов, и мы планируем представить его публике, начинается самый сложный и серьезный процесс. Первый этап – работа над речевым и эмоциональным наполнением экскурсии (расстановка ударений в словах, выделение логических ударений в предложениях и фразах). Мы настаиваем на том, что студенту необходимо иметь дело с распечатанными, а не электронными текстами экскурсии, это дает возможность взаимодействовать с материалом, делать пометки. Текст экскурсии полностью прочитывается вслух, в нем определяются наиболее сложные для произнесения и восприятия слова (фамилии, географические названия), расставляются ударения, отрабатывается произношение сложных, устаревших или иноязычных слов, а также выставляются примечания о том, какие именно пояснения необходимо будет делать по ходу проведения экскурсии. Работа над орфоэпическими нормами является важной как для актера, так и для экскурсовода, который является своеобразным проводником культуры, в том числе и культуры звучащего слова. Поэтому так важно, чтобы студенты осознавали всю значимость работы на данном этапе.

На первом этапе подготовки звучащего экскурсионного текста важно, чтобы студент услышал его в устной форме. Звучащая и письменная речь воспринимаются по-разному. То, что кажется удачным на бумаге, может измениться, когда текст озвучивается. При создании текста экскурсии, как и при работе актера над ролью или журналиста над новостью, важно учитывать не только содержание, но и его звучание. При этом у экскурсовода есть уникальная возможность, в отличие от актера, который имеет дело с готовым текстом, заменить труднопроизносимые или неблагозвучные слова.

Следующий этап – работа над логическими ударениями. Говоря о роли интонации в практике сценической речи, В. Косенко отмечает: «Логическое ударение чаще всего совпадает с синтагматическим и фразовым, „поглощая" их, поэтому в театральной педагогике принято понятие смыслового ударения, которое включает в себя все перечисленные виды ударений» [3]. Для экскурсионной речи, так же как и для сценической, логическое ударение – важный момент, который влияет на восприятие экскурсии. В зависимости от ударения смысл фразы, а иногда и целого фрагмента, может изменяться. Это влияет на восприятие информации экскурсантами. В. Косенко замечает, что важно подобрать правильные слова, найти фонетический прием, благодаря которому они будут выделены: «с помощью увеличения длительности слова, усиления или ослабления голоса, интонационного выделения и выделения слова с помощью психологической паузы» [3]. В качестве своеобразного тренировочного упражнения можно дать студенту возможность поработать с логическими ударениями на разное слово в одной и той же фразе, а также с различными фонетическими приемами выделения слов, чтобы понять, как

меняется смысл фразы, что выходит на первый план в восприятии ее смысла. В этом плане важно уделять внимание и развитию воображения студентов, так как они должны четко представлять себе те картины, которые будут потом создавать с помощью своей экскурсии в сознании слушателей.

Следующим этапом для создания экскурсии является придание речи эмоционального окраса с помощью применения невербальных средств, которые значительно обогатят содержание экскурсии и сделают ее более привлекательной для публики. М.К. Ходжиматова в своей статье «Речевые приемы в сценическом искусстве» выделяет несколько аспектов работы актера над речью [4], которые могут быть применены и для подготовки студентов к экскурсионной деятельности. Во-первых, это язык, настраивающий на осмысленность и выразительность речи. Здесь мы обратим внимание на то, что студент должен максимально погрузиться в текст экскурсии, посмотреть на него не как исследователь, а как актер.

Текст экскурсии необходимо сделать живым, осязаемым, именно поэтому второй аспект, над которым надо работать, – «мотивация актера (в нашем случае экскурсовода – *О.С.*) к открытию более сценичного и эффективного языка» [4]. Мы уже говорили про логические ударения во фразах. Здесь же начинается работа над выразительностью и эмоциональностью экскурсионной речи. Несомненно, она может быть дополнена иллюстрациями, музыкальными фрагментами, но при этом лучше воспринимается только эмоционально окрашенный текст. Вместе со своими героями экскурсовод должен смеяться и плакать, радоваться и грустить, менять тембр и громкость голоса в зависимости от содержания текста. Слушатели полностью погружаются в эмоции героев, как это происходит во время спектакля.

Эмоционально окрашенная речь требует от будущего экскурсовода умения владеть и артикуляционным аппаратом, и голосом, и дыханием. После тщательной проработки текста экскурсии, его произношения и расстановки логических ударений, важно перейти к подготовке речевого аппарата. Четкая, хорошо поставленная речь делает любое выступление эффектным и интересным для слушателей. Нужно научить студента перед проведением экскурсии проводить артикуляционную гимнастику, разминать речевой аппарат. Нужно подобрать наиболее эффективную, подходящую для конкретного студента методику разминки, порекомендовать произносить скороговорки, что позволит ему быть готовым к четкому произнесению текста непосредственно во время самой экскурсии. «Использование артикуляционной программы важно при языковой подготовке к действию на сцене… которое поможет бороться с фонетическими ошибками и акцентировать внимание на тех звукосочетаниях, которые отсутствуют в устной речи» [4]. Замети, что работа над дикцией так же важна. Особенно том случае, когда в тексте экс-

курсии встречаются упоминания диалектизмов, топонимов, профессионализмов, устаревших слов и т. п. Полное погружение в местный язык во время экскурсии возможно, только если все слова произносятся четко и правильно. Это позволяет ощутить местный колорит и понять особенности культуры региона через речь.

Как правило, экскурсия идет не менее часа, иногда нужно быть готовым к проведению нескольких экскурсий в день. Именно поэтому подготовка голосового аппарата важна не менее, чем артикуляционная разминка. Можно рекомендовать студентам работать с теми упражнениями, которые используют актеры. Главная задача в данном случае – научиться говорить ярко и выразительно, но при этом избегать перенапряжения голосовых связок, чтобы не столкнуться с профессиональными заболеваниями. Студентам необходимо правильно избавляться от напряжения мышц голосового аппарата, разговаривать не на связках, а на диафрагме, расслабляя мышцы гортани, что позволит отработать несколько экскурсий подряд в комфортном режиме без потери голоса. Кроме того, нужно учитывать, что при работе на диафрагме меняется тембр голоса, он становится более глубоким, что тоже придает особенное звучание и самой экскурсии. Часто именно удачный тембр голоса вкупе с ярким и увлекательным содержанием привлекает внимание слушателей и заставляет прийти именно к этому экскурсоводу еще не раз.

Работа над голосом никогда не идет отдельно от работы над правильным дыханием. Наряду с артикуляционной разминкой студенту можно порекомендовать делать перед экскурсией и упражнения на дыхание. Умение владеть своим дыханием во время речи дает возможность правильно работать с голосом. Дыхательные упражнения должны подбираться под каждого студента индивидуально, с учетом тренированности голоса, качества дикции. Умение владеть своим дыханием является важным навыком в работе экскурсовода, это напрямую связано и с работой над тембром, и над произношением, помогает избежать напряжения голосовых связок.

В данной статье мы кратко обозначили специфику подготовки экскурсии со студентами направления подготовки «Социально-культурная деятельность» с использованием элементов сценической речи. Необходимо понимать, что вся эта работа, начиная от подготовки текста, что может быть темой отдельного исследования, до работы над звучащей речью экскурсии, должна быть соединена в единую систему, в которой каждый элемент важен и находится в тесной и неразрывной связи с другими элементами. Только четкая проработка каждого элемента (голос, дикция, произношение, дыхание) перед началом экскурсии создает гармоничный образ, привлекает внимание публики и дает возможность к дальнейшему развитию экскурсионного дела. Таким образом, уже со студенческой скамьи мы не только даем студенту

понимание специфики профессиональной деятельности, но и готовим его к будущей работе, вооружая необходимыми приемами и навыками.

Источники и литература

1. Аржанцева Т.В., Капустина С.В. Формирование акцентологической компетенции в процессе профессиональной подготовки экскурсоводов [Электронный ресурс] // Ученые записки Крымского федерального ун-та им. В.И. Вернадского. Филол. науки. 2023. № 4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-aktsentologicheskoy-kompetentsii-v-protsesse-professionalnoy-podgotovki-ekskursovodov (дата обращения: 31.07.2025).
2. Ахметшина А.С., Фаткуллина Ф.Г. Элокутивная прагматика экскурсионного текста [Электронный ресурс] // Вестник Башкир. ун-та. 2018. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/elokutivnaya-pragmatika-ekskursionnogo-teksta (дата обращения: 02.08.2025).
3. Косенко В. Роль интонации в практике сценической речи [Электронный ресурс] // Вопросы театра. 2024. № 1-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-intonatsii-v-praktike-stsenicheskoy-rechi (дата обращения: 01.09.2025).
4. Ходжиматова М.К. Речевые приемы в сценическом искусстве [Электронный ресурс] // Oriental Art and Culture. 2023. № 5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rechevye-priemy-v-stsenicheskom-iskusstve (дата обращения: 01.08.2025).

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ ИЗДАНИЕ

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Научно-практическая конференция

Редактор М.С. Володина
Верстка – Н.А. Зимина

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»
443010, г. Самара, ул. Фрунзе, 167
www.samgik.ru, e-mail: rio@samgik.ru

Формат 60x90/16
Подписано в печать 01.12.2025
Объем 8,5 усл. п. л. Тираж 200 экз. Заказ № 1151
Отпечатано в РИЦ СГИК