

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
Институт «Академия имени Маймонида»

16+

КУЛЬТУРА. ИСКУССТВО. ОБРАЗОВАНИЕ / CULTURE. ART. EDUCATION

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с 2022 г.

**Выпуск 2
Январь 2023**

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-84013 от 30 сентября 2022 г.

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Сайт: culture-art-education.ru

Москва

2023

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation
Federal State Budgetary Educational Institute of Higher Education
“A.N. Kosygin Russian State University of Higher Education (Technologies, Design,
Arts)”
“Maimonides Academy” Institute

16+

CULTURE. ART. EDUCATION

PEER-REVIEWED SCIENTIFIC JOURNAL

Published since 2022.

Issue 2

January 2023

The journal is registered in The Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass Media Registration Certificate PI №FS77-84013
of September 30, 2022

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Web-site: culture-art-education.ru

Moscow

2023

Главный редактор

О. В. Радзецкая (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Заместитель главного редактора

Р. Р. Будагян (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Выпускающий редактор, ответственный секретарь, художественное оформление

А. И. Чекменев (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Редакторы:

Казачкова Мария Анатольевна (редактор интернет-портала Большая российская энциклопедия, Москва, Россия)

Глухова Евгения Вячеславовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Клочкова Елена Викторовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Финкельштейн Юлия Анатольевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Ренёва Наталия Сергеевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Редактор англоязычных текстов:

Годунова Екатерина Викторовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Корректор

Крутова Юлия Андреевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Администратор

Щукина Дарья Михайловна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Бурлина Елена Яковлевна, доктор философских наук, профессор, главный редактор немецко-российского альманаха «Stadt-Land-Globalia» (Dusseldorf, Германия)

Воронина Наталья Ивановна, доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Бахтинский вестник» (Мордовия, Россия)

Денисова Татьяна Валерьевна, доктор культурологии, доцент (Москва, Россия)

Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Москва, Россия)

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Саратов, Россия)

Лебедев Семен Яковлевич, доктор юридических наук, заслуженный юрист России, профессор (Москва, Россия)

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» (Саратов, Россия)

Саськова Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор (Москва, Россия)

Сигида Светлана Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

- Сиротина Ирина Львовна*, доктор философских наук, профессор (Саранск, Россия)
- Стогний Ирина Самойловна*, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» (Москва, Россия)
- Сушкова-Ирина Янкелика Игоревна*, кандидат культурологии, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, директор Института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (Москва, Россия)
- Трембовельский Евгений Борисович*, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Воронеж, Россия)
- Цыпин Геннадий Моисеевич*, доктор педагогических наук, профессор (Москва, Россия)
- Шабшаевич Елена Марковна*, доктор искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Научно-издательский центр «Московская консерватория» (Москва, Россия)
- Leypson Ludmila Viktorovna*, Ph.D. in art history, Lecturer, Head of the Musical-Analytical Section of Eurhythmy Teachers of the Free Waldorf School (Fleesburg, Germany)
- Dr. Odeh Rishmawi*, Assistant Professor, Lecturer, composer, Bethlehem University / *Д-р Одех Рушмави*, доцент, лектор, композитор Вифлеемского университета (Палестина)
- Giulia Marcucci*, professor of Russian language and translation at the Università per Stranieri di Siena, Slavist, translator / *Джулия Маркуччи*, профессор русского языка и перевода Università per Stranieri di Siena, славист, переводчик (Сиена, Италия)
- Dr. (UA) Iryna Gavrykova*, Dozentin Sprachenzentrum Technische Universität, Braunschweig / *Доктор (UA) Ирина Гаврикова*, преподаватель Лингвистического центра Технического университета (Брауншвейг)
- Lizon Martin*, Ph.D. in Philosophy, Senior Lecturer, Department of Slavic Languages, Faculty of Philosophy, University. Mateja Bela (Banska Bystrica) / *Лизонь Мартин*, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры славянских языков философского факультета Университета им. Матей Бела (г. Банска-Быстрица, Словакия)
- Anton Repon*, Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Slavic Languages, literary critic and methodologist of the Department of Slavic Languages of the University. Matei Bela, Faculty of Philosophy / *Антон Репонь*, доктор философии, доцент кафедры славянских языков, литературовед и методист кафедры славянских языков Университета им. Матей Бэла, философский факультет (г. Банска-Быстрица, Словакия)

Адрес редакции: 115035, г. Москва, ул. Садовническая, д. 52/45

Телефон: +7(495)951-58-01

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Editor-in-Chief

O. Radzetskaya (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia)

Associate Editor-in-Chief

R. Budagyan (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Editor-in-Chief, Executive Secretary

A. Chekmenev (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia)

Editors:

Maria Anatolievna Kazachkova (Editor of the Big Russian Encyclopedia web site, Moscow, Russia)

Evgenia Vyacheslavovna Glukhova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Elena Viktorovna Klochkova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Julia Anatolievna Finkelshtein (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Nataliya Sergeevna Renyova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Editor of English language texts:

Ekaterina Viktorovna Godunova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Proofreader

Yulia Andreevna Krutova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Administrator

Darya Mikhailovna Shchukina (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

EDITORIAL BOARD

Elena Yakovlevna Burlina, Doctor of Philosophy, Professor, Editor-in-Chief of the German-Russian almanac “Stadt-Land-Globalia” (Dusseldorf, Germany)

Nataliya Ivanovna Voronina, Ph.D. in Philosophy, Professor, Editor-in-Chief of the Bakhtinski Vestnik (Mordovia, Russia)

Tatiana Valerievna Denisova, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor

Elena Borisovna Dolinskaya, Doctor of Arts, Professor, Honored Art Worker of Russia (Moscow, Russia)

Marina Leonidovna Zaitseva, Doctor of Arts, Professor (Moscow, Russia)

Tatyana Viktorovna Kartashova, Doctor of Arts, Professor (Saratov, Russia)

Semyon Yakovlevich Lebedev, Doctor of Law, Honoured Lawyer of Russia, Professor (Moscow, Russia)

Tatiana Ivanovna Naumenko, Doctor of Arts, Professor, Pro-Rector for Research of Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Sergey Pavlovich Polozov, Doctor of Arts, Professor, Editor-in-Chief of the journal “Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History” (Saratov, Russia)

Tatiana Viktorovna Saskova, Doctor of Philological Sciences, Professor (Moscow, Russia)

Svetlana Yurievna Sigida, Doctor of Arts, Professor (Moscow, Russia)

Irina Lvovna Sirotnina, Doctor of Philosophy, Professor (Saransk, Russia)

Irina Samoylovna Stogniy, Doctor of Arts, Professor, Editor-in-Chief of the journal “Bulletin of Gnesin Russian Academy of Music” (Moscow, Russia)

Sushkova-Irina Yankelika Igorevna, PhD in Cultural Studies, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Director of “Maimonides Academy” Institute, A.N. Kosygin Russian State University (Moscow, Russia)

Evgeny Borisovich Trembovelsky, Doctor of Arts, Professor, Honored Art Worker of Russia (Voronezh, Russia)

Gennady Moiseevich Tsy-pin, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Moscow, Russia)

Elena Markovna Shabshayevich, Doctor of Arts, Professor, Senior Researcher at Scientific Publishing Center “Moscow Conservatory” (Moscow, Russia)

Leypson Ludmila Viktorovna, Ph.D. in Art History, Lecturer, Head of the Musical-Analytical Section of Eurythmy Teachers at the Free Waldorf School in Flensburg (Fleesburg, Germany)

Dr. Odeh Rishmawi, Assistant Professor, lecturer, composer, Bethlehem University

Giulia Marcucci, Professor of the Russian language and translation at the Università per Stranieri di Siena, Slavist, translator

Dr. (UA) Iryna Gavrykova, Dozentin Sprachenzentrum Technische Universität, Braunschweig

Lizon Martin, Ph.D. in Philosophy, Senior Lecturer, Department of Slavic Languages, Faculty of Philosophy, Matej Bel University (Banská Bystrica, Slovakia)

Anton Repon, Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Slavic Languages, literary critic and methodologist of the Department of Slavic Languages, Matej Běl University, Faculty of Philosophy (Banská Bystrica, Slovakia)

Editorial address: 52/45 Sadovnicheskaya st., Moscow, 115035

Phone: +7(495)951-58-01

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

© РГУ им. А. Н. Косыгина, 2023

© Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Искусствоведение

АВАКЯН М. А., СТАРОСТИНА М. А. Особенности вокальной партии и методические рекомендации к некоторым ариям оратории «Триумф времени и правды» Георга Фридриха Генделя	9
ВОРОНИНА Н. И. Атмосфера музыки в жизни Н.В. Станкевича: «и зиждется из звуков новый мир...».....	26
ГОРОДИЛОВА Е. А. Апология Глена Гульда <i>Affectus contra modus</i> : страсть против образа	34
ДЕМЧЕНКО А. И. Четыре мэтра саратовской пианистической школы	48
ДОДОНОВА С. В. Возможности музыкального искусства XXI века в духовном формировании молодежной аудитории	66
ЩУКИНА Д. М. Особенности трактовки жанра мессы на примере «Маленькой торжественной мессы» Джоаккино Россини (1863, 1867).....	75
НАУМКИНА Е. Н., БЕЗУГЛОВА И. В. Символизм и художественный мир «Симфонических танцев» Сергея Рахманинова	85
РАДЗЕЦКАЯ М. Д. Альт в отечественном музыкальном искусстве второй половины XVIII в.: сочинения И.Е. Хандошкина	97
ЯКОВЛЕВА Е. Л. Интенциональный диалог как эффективный импульс к творчеству в жизни Ф.И. Шаляпина	106

Юриспруденция

МОЧАЛОВА В. А., ЩЕРБАЧЕВА Л. В. Институт обязательного предложения как средство защиты прав и интересов акционеров	119
---	-----

CONTENTS

Art criticism

AVAKYAN M. A., STAROSTINA M. A. Vocal Features and Guidelines for Some Arias from the Oratorio “Triumph of Time and Truth” by George Frideric Handel.....	9
--	---

VORONINA N. I. The Atmosphere of Music in the Life of N.V. Stankevich: "And a New World is Built on Sounds.....	26
GORDILOVA E. A. Glen Gould's Apology Affectus contra Modus: Passion versus Image.....	34
DEMCHENKO A. I. Four Masters of the Saratov Piano School.....	48
DODONOVA S. V. Possibilities of the XXI Century Musical Art in the Spiritual Formation of the Youth Audience.....	66
SHCHUKINA D. M. Features of the interpretation of the genre of mass on the example of "Little Solemn Mass" by Gioacchino Rossini (1863, 1867).....	75
NAUMKINA E. N., BEZUGLOVA I. V. Symbolism and the Artistic World of Sergei Rachmaninov's "Symphonic Dances".....	85
RADZETSKAYA M. D. Viola in the Russian Musical Art of the Second Half of the XVIII Century: the Works of I.E. Khandoshkin.....	97
YAKOVLEVA E. L. Intentional Dialogue as an Effective Impulse to Creativity in the Life of F.I. Chaliapin.....	106

Law

MOCHALOVA V. A., SHCHERBACHEVA L. V. The Institution of Mandatory Offer as a Means of Protecting the Rights and Interests of Shareholders.....	119
---	-----

Искусствоведение*Art History*

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-9-25>

УДК 784.5

ББК 85.314

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. М. А. Авакян, М. А. Старостина

г. Москва, Россия

**ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ И МЕТОДИЧЕСКИЕ
РЕКОМЕНДАЦИИ К НЕКОТОРЫМ АРИЯМ ОРАТОРИИ «ТРИУМФ
ВРЕМЕНИ И ПРАВДЫ» ГЕОРГА ФРИДРИХА ГЕНДЕЛЯ**

Аннотация: В данной статье авторами анализируются особенности вокальной партии отдельных арий оратории «Триумф времени и правды» Г. Ф. Генделя. Помимо этого, особой актуальностью настоящий материал исследования также обладает и по причине выявленных исполнительских сложностей, с которыми может столкнуться современный вокалист в процессе изучения и последующего исполнения арий, а также конкретными методическими рекомендациями, благодаря которым исполнение будет отличаться особым профессионализмом и качеством. Авторы особо тщательным и скрупулезным образом анализируют основные исполнительские трудности, которые связаны с дыханием, темпом, экспрессией и в целом характером арий.

Ключевые слова: «Триумф времени и правды», Г. Ф. Гендель, методические рекомендации, вокальное исполнительское искусство.

Информация об авторе: Авакян Мария Арменовна – доцент, заведующая кафедрой сольного пения и хорового дирижирования «Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида»; Старостина Маргарита Александровна – преподаватель кафедры сольного пения и хорового дирижирования «Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида»

ORCID ID: 0009-0003-5071-6197, 0009-0008-6065-3472

E-mail: marry-1@mail.ru, margostar1709@gmail.com

Дата поступления статьи: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Авакян М. А., Старостина М. А. Особенности вокальной партии и методические рекомендации к некоторым ариям оратории «Триумф времени и правды» Георга Фридриха Генделя // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 9–25. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-9-25>

Георг Фридрих Гендель получил популярность как автор большого количества ораторий, однако именно с сочинения под названием «Триумф Времени и Правды» начался творческий путь немецкого композитора [5]. Известно, что на протяжении всей своей карьеры Гендель издал три редакции оратории и всякий раз, обращаясь к ней, различным образом расставлял смысловые акценты.

История создания оратории связана с поездкой юного композитора в Италию. Он посетил Венецию, Неаполь, Флоренцию и Рим. Данное

путешествие принесло Генделю множество музыкальных впечатлений в большей степени, связанных с оперным жанром. Однако, в то время в Риме оперный жанр не характеризовался в качестве особо популярного в той мере, как музыкальная жизнь в целом и различные другие сферы деятельности. В данном вопросе принципиально значимой была позиция кардиналов и Папы Римского. Именно поэтому найти некий компромисс между любовью к искусству и требованиями церкви помогал жанр оратории [7].

В Риме, в 1707 г., по инициативе кардинала Бенедетто Памфли, Гендель создает свою первую ораторию «Триумф Времени и Разочарования» [2]. Это самый ранний вариант сочинения итальянского периода.

Спустя тридцать лет, в 1737, в Англии, создавая оратории и итальянские оперы, Гендель существенно переработал и дополнил ораторию, изменив название на «*Il trionfo del tempo e della verità*» – «Триумф времени и правды (истины)». Однако композитор не остановился на достигнутом и, уже ослепшим в 72 года, пересмотрел материал оратории: так появился еще один вариант с англоязычным либретто (Томаса Морелла). В третьей версии оратория превратилась в эпическое полотно с участием хора. Данный вариант стал известен как последняя оратория Генделя «*Jephtha*» («Иефай»), но это все тот же «*The Triumph of Time and Truth*» – «Триумф Времени и Истины» [3].

Общепринятым в современном музыкальном искусстве считается брать за основу версию 1737 года, но наименование использовать первоначальное: «*Il trionfo del tempo e del disinganno*». Хотя в настоящее время чаще всего звучит первая версия оратории – самая камерная, самая компактная и, возможно, самая цельная.

Сюжет имеет сходство с ораторией, которая повествует о покаянии Марии Магдалины, тем не менее в оратории композитора действуют не библейские герои, а четыре аллегорических персонажа. Самым главным и, можно сказать, «живым» героем выглядит Красота (*Belezza*). Ее роль отдана сопрано. Именно ей предстоит сделать главный нравственный выбор (ведь

Красота не желает признавать власти Времени (Tempo)). Она глядит в зеркало, прельщаемая лживыми уверениями другого персонажа оратории – Наслаждения (Piacere), которое представляет меццо-сопрано. Однако трезвый и печальный Разум наставляет ее на истинный путь, и Красота, осознав свои заблуждения, обращается к Богу и вверяет себя небесам.

В первоначальном варианте оратории, написанной в 1707 года, партии Красоты и Наслаждения поручены сопрано, Разочарования – альту, Времени – тенору [6]. Нам неизвестны имена самых первых исполнителей оратории, однако мы можем предположить, что, кроме тенора, партии исполняли кастраты. Дело в том, что в те времена в Риме на сцене запрещалось выступать женщинам. Сам композитор не был категоричен в отношении женских голосов, и впоследствии на замену кастратов приглашал певиц на мужские роли. Данный фактор позволили гибко отнестись к проблеме аутентичности голосовой диспозиции. Сегодня не существует певцов-кастратов, партии высоких голосов в этой оратории могут поручаться как певицам, так и контратенорам.

«Триумф Времени и Правды» – популярная вне времени оратория. Тем не менее, можно утверждать, что это – не совсем оратория, так как в произведении слишком много психологизма и театральности. Перечисленные особенности, являясь некоторым отступлением от жанра, позволяют режиссерам использовать материал для полноценных театральных постановок.

Вокальные партии героев «Триумфа Времени и Правды» рассчитаны, как мы уже говорили ранее, на достаточно подвижные голоса, которые могут справляться с тесситурой, темпом, украшениями, сложными пассажами и драмой произведения.

Для одного из примеров рассмотрим знаменитую арию Красоты из первого действия – «Un pensiero nemico di pace».

«Un pensiero nemico di pace» – ария, достаточно характерная для стиля барокко. Состоит из трех частей, очень стремительная (*di bravura* в форме *da capo*), динамичная. Красота в этой арии пытается отринуть власть Времени, которое неумолимо.

<p>Bellezza:</p> <p>Un pensiero nemico di pace fece il Tempo volubile edace, e con l'ali la falce gli diè. Nacque un altro leggiadro pensiero, per negare sì rigido impero, ond' il Tempo più Tempo non è.</p>	<p>Красота:</p> <p>Мысль, враждебная покою, сотворила ненасытное, непостоянное Время*, одарив его крылатым серпом. Но родилась другая, счастливая мысль: отвергнуть столь суровую власть, чтобы Время перестало быть Временем.</p>
--	--

Первый раздел весьма виртуозный. Длинные сложные колоратуры голоса сочетаются с такими же пассажами оркестра. С самого начала оркестровый ритурнель «заводит» своей энергией (рис. 1). Одна за другой в танцевальном движении проносятся яркие секвенции (рис. 2). Здесь исполнитель может столкнуться с тем, что нужно достаточно четко держаться заданного стремительного темпа:

Un pen - sie - ro ne - mi - co di pa - ce, un pen -
 - sie - ro ne - mi - co di pa - ce fece il Tem - po vo - lu - bil e - da - ce, fece il Tem - po vo - lu - bil e - da - ce

Рисунок 1. Г.Ф. Гендель. Оратория «Триумф Времени и Правды»,
 ария Красоты из 1 действия

da - ce, ee,

Рисунок 2. Г.Ф. Гендель. Оратория «Триумф Времени и Правды»,
 ария Красоты из 1 действия

В этой конкретной арии небольшой и медленный центральный раздел обрамлялся весьма бурной вокальной экспрессией начального и конечного разделов (рис. 3).



Рисунок 3. Г.Ф. Гендель. Оратория «Триумф Времени и Правды»,
ария Красоты из 1 действия

Для того, чтобы получить необходимый звук и подвижность голоса, прежде всего, стоит обратить внимание, во-первых, на то, каким образом дышит вокалист. Музыканту необходимо не форсировать звук, а обязательно следить за свободным выходом дыхания через связки. Неприемлемым является применять силу и громкость, так как данный прием может привести к усложнению пения. Во-вторых, необходимо осознавать, перед какими тактами, исполнитель собирается брать дыхание, так как пассажи длинны и должны исполняться в достаточно быстром темпе.

Основной сложностью арии, как мы уже успели заметить, являются колоратурные пассажи. Техника колоратуры зависит от подвижности гортани. Позиция гортани во время пения должна быть естественной, не зажатой, возможно, немного в состоянии «удивления». Она должна сохраняться в одном положении. Ее можно сравнить с нитью, на которую нанизываются звуки, одна к одной, для того чтобы звук был ровный, без излишнего вибрато. Если у исполнителя недостаточно подвижный голос, но есть способность к подвижности, то в процессе обучения (если арию берет учащийся) ее можно развить. В первую очередь, необходимо обратить внимание на то, что все пассажи учатся в медленном темпе на любой открытый и удобный для вокалиста слог. Также необходимо сделать упражнение на «ha», которое

пропеваются в медленном темпе. После освоения мелодического материала скорость увеличивается.

Далее разучиваемые пассажи пропеваются также в медленном темпе, но уже с текстом. Необходимо следить за ровностью звучания по мере прибавления темпа.

Для упрощения работы с многочисленными шестнадцатыми под одним ребром (которые в оратории встречаются в огромном количестве), хорошо делать упор на первую ноту в ребре, в медленном темпе – медленное пропевание необходимо для того, чтобы заданный пассаж не смазывался.

The image shows a musical score for an aria, starting at measure 28. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is in a soprano or alto clef, and the basso continuo line is in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 16/8. The lyrics are in Italian and Latin. The first system starts with the word 'Nacque un'. The second system has lyrics: 'al - tro leg - gia - dro pen - sie - ro, nacque un al - tro leg - gia - dro pen - sie - ro per ne -'. The third system has lyrics: '- gar si ri - gi - do impe - ro onde il Tempo più Tempo non è, il Tem - po più Tem - po non'. The fourth system has lyrics: 'è, più Tempo non è; nacque un al - tro leg - gia - dro pen - sie - ro per ne - gar si ri - gi - do im -'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Рисунок 4. Г.Ф. Гендель. Оратория «Триумф Времени и Правды», ария Красоты из 1 действия

Кроме всего, хорошо обращать внимание на гласные в слогах. Зачастую при пении арии пропадает фонетическая ясность гласных звуков: «а» может практически подменяться «о» и наоборот, «е» по манере формирования может необоснованно смешиваться с «и» и т. д. При работе с текстом, уже после выверения артикуляционных характеристик гласных, в смысловых слогах нужно обращать внимание, чтобы все гласные сглаживались в одну позицию.

Что касается среднего раздела, то он достаточно контрастный, резко меняет атмосферу и характер (рис. 4). Можно представить, что действие уносится с другое измерение. В данном разделе вокалисту необходимо уделить внимание звуковысотному положению мелодической линии. При разучивании данного раздела необходимо добиться удобства при пении. Недопустимо столкнуться с образованием препятствующих естественной вокальной фонации зажимов. С этим поможет справиться техника пропевания на открытые слоги «ра», «да», «ма». При пении со словами следует уделить внимание одинаковому произношению гласных. Они должны находиться на одном уровне, в одной позиции для того, чтобы избежать «пестрого» пения.

Внимание нужно уделить пропеванию на *legato* и прорабатыванию через закрытую позицию. Например, пропеть пассаж через «*tr*». К этому приему можно добавить и упражнение на «*иа-иа-иа*».

Еще будет полезно для вокалиста проговорить текст поэтически, как актер, без музыки, на *legato*, как бы декламируя. Это позволит добиться четкости в пропевании текста и донесении его до слушателя.

Для методико-исполнительского анализа будет также интересна ария Удовольствия – «*Fosco genio, e nero duolo*».

Это первая ария в партии Удовольствия. Энергичная жига, изложенная «ломанной» мелодией с характерными хроматизмами и внезапными остановками на диссонантных гармониях (рис. 5):

Fos-co ge-nio, ne-ro do-lo, mai non vien per es-ser so-lo per-che un sol-mil-le ne fa,
 per-che un sol-mil-le ne fa, per-che un sol-mil-le ne fa. Fos-co
 ge-nio, ne-ro do-lo, mai non vien per es-ser so-lo, per es-ser so-lo per-che un sol-mil-le, mil-le ne

Рисунок 5. Г.Ф. Гендель. Оратория «Триумф Времени и Правды»,
 ария Удовольствия из 1 действия

В этой арии исполнитель должен владеть достаточно глубоким и большим дыханием, экономно используя его при исполнении на вдохе. Отметим, что встречающиеся хроматизмы и внезапные остановки создают дополнительную трудность для интонирования. Для того чтобы исполнитель справился с нелегкой задачей, ему необходимо выровнять все мелодические обороты. Это делается для того, чтобы на всем диапазоне был ровный чистый тембр, чтобы его окраска не менялась. Звук должен перетекать плавно и легко из одного в другой. Также необходимо помнить о нисходящих пассажах, которые могут повлиять на чистоту интонации. Для этого следует опираться на дыхание, а точнее усиленно работать диафрагмой.

Еще одной непростой задачей для певца является соединение регистров от грудного до головного в один. Все обороты пропеваются в высокой позиции, с поднятым небом.

Предшествующий этой арии речитатив рассказывает о том, что Красота и Удовольствие клянутся никогда не расставаться. Удовольствие обещает

Красоте вечную жизнь и что именно Красота всегда будет оставаться прекрасной.

Ария «Fosco genio, e nero duolo» о том, что, только устранив отчаяние и мрачные мысли, можно обрести счастье.

Piacere	Удовольствие
<p>Fosco genio, e nero duolo mai non vien per esser solo, perche un sol, mille ne fa. Chi l'impero lor non toglie dal pensiero giorno lieto non avra.</p>	<p>Мрачный дух и безысходное отчаяние никогда не приходят по отдельности, потому что каждый из них сам создает еще тысячу. Кто не в состоянии удалить их тиранию из своих мыслей, никогда не будет знать счастья.</p>

В данной арии много ходов «вверх» и «вниз», где происходит соединение регистров. Именно поэтому необходимо обращать внимание на расслабленную челюсть, чтобы она не зажималась (соответственно, ей будет проще «ходить» вверх). Также вокалисту важно следить, чтобы язык во время пения не стоял «горбом» и не имел тенденции к зажиму.

Для того, чтобы сгладить регистры, нужно выстроить такую позицию, чтобы верх и низ были в середине, то есть в миксте. Чтобы верх звучал не задрано и, соответственно, низ был не занижен.

Еще одним упражнением, которое поможет достичь длинного дыхания, является вокализация через портаменто на любой гласный. Концертмейстер играет свою партию, а вокалист следует по мелодии сначала со звуком «с», потом переходит на «з». Это делается для того, чтобы было понятно, куда вести дыхание.

«Tu del Ciel ministro eletto» — последняя ария Красоты из оратории. И так, Красота отреклась от Удовольствия в пользу Правды. В своей последней арии Красота раскаивается.

Belezza	Красота
Tu del Ciel ministro eletto non vedrai pi; nel mio petto voglia infida, o vano ardor.	Ты, высокий посланник Небес больше не увидишь в моем сердце вероломных желаний или тщеславных стремлений
E si vissi ingrata a Dio Tu custode del cor mio a Lui porta il nuovo cor.	И хотя я жила неблагодарной Богу, ты, хранитель сердца моего, преподнеси ему мое новое сердце.

В музыке арии нет ярких оркестровых эффектов, блеска колоратур или сложного полифонического письма – только дрящущая мелодия. Сначала она у солирующей скрипки, потом у голоса, а затем у них идет параллель, поддерживаемая короткими аккордами струнных и *continuo* (рис. 6).

The image shows a musical score for an aria. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian and are repeated across the systems. The first system starts with 'Un leg-gia-dro gio-vi-netto, bel di-let-to desta in so-co-ro il sin-glier,'. The second system continues with 'an leg-gio-dro gio-vi-netto, bel di-let-to desta in'. The third system concludes with 'so-co-ro il sin-glier, an leg-gia-dro gio-vi-netto, bel di-let-to'. The music is in a major key and has a light, joyful character.

Рисунок 6. Г.Ф. Гендель. Оратория «Триумф Времени и Правды»,
ария Красоты из 2 действия

Можно отметить, что текст арии, его посыл и музыка схожи с «Erbarmedich» из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Однако отличительной чертой, помимо музыкального движения, является та, что Гендель написал свою арию в мажоре, из-за чего она звучит более светло и одухотворенно (рис. 7).

E se vis.si in.gra.ta a Di-o, ei cus.to.de del cor mio a lui por.ti il nuo.vo
 cor, a lui por.ti il nuo.vo cor, tu cus.to.de del cor mi.o a lui por.ti il nuo.vo cor.

Рисунок 7. Г.Ф. Гендель. Оратория «Триумф Времени и Правды»,
ария Красоты из 2 действия

Темп по сравнению с другими ариями медленный. Здесь голос должен звучать максимально *legatissimo*, без вибрато, необходимо уделить особое внимание звуковысотному положению мелодической линии.

Также необходимым является помнить о крепком дыхании, которое нужно грамотно расходовать на каждой взятой ноте. Звук должен вторить скрипке, он должен быть максимально кристальным. При подготовке арии исполнителю можно потренироваться пропевать каждую музыкальную линию на открытые гласные, отбросив согласные. Это поможет достичь максимального соединения звуков в кантилену. После того, как вокалист

потренировался на этом упражнении, ему необходимо добавить согласные и спеть уже с текстом.

Проанализировав несколько номеров из оратории, мы выявили, что в ариях есть все типы вокализации, сложные колоратурные пассажи, мелизматика, использование голоса в высоких точках диапазона и для решения трудностей предложили приемы и упражнения. Детализация и подробное прорабатывание музыкального материала даст успешный результат в вокальном исполнительстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Барна И. Если бы Гендель вел дневник... Будапешт: Корвина, 1972. 276 с.
2. Белоненко А. Георг Гендель. Л.: Музыка, 1971. 80 с.
3. Зильберквит М.А. Георг Фридрих Гендель. М.: Музыка, 2014. 112 с.
4. Грубер Р. И. Гендель. Жизнь и творчество. Л.: Научно-исследовательский институт искусствознания, 1935. 125 с.
5. Кириллина Л.В. Оратории Г.Ф. Генделя. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 56 с.
6. Кириллина Л.В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 388 с.
7. Роллан Р. Гендель. М.: Музыка, 1984. 256 с.

© 2023. Mariya A. Avakyan, Margarita A. Starostina

Moscow, Russia

**VOCAL FEATURES AND GUIDELINES FOR SOME ARIAS FROM THE
ORATORIO "TRIUMPH OF TIME AND TRUTH" BY GEORG FRIEDRICH
HANDEL**

Abstract: In this paper, the authors analyze the unique vocal characteristics of selected arias from "Triumph of Time and Truth," an oratorio by George Frideric Handel. The material presented is particularly relevant due to the identified performance difficulties that contemporary vocalists may face while studying and performing these arias, as well as the specific methodological recommendations provided to enhance professionalism and quality in performances. The authors provide a thorough analysis of the primary performance challenges, which include breathing, tempo, expression, and overall character.

Keywords: "Triumph of time and truth", G. F. Handel, guidelines, vocal performing art.

Information about the author: Avakyan Maria Armenovna – Associate Professor, Head of the Department of Solo Singing and Choral Conducting at "A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)" Institute "Maimonides Academy"; Starostina Margarita Aleksandrovna - Teacher at the Department of Solo Singing and Choral Conducting of "A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)" Institute "Maimonides Academy"

ORCID ID: 0009-0003-5071-6197, 0009-0008-6065-3472

E-mail: marry-1@mail.ru, margostar1709@gmail.com

Received: 10.12.2022

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Avakyan M. A., Starostina M. A. Vocal Features and Guidelines for some Arias From the Oratorio "Triumph of Time and Truth" by Georg Friedrich Handel // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 2. P. 9–25. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-9-25>

REFERENCES

1. Barna I. Esli by Gendel' vel dnevnik... Budapesht: Korvina, 1972. 276 s.

2. Belonenko A. Georg Gendel'. L.: Muzyka, 1971. 80 s.
3. Zil'berkvit M.A. Georg Friedrich Gendel'. M.: Muzyka, 2014. 112 s.
4. Gruber R. I. Gendel'. ZHizn' i tvorchestvo. L.: Nauchno-issledovatel'skij institut iskusstvoznaniya, 1935. 125 s.
5. Kirillina L.V. Oratorii G.F. Gendelya. M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2008. 56 s.
6. Kirillina L.V. Teatral'noe prizvanie Georga Fridriha Gendelya. M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2019. 388 s.
7. Rollan R. Gendel'. M.: Muzyka, 1984. 256 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-26-33>

УДК 78.06

ББК 85.3

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Н. И. Воронина

г. Саранск, Россия

АТМОСФЕРА МУЗЫКИ В ЖИЗНИ Н.В. СТАНКЕВИЧА:

«И ЗИЖДЕТСЯ ИЗ ЗВУКОВ НОВЫЙ МИР...»

Аннотация: В статье рассматривается музыкальный мир Н. В. Станкевича, сумевшего в первой половине XIX века создать особую атмосферу слышания и понимания музыки не только для себя, но и для целого поколения друзей-литераторов того времени, а также развернуть активный дискурс о природе музыки и ее роли в жизни человека. Все это легло в основание отечественной мысли о музыке.

Ключевые слова: Н.В. Станкевич, звук, звуковая атмосфера, музыка, музыкальный быт, время, мысль о музыке.

Информация об авторе: Воронина Наталья Ивановна – доктор философских наук, профессор Мордовского государственного университета имени Н.П. Огарёва, Заслуженный деятель науки РФ, Лауреат государственной премии республики Молдавия, директор Центра М.М. Бахтина, профессор кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов

ORCID ID: 0000-0002-6821-828X

E-mail: kafkmg@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Воронина Н. И. Атмосфера музыки в жизни Н.В. Станкевича: «и зиждется из звуков новый мир...» // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 26–33. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-26-33>

Николай Владимирович Станкевич (1813–1840) – русский литератор, поэт и философ, человек удивительной судьбы. Прожив всего 27 лет, он сумел занять весьма достойное место в обществе. Современников поражала духовная сила личности этого человека. «В представлении многих своих друзей Станкевич выступал как самое яркое воплощение нравственных идеалов их поколения», – писал один из исследователей [4, 8].

Музыкальная атмосфера, созданная Станкевичем в письмах, литературных произведениях и статьях, интересна, прежде всего, как хранилище традиционных элементов музыкального быта того времени, а также как созидательная среда.

Тридцатые годы в развитии русской мысли о музыке характеризуются множеством оттенков в понимании сущности музыки. Вопросы содержательности и эмоциональной выразительности, природы и отношения к действительности начинают преобладать над «эстетическим гедонизмом» (Ю.А. Кремлев). Естественно, оценки, мнения, направления не были однозначны. В «Русской мысли о музыке» Кремлев формирует ее основные тенденции [2, 52-69]. Мы хотим вписать в этот контекст «деятельность» и Станкевича.

Что представляет собой материал музыки? В принципе, это – звуковая атмосфера, связанная с человеком. Поскольку человек расширяет и углубляет свои связи с окружающим миром, раздвигаются и границы этой атмосферы.

В поиск ответа на вопрос, что есть природа музыки, «отправляется» Станкевич и выстраивает свое понимание, исходя из теории музыкального подражания. Иначе не было бы в его письмах таких колоссальных разделов, посвященных эмпирическим наблюдениям звуковых картин: сцена бала с описанием французской кадрили и польской мазурки (6, 8); хора солдат с пометками: «тоненький бас», голоса «разные врозь» и «разом опять» (6,36); «неприятного эффекта... однообразной музыки» ночных сирен (6,51); «призывных звуков» трубы и скрипки, городского бала (6,57); шумовой картины ярмарки (6,72); «грома пушек» на Бородинском поле (6,89); сцены народного творчества с «фальшивыми нотами» и «варварской флейтой» (6,119); бытовой картинки из Воронежа: «Здесь цветут деревья, а люди бранятся уже слепым оводом, лихою годиною и прочими нежными выражениями юга; гуси кричат как-то непохоже на московских – любопытно посмотреть как они слушают гром...» (6,156). «Звуковыми вспышками» озарены в письмах многие сцены народных праздников.

Звуковая стихия по-разному сопровождала Станкевича всюду. Шум времени – это для него и шум музыки (ей часто отдается роль доминанты). Она звучала для него «серебряными» трубами, «оглушительными» барабанами, «фантастическими» фаготами в оперном театре, незатейливыми швейцарскими песенками в Берне, «погребальными звуками» похоронного шествия, «глухими, дикими, нестройными звуками» голосов в оперных спектаклях, любительскими вечерами в Москве и Удеревке (родина Станкевича), музыкой марша при смене караула в Берлине, исконной природной легкостью в манере итальянского пения.

Во всех этих и многих других подобных определениях музыки Станкевич видел «очеловеченное отражение действительности» [6, 62], что сближало его с немногочисленной группой русских мыслителей в описываемый исторический период (В.Г. Белинский, А.И. Герцен, Н.П. Огарев, В.Ф. Одоевский и др. пришли к этому несколько позже).

Более активно развивалась вторая тенденция в формировании русской мысли (впрочем, и западноевропейской) – музыка как выразительница человеческих чувств. «Музыка действует только на чувства, трогает и услаждает сердце...» (А.Ф. Мерзляков) [5, 328], служит «передатчицей сильных и нежных страстей...» (А.Д. Улыбышев) [Цит. по 3, Т.1, 63], субъективно-романтическое толкование музыки в данный период находим у других мыслителей (см. выше).

Подмечая столь тонкие нюансы в реальной действительности (связаны ли они с бытовыми звуками или с музыкальными), Станкевич пытается отыскать механизм воздействия их на человека. И приходит к выводу, что музыка может выразить то, что слова неспособны, только музыка может это передать своими особыми средствами: «... будь я музыкант, кажется, стал бы импровизировать; слова, как выражение определенных понятий, бегут меня, я боюсь всего определенного, всего точного: это производит головную боль» (6, 304). По словам Станкевича, музыка настолько гибкое и емкое искусство, что может быть созвучна любому эмоционально-психологическому состоянию («увлечь душу, обаять ее») (6, 230).

Оригинален ли Станкевич в этой своей позиции? Мысли его самостоятельны, являются итогом глубокой наблюдательности, тем не менее, это одна из вариаций общественного развития музыкальных воззрений того времени (Аксаков, Белинский, Герцен, Мельгунов, Огарев, Одоевский, Полевой). Он, как и многие мыслители 30-х гг., отдавая предпочтение музыке, рассматривает ее чаще в синтезе с другими видами искусства (У Д.В. Веневитинова – «Скульптура, живопись и музыка» [1, 127-130], у Н.В. Гоголя – статья под таким же названием) [2, 24-28]. «О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! Не оставляй нас! Будь чаще наши меркантильные души! Ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодно-

ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром!» - восклицал Гоголь [там же, 27-28]., как бы обобщая позиции определенного круга.

Станкевич так же как Гоголь возлагал на музыку нравственно-эстетические надежды, видел в ней один из способов катарсиса. По его словам, «музыка... очищает душу: послушав ее, чувствуешь себя более нравственным и исправившимся...» (6, 567). Когда Станкевич обращался к конкретным авторским произведениям, он подчеркивал «могучие» возможности музыки в возвышенно-эмоциональном воздействии. Повторю слова о «Лесном царе» Шуберта, который «переносит тебя в ... темный, таинственный мир, мчит тебя durch Nacht und Wind [Сквозь ночь и ветер. – (нем.)]... Иначе, кажется, нельзя... выразить это фантастическое, прекрасное чувство, которое охватывает душу...» (6, 310). Опера Беллини «Норма» вызывает разнообразные ощущения: «неистойой, чувственной марш», «чарующая музыка – точно легкие порывы ветра в лесу – какое сладострастное, задумчивое Sehnsucht [томление. – (нем.)]», а в последнем хоре «не столько воинственности, ужаса, сколько капризного! – Нашел: большая часть итальянской музыки состоит из капризного и чувственного» (6, 656).

И в этих определениях музыки Станкевич отталкивается от конкретных предметных представлений, которые рождают определенные эмоциональные состояния, так называемые «взрывы чувств».

В приведенных высказываниях обращает на себя внимание сопряжение музыки не только с областью чувств, но и мышления. Не только мир эмоций, но и ярко выраженные художественные образы и сопоставления. Музыка производит двойное действие, в свою очередь, принося эстетическое удовлетворение, чувство художественной радости, соответствующее, по всей вероятности, музыкально-эстетическому идеалу автора.

Станкевич как бы борется сам с собой. Внутренние борения отталкиваются от понимания того, что по природе своей музыка исключительно чувственная, эмоционально нагруженная область «поющего»

бытия личности. С другой же стороны – в ней нет чувства, она сугубо рассудочна, разумна, теоретически нагружена. Можно ли постичь таинства музыкальной гармонии или стихию звуковых комбинаций, не имея специальной подготовки? Да, и создать сами эти стихии без могущества разума? Этими вопросами он задавался постоянно, да и сейчас мы не можем четко ответить на них. Не случайно слух, наряду со зрением, многими философами рассматривался как «теоретическое чувство».

Станкевич присоединялся к толкователям распространившегося тезиса об особых способностях музыки, но, не останавливаясь на этом, начинал каждый раз как бы снова поиски сущностного начала этого явления.

Так, в кругу замечательных представителей отечественной культуры складывался особый тип философствования о музыке, о ее предназначении, о восприятии и переживаниях, которые она вызывала у человека; о необходимости слушать музыку, так как она подключает внутреннюю интуицию, свой глубочайший внутренний мир. Именно в этой многообразности заключен феномен Н.В. Станкевича, который сумел оставить интересные суждения в истории отечественной мысли о музыке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Веневитинов Д.В. Скульптура, живопись и музыка // Полн. собр. соч. 1934. С. 127-130.
2. Гоголь Н.В. Скульптура, живопись и музыка // Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. 1967. С. 24-28.
3. Кремлев Ю.А. Русская мысль о музыке: в 3 т. Т.1. Л.: Гос. науч.-исслед. ин-т, 1954. 286 с.; Т.2. 1958 613 с.
4. Машинский С. Кружок Н.В. Станкевича и его поэты // Поэты кружка Н.В. Станкевича. 1964. С. 8.

5. Мерзляков А.Ф. Краткое начертание теории изящной словесности: В 2 ч. М.: В Университетской типографии, 1822. 328 с.

6. Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830-1840. М.: изд. А. Станкевича, 1914. 760 с.

© 2023. Natalya I. Voronina

Saransk, Russia

THE ATMOSPHERE OF MUSIC IN THE LIFE OF N.V. STANKEVICH:

"AND A NEW WORLD IS BUILT OF SOUNDS..."

Abstract: The article examines the musical world of N.V. Stankevich, who managed to create in the first half of the nineteenth century a special atmosphere of hearing and understanding music not only for himself, but also for a whole generation of literary friends of that time, as well as to develop an active discourse about the nature of music and its role in human life. All this formed the basis of the national thought on music.

Keywords: N.V. Stankevich, sound, sound atmosphere, music, musical life, thoughts about music, time.

Information about the author: Voronina Natalya Ivanovna – Doctor of Philosophy, Professor of N.P. Ogaryov Mordovian State University, Honored Scientist of the Russian Federation, Laureate of the State Prize of the Republic of Moldova, Director of the M.M. Bakhtin Center, Professor of the Department of Cultural Studies and Library Information Resources.

ORCID ID: 0000-0002-6821-828X

E-mail: kafkmgu@mail.ru

Received: 10.12.2022

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Voronina N. I. The Atmosphere of Music in the Life of N. V. Stankevich: "And a New World is Built of Sounds" ... //Culture. Art. Education/Culture. Art. Education. 2023. No. 2. P. 26-33. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-26-33>

REFERENCES

1. Venevitinov D.V. Skul'ptura, zhivopis' i muzyka // Poln. sobr. soch. 1934. S. 127-130
2. Gogol' N.V. Skul'ptura, zhivopis' i muzyka // Sobr. soch.: v 7 t. T. 6. 1967. S. 24-28.
3. Kremlev Ju.A. Russkaja mysl' o muzyke: v 3 t. T.1. L.: Gos. nauch.-issled. in-t, 1954. 286 s.; T.2. 1958 613 s.
4. Mashinskij S. Kruzhok N.V. Stankevicha i ego pojety // Pojety kruzhka N.V. Stankevicha. 1964. S. 8.
5. Merzljakov A.F. Kratkoe nachertanie teorii izjashhnoj slovesnosti: V 2 ch. M.: V Universitetskoj tipografii, 1822. 328 s.
6. Perepiska Nikolaja Vladimirovicha Stankevicha. 1830-1840. M.: izd. A. Stankevicha, 1914. 760 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-34-47>

УДК 781.61

ББК 85.315

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Е. А. Городилова

г. Кемерово, Россия

АПОЛОГИЯ ГЛЕНА ГУЛЬДА

AFFECTUS CONTRA MODUS: СТРАСТЬ ПРОТИВ ОБРАЗА

Аннотация: Работа посвящена проблеме обнаружения художественного смысла произведения через его исполнительскую интерпретацию. Проведен интонационно-исполнительский анализ первой части сонаты № 8 К 310 Моцарта в интерпретации Глена Гульда с учетом когнитивных возможностей интонационной теории Курта Закса. В работе исследуется эффективность теоретического конструкта Курта Закса в аналитической практике, его воздействие на поиск и трактовку художественного смысла. Показано влияние личного исполнительского своеобразия восприятия произведения в контексте устоявшейся академической традиции его исполнения на индивидуальный выбор принципов сегментации музыкального материала и его интонирования.

Ключевые слова: Глен Гульд, Моцарт, соната, интерпретация, интонирование, художественный смысл, барочный аффект, страсть, образ, сегментация произведения.

Информация об авторе: Городилова Екатерина Александровна – заведующий кафедрой музыкально-теоретических дисциплин, преподаватель филиала

федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский»

ORCID ID: 0009-0007-9658-7086

E-mail: www.katiakovaleva93@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Городилова Е. А. Апология Глена Гульда *Affectus contra modus*: страсть против образа // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 34–47. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-34-47>

Страсть – всепоглощающая и всеобъемлющая, захватывающая человека целиком и заполняющая собой все горизонты сознания... Это бесконечно большее, чем просто сильная эмоция. Вытесняя собою все иные переживания, всю образную и понятийную конкретику, она ослепляет, но придает сверхчеловеческие силы. Одним словом, страсть – это максимальное напряжение психоэмоционального тонуса человека, а, значит, сродни предельному акустическому напряжению, способному возникнуть под ее воздействием: звуковая эманация страсти – это предельная по своей интенсивности интонация.

Страсть – это, пожалуй, основное отличие исполнения сонаты В.А. Моцарта № 8 a-moll К. 310 Гленом Гульдом. В его игре есть мощный патетический настрой, который формируется единой и непрерывной линией нарастания – без расчленяющих штрихов, без оттеняющих контрастов, без каких-либо указаний на «ступени или этапы развития». Именно таким бескомпромиссным и радикальным способом Гульд доносит до слушателя главный информационный посыл, игнорируя все то, что привнесла цивилизация в эту музыку в виде традиций исполнения, выстроив бастионы из

норм и эталонов, обычно именуемых английским выражением «musicalmainstream». Чистая и абсолютная страсть – титаническая мощь художественного переживания – безобразная как бушующая энергия, и вместе с тем – абстрактная, очищенная от любых этических, предметных или ситуативных ассоциаций.

Теоретическое музыкознание XX века развивалось под флагом интонационных теорий, которые во многом влияли на способ осмысления содержания художественного произведения, осознание его ценности, его информационной полноты.

Наиболее распространенными интонационными теориями в отечественном музыкознании являются теории Асафьева и Яворского. Однако, этим число авторов, посвятивших себя разработке проблемы интонации в музыке, явно не ограничивается. И сегодня имеет смысл вспомнить о некоторых фигурах, не столь известных в отечественном музыкознании. Давайте посмотрим на такое исполнение Гульда, не укладывающееся в «майнстрим», с другой стороны. Для этого обратимся к интонационной теории Курта Закса.

Дело в том, что Курт Закс настаивает на том, что первичный способ коммуникации через звук относился к передаче самой непосредственной и важной информации, жизненно необходимой для выживания человека и людского сообщества как биологического вида, адресована ли она отдельному индивиду, или всему человеческому сообществу, даже если у того еще не сформировался вербальный язык как средство межличностного общения [7, 51]. Стало быть, усвоение этой информации происходит на уровне первой сигнальной системы, а ее содержанием становится не вербальное сообщение, а степень эмоциональной аффектации.

Из трех интонационных теорий именно теория Курта Закса наиболее созвучна интерпретации Глена Гульда. Возникает вопрос, что же оказывается в этом исполнении таким волнующим и искренним, что отличает его от других?

По-видимому, именно качество интонирования, и наша задача состоит в том, чтобы охарактеризовать это качество.

Благодаря поверхностному отношению к многократно растиражированным высказываниям маэстро, в музыкознании сформировалось мнение, будто Гульд просто не любил творчество Моцарта. Наверняка Гульд имел в виду нечто несоизмеримо более глубокое: он преклонялся перед его нераспознанным темпераментом, замаскированным в бесчисленных условностях позднейших представлений о композиторе, в таких канонизированных рамках, признанных конвенциональными, общественно правильными и нормативными.

«Возьмите, к примеру, Сонату для фортепиано ля минор. Ее первые такты, как и во всех его сонатах, меня поражают. От них просто столбенеешь...» [4, 220]. Вот она, прямая, непосредственная, исходящая из глубин бессознательного и самая точная оценка первичного психоэмоционального импульса моцартовской темы! Другое дело, что Гульд испытывает разочарование от того, что в дальнейшем этот психоэмоциональный импульс растрчивался, терялся, рассыпался и таял в дробных, проходящих длинной чередой дополнениях, расширениях, бесконечном кадансировании, повторах отдельных интонационных деталей, столь любимых Моцартом: «...Но увы, это начало никуда не ведет... Поэтому у Моцарта через каждые тридцать пять секунд напряжение спадает. Он мечется от идеи к идее, и идеи эти, как правило, блестящие – только между ними много лишнего» [4, 220].

Конечно, возникает закономерный вопрос, зачем Моцарт помещал в текст эти детали, размывающие исходную идею? Ответы могут быть разными. Возможно предположить, что современное исполнительское и музыковедческое сообщество сходится во мнении, что такова определенная стилистикой и художественной эстетикой того времени логика выстраивания музыкального высказывания и дальнейшего формирования музыкального

текста. Но с не меньшим основанием мы можем считать, что Гульда разочаровывало как раз то, что весь колоссальный психоэмоциональный потенциал моцартовских тем в ходе развертывания музыкальных построений расплывается в семиотические конструкции, которые имеют сугубо служебный грамматический характер и отражают типовую схематику сонатного *allegro*. «Проблема состоит в том, что после такого изумительного зачина Моцарт не развивает первичную идею вплоть до конца части, вернее, до конца первого эпизода части. Промежутки он заполняет банальными гаммами и худосочными, примитивными, никуда не ведущими арпеджио. Единственный способ играть такие вещи – это вытащить на первый план что-нибудь, не относящееся к главной теме; в результате приходится акцентировать некоторые второстепенные мотивы (выделено мною, Е.Г.)» [4, 220].

Гульд утверждает, что, если играть эти гаммы, пассажи и арпеджио подобным, «обесмысленным» образом, они категорически препятствуют развитию исходного музыкального импульса. Но если трактовать их как необходимые и взаимосвязанные, перетекающие друг в друга стадии, а не элементы(!) развертывания единого переживания, психоэмоционального напряжения, то они становятся важнейшими и безошибочно улавливаемыми на слух индикаторами общей интонационной напряженности исполнения этой музыки! «Именно за это мне больше всего и достается от критиков — но иначе в сонатах невозможно создать смыслового напряжения, смыслового центра. Эти выявленные вторичные элементы звучат как напоминание о Страшном суде (выделено мною, Е.К.). Из-за них принято думать, что Моцарт говорит иногда очень серьезные и важные вещи» [4, 220]¹. Однако, поскольку музыка лишена слова, задача исполнителя – ощутить самому и затем погрузить

¹ По поводу упоминания о Страшном суде у Монсенжона дается ссылка, что в данном случае речь идет, скорее всего, о типичных для эпохи барокко пассажах по звукам уменьшенного вводного септаккорда. Однако мы убеждены, что эта отсылка к апокалиптическому концу времен может иметь и гораздо более общий смысл, сопоставимый со всеобъемлющей грандиозностью психоэмоциональных аффектов, бывших неотъемлемой частью культуры и сознания человека эпохи барокко.

слушателя в это всеобщее и предельное состояние аффекта ужаса и скорби, покорности и мольбы, но вместе с тем и воли к спасению и покаянию, выражающее христианское предчувствие Страшного суда!

Замысел Гульда состоит в том, чтобы погрузить слушателя в барочный аффект всеобъемлюще, без остатка, до полного растворения в нем. Аффект должен поглотить слушателя, как он поглощает и самого исполнителя, а потому и вся первая часть сонаты должна восприниматься именно как единый и неделимый даже не монолог, а эмоциональный выплеск. Он «парит» поверх известных логических принципов формообразования, ничего себе не противопоставляет, не создает коренных контрастов. Он длится, пока не иссякнет, доведя человека – носителя аффекта – до полного изнеможения. Грандиозный масштаб барочного аффекта определяет высшее психоэмоциональное единство формы в интерпретации Гульда, и, если угодно, моноцветность эмоционального состояния и настроения, где оттенки и эмоциональные градации создаются лишь интенсивностью переживания.

Но тогда, необходимо допустить, что сквозь известную во всех подробностях грамматику музыкальной формы сочинения и обусловленную стилистикой и традициями истолкования структурную дробность, Гульд прозревает давнюю, доязыковую, восходящую к уровню первой сигнальной системы психоэмоциональную аффектацию, которая требует совершенно иной организации интонирования этого материала. Это как раз то, что весьма созвучно идеям Курта Закса, точнее, тому, что он определяет как истинные фундаментальные «праформы» интонирования и формирования попевочных структур.

Курт Закс, постулируя возникновение музыкальной коммуникации до возникновения конкретики и типологии речевой интонации, выделяет два определенных вида этой протомузыки и характеризует их с точки зрения содержания передаваемого психоэмоционального посыла:

- неупорядоченную, скачкообразную попевку “tumblingstrain”, которая охватывает диапазон в несколько октав и имеет очень широкую динамику (рис. 1):



Рисунок 1. Попевка “tumblingstrain”

- пошаговая интонация (рис. 2):



Рисунок 2. Пошаговая интонация

Но в музыкальных практиках, использующих подобные попевки, совершенно иначе, чем в академической музыке, распределяются приоритеты звуковых выразительных возможностей, отвечающих за передачу смысла. Гульд пишет о необходимости неустанного преодоления исполнительских трюизмов в отношении музыки Моцарта – всех этих «банальных гамм и худосочных, примитивных, никуда не ведущих арпеджио». Обратим внимание, что Гульд ни в коем случае не призывает каким-либо образом исключить эти гаммы и арпеджио из текста моцартовских произведений, но со всей определенностью указывает, что сыграны они должны быть по-другому, дабы не быть банальными и лишеными смысла. Для этого пианист предлагает «вытащить на первый план что-нибудь, не относящееся к главной теме». И это «что-нибудь» как раз и есть приоритеты раннефольклорного интонирования! Поскольку эти приоритеты носят долговременный характер и не меняются от начала и до конца исполнения, обозначим их.

Во-первых, это, действительно, тембр, создаваемый исполнителем всей совокупностью приемов игры на фортепиано: с резкой и патетической атакой звука, полным отсутствием туше, каких-либо признаков лирической кантиленности во фразировке.

Во-вторых, соединение звуков во фразы и пассажи создает эффект не столько блестящей виртуозной «рассыпчатости» стремительных тират и пассажей, сколько жесткой дробности, сродни граду падающих стрел или «железному» шелесту крыльев саранчи, прямо из известного библейского сюжета о Казнях египетских! Вот где раскрываются почти не видимые современной исполнительской традицией смысловые мотивы вовсе не светского, но как раз глубоко религиозного Моцарта!

В-третьих, работа с темпом. В исполнении Гульда темп необычайно быстрый (пульсация четвертными длительностями в аккомпанементе главной партии равна 175 ударам в минуту) и, что гораздо более существенно, идеально ровный, почти механически ровный. Между тем, о механистичности интонирования у Гульда не может быть и речи!

Напомним о гульдовской нелестной оценке пассажей и арпеджио в моцартовском тексте, однако уже в ином ключе – с позиций так называемой темповой свободы исполнителя. Его управление темпом непрерывно демонстрирует мощнейшее волевое начало, когда необычайно влекущее желание ускорения или замедления мощным волевым усилием, исходящим от исполнителя, вводится в строгие рамки невероятно стабильного, как говорит сам пианист, «барочного духа». Именно эта темповая аскеза, самозапрет на темповые «качания» сообщает страсти, исторгаемой Гульдом из первой темы сонаты, характер непреклонного волевого движения к эмоциональному апогею и, затем, ее полному исчерпанию, что сообщает необычайную стройность и законченность предаваемой исполнителем целостности композиции.

Магия этой воли к выдерживанию темпа буквально зачаровывает и в контексте психоэмоционального посыла исходной “tumblingstrain”, этого

первородного коммуникационного сегмента, естественного для выражения подобных эмоциональных состояний, властно взывает к известному высказыванию Ницше: «Кто сражается с чудовищами, тому следует остерегаться, чтобы самому при этом не стать чудовищем. И если ты долго смотришь в бездну, то и бездна смотрит в тебя» [6, 89]. Хотя, возможно совсем не в ницшеанском антихристианском понимании, а как раз наоборот – в смысле колоссальной мобилизации человеческого духа к сопротивлению всеми питающими его христианскими этическими канонами и ценностями перед стремительным низвержением в бездну. Здесь и ужас от собственного грехопадения, и покаяние, и мольба о спасении – все разом, как острейшая, предельная по своей интенсивности эмоция, какую только способен пережить человек.

В заключение задумаемся о том, что именно сближает интонационную теорию Курта Закса и исполнительскую версию Глена Гульда? Полагаем, что главное здесь – единый способ понимания музыки, которую можно воспринимать и интерпретировать по крайней мере двумя различными способами.

Первый – это понимание музыки через процесс моделирования ее структуры. Но для большинства слушателей сознательные размышления о структуре музыки либо недоступны, либо находятся за пределами необходимости – они иначе понимают музыку. Но, тогда, как? Очевидно, вторым способом, через освоение эмоциональной энергетике звучания, имеющего интонационную природу. Если исходить из того, что главная ценность музыки состоит в эффекте психоэмоционального переживания в форме остро осознаваемого, глубокого чувства сопричастности звучанию, следует внимательно отнестись именно к организации духовного «ответа» на интонационный раздражитель в момент его звучания и восприятия, а не постфактум, рассматривая в качестве объекта изучения исключительно нотный текст!

Есть все основания полагать, что и Закс, и Гульд созвучны именно в этом понимании-проживании процесса звучания музыки, которое рождает смысл в сознании слушателя произвольно и практически молниеносно, «зажигая» своей энергией его воображение, интеллект и личный опыт. Но, тогда необходимо допустить что процесс понимания сообщения в процессе коммуникации от композитора к исполнителю и, далее, слушателю является преимущественно непосредственной психоэмоциональной реакцией, которая затем «запускает» воображение и интеллектуальные возможности воспринимающего субъекта. И мы говорим именно о непосредственном эмоциональном ответе, первичное содержание которого – эмоция, точнее, психоэмоциональная реакция, еще точнее – страсть, которую столь виртуозно разжигает в душе слушателя Гульд, исполняя сонату Моцарта a-moll и, конечно, многие другие произведения.

Следующим шагом освоения возникающего коммуникационного потока, конечно, станет рациональное опосредование этой переживаемой страсти, то есть, рождение художественного образа, который займет место, нет, отнюдь не следом в этой цепочке познания звучания, а именно между звучанием музыки и ответной эмоциональной реакцией. И, наконец, еще одним этапом опосредования явится сопряжение этого образа-представления, идеальной субстанции, с некоторыми формами звукового высказывания, с которыми у того возникают некоторые связи, интерпретируемые, с одной стороны, как семантически содержательные, а с другой – как грамматически организованные формы системной организации всего звукового потока.

В музыкознании, разумеется, предпринимались попытки «навести мосты» между этими двумя способами интерпретации смысла музыки и природы интонирования. Одной из наиболее значительных явилась разработка В.В. Медушевским идеи генерализующей интонации, достигающей уровня предельно широкого смыслового обобщения бесчисленного множества близких по смыслу и структуре интонаций. Однако для того, чтобы генерализующая

интонация действительно смогла «стянуть» в один узел многовековой опыт музыкального интонирования и коммуницирования с помощью музыкальных интонаций, чтобы она выросла до этого генерализующего статуса, кто-то должен в процессе интонирования особым образом соединить индивидуальное со всеобщим, и Глену Гульд это, несомненно, удалось!

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. М.: Сов.композитор, 1986. 238 с.
2. Линдсей П., Норман Д. Переработка информации у человека. М.: МИР, 1974. 486 с.
3. Медушевский В. В Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис... док. искусствоведения: 17.00.02: утв. 26.03.2009. М., 1981. 381 с.
4. Монсенжон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 272 с.
5. Назайкинский Е. Рагс Ю. О применении акустических методов исследования в музыкознании // Применение акустических методов исследования в музыкознании, под ред. С.С. Скребкова. 1964. 132 с.
6. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего; пер. с нем. СПб.: Издат. Дом «Азбука-классика», 2008. 240 с.
7. Потапова Р. К. Речевая коммуникация: от звука к высказыванию. М.: Языки славянских культур, 2012. 461 с.
8. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. 432 с.
9. Стиль «плетения словес» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://studopedia.ru/3_30958_stil-pleteniya-sloves-ego-osnovnie-cherti.html (дата обращения: 18.02.2022)

10. Шульгин Д. И. Словарь музыковедческих терминов и понятий Приложение к учебнику «Современная гармония», 1-книга Теоретический экскурс. М.: Директ-Медиа, 2014. 284 с.

© 2023. Ekaterina A. Gorodilova

Kemerovo, Russia

GLEN GOULD'S APOLOGIA

AFFECTUS CONTRA MODUS: PASSION VERSUS IMAGE

Abstract: The work is devoted to discovering the artistic meaning of a piece of music through its performing interpretation. The intonation-performing analysis of the first part of Mozart's Sonata No. 8 K 310 in the interpretation of Glenn Gould is carried out with the account of the cognitive possibilities of Kurt Sachs' intonation theory. The paper examines the effectiveness of Kurt Sachs' theoretical construct in analytical practice, its impact on the search and interpretation of artistic meaning. The author demonstrates the influence of personal performance peculiarity of the perception of a piece of music in the context of the established academic tradition on the individual choice of principles of segmentation of musical material and its intonation.

Keywords: Glen Gould, Mozart, sonata, interpretation, intonation, artistic meaning, baroque affect, passion, image, segmentation of the work.

Information about the author: Gorodilova Ekaterina Aleksandrovna – Head of the Department of Musical and Theoretical Disciplines, Teacher of the Branch of the Federal State Budgetary Educational Institute of Higher Education "Central Music School – Academy of Performing Arts" "Siberian."

ORCID ID: 0009-0007-9658-7086

E-mail: www.katiakovaleva93@mail.ru

Received: 10.12.2022

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Gorodilova E. A. Glen Gould's Apology. Affectus Contra Modus: Passion Versus Image//Culture. Art. Education/Culture. Art. Education. 2023. No. 2. P. 34-47. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-34-47>

REFERENCES

1. Alekseev Je. E. Rannefol'klornoe intonirovanie. M.: Sov.kompozitor, 1986. 238 s.
2. Lindsej P., Norman D. Pererabotka informacii u cheloveka. M.: MIR,1974. 486 s.
3. Medushevskij V. V Intonacionno-fabul'naja priroda muzykal'noj formy: dis... dok. iskusstvovedenija: 17.00.02: utv. 26.03.2009. M., 1981. 381 s.
4. Monsenzhon B. Glen Gul'd. Net, ja ne jekscentrik! M.: Izdatel'skij dom «Klassika-HHI», 2008. 272 s.
5. Nazajkinskij E. Rags Ju. O primenenii akusticheskikh metodov issledovanija v muzykoznanii // Primenenie akusticheskikh metodov issledovanija v muzykoznanii, pod red. S.S. Skrebkova. 1964. 132 s.
6. Nicshe F. Po tu storonu dobra i zla. Preljudija k filosofii budushhego; per. s nem. SPb.: Izdat. Dom «Azбука-klassika», 2008. 240 s.
7. Potapova R. K. Rechevaja kommunikacija: ot zvuka k vyskazyvaniju. M.: Jazyki slavjanskih kul'tur, 2012. 461 s.
8. Sossjur F. Kurs obshhej lingvistiki. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 1999. 432 s.
9. Stil' «pletenija sloves» [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: http://studopedia.ru/3_30958_stil-pleteniya-sloves-ego-osnovnie-cherti.html (data obrashhenija: 18.02.2022)

10. Shul'gin D. I. Slovar' muzykovedcheskih terminov i ponjatij Prilozhenie k uchebniku «Sovremennaja garmonija», 1-kniga Teoreticheskij jekskurs. M.: Direkt-Media, 2014. 284 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-48-65>

УДК 786

ББК 85.315.3

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. А. И. Демченко

г. Саратов, Россия

ЧЕТЫРЕ МЭТРА САРАТОВСКОЙ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Аннотация: Пианистическая школа Саратова – из числа наиболее примечательных среди регионов России, что определяется ее большой хронологической историей (Саратовская консерватория была основана и третьей в стране и первой в провинции) и значительными традициями (она ведет свою родословную от таких корифеев, как К. Игумнов, Г. Нейгауз и ряд других). Среди представителей современной пианистической плеяды, которыми город гордится в первую очередь – Альберт Тараканов, Анатолий Катц, Анатолий Скрипай и Лев Шугом. Каждый из них наделен яркой артистической индивидуальностью и своими склонностями в подборе репертуара. К сожалению, пребывание на периферии сузило масштабы их общественного признания.

Ключевые слова: пианистическая школа Саратова, ее современная плеяда, Альберт Тараканов, Анатолий Катц, Анатолий Скрипай, Лев Шугом.

Информация об авторе: Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова

ORCID ID: 0000-0003-4544-4791

E-mail: alexdem43@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Демченко А. И. Четыре мэтра саратовской пианистической школы // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 48–65. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-48-65>

Прежде стоит назвать имена далеких и ближайших предшественников нынешних саратовских пианистов: в начале XX века – С.К. Экснер, Э.Я. Гаек, И.И. Сливинский, М.Л. Пресман, Б.К.Радугин, Н.А. Дубасов, А.Н. Дроздов; в 1930–1950-е годы – А.О. Сатановский, А.П.Щапов, Б.А. Гольдфедер, С.С. Бендицкий. Такова родословная современных поколений саратовских пианистов, которую для полноты необходимо дополнить двумя рядами «обертонов».

Во-первых, это выдающиеся гастролеры, которые давали прекрасные «уроки» на своих концертах, проходивших в городе. Для предшествующих поколений такими учителями были Сергей Рахманинов и Александр Скрябин, Иосиф Гофман и Владимир Горовиц, а для нынешних поколений – Константин Игумнов и Генрих Нейгауз, Владимир Софроницкий и Лев Оборин, Яков Флиер и Яков Зак, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер и многие другие.

Во-вторых, многие из современных саратовских пианистов после окончания родной консерватории занимались в аспирантурах московских вузов под руководством профессоров Г.Г. Нейгауза, Л.Н. Власенко, М.И. Гринберг, Т.Д. Гутмана, Н.П. Емельяновой, А.Л. Иохелеса и др. В результате город располагает мощной и яркой пианистической школой, представленной несколькими поколениями законченных, сложившихся музыкантов. Выделим среди них четыре индивидуальности, которыми мы гордимся особенно.

Все они великие труженики рояля, беззаветно преданные ему и своим внутренним долгом считающие неукоснительное поддержание жесткого рабочего режима. Таковым, в первую очередь, является Альберт Тараканов (род.1938, народный артист России, профессор). Ему свойственно поистине героическое служение избранному инструменту, он готов быть наедине с клавиатурой каждодневно многие и многие часы, настойчиво работает над своим техническим аппаратом.

И, наверное, не случайно этот музыкант является ярким представителем «токкатного» пианизма, насыщенного высокой энергетикой, которая находит свое преломление и в общем напряженнейшем «рабочем» нерве, и в подчеркнутой четкости пальцевого прикосновения, и в насыщенном рельефе крупной аккордовой техники, и в отточенном *brillante*. Вот почему так превосходно звучат у него прокофьевские сочинения; отсюда же, к примеру, и оригинальная трактовка Первого концерта Чайковского, в котором он всемерно акцентирует деятельное начало и мотивы мощных преодолений.

Только путем неустанных трудов можно было достичь того, что, переиграв массу музыки, Тараканов обладает огромным репертуаром, который включает в себя произведения самых различных стилей и национальных школ. Это более 30 сольных программ и 27 концертов для фортепиано с оркестром, а если конкретнее – все фортепианные сонаты и концерты Бетховена и Прокофьева, сонаты и концерты Мендельсона, Шопена, Листа, Грига, Чайковского, Рахманинова и т.д., и т.д.

Он находится в непрерывном движении, а это означает также, что по внутренней своей сути труды его направлены на поиск оригинального прочтения хрестоматийных образцов фортепианной музыки (например, в тетраде самых популярных бетховенских сонат – «Патетическая», «Лунная», «Аврора» и «Аппасионата»), на проникновение в глубины произведения и на то, чтобы как можно эмоциональнее и полнее донести до слушателя эти глубины.

Таким образом, сказанное о «токкатном» пианизме оказывается только поверхностью многомерного исполнительского пространства Тараканова. Более того, порой он едва ли не намеренно сдерживает темпы, чтобы никоим образом не впасть в самодовлеющую виртуозность и не допустить, как он выражается, «лихости» и «головокружительной пустоты».

Высшие цели для него связаны с выявлением художественных смыслов – вот откуда и вот для чего неустанная забота о качестве звука. Передавать тончайшие движения души, вести за инструментом самый серьезный разговор обо всем в человеческом существовании – не потому ли в одном из отзывов прессы читаем: «Его игра воспринимается как исповедь».

Действительно, в ряде вещей он творит некое лирическое действо, воссоздавая сосредоточенную поэтику сокровенных дум, всецело погружаясь во внутренний мир и в этой самоуглубленности совершенно отстраняясь от всего внешнего. И тогда рояль у него поистине «дышит», настолько мягкой, гибкой и нежной становится пластика звуковедения. Таковы, к примеру, медленные этюды Шопена и этюды-картины Рахманинова или Четвертая соната Прокофьева.

Характерная для него детализированность исполнения получила особый, можно сказать, драгоценный ракурс в культивировании изысканной, рафинированно-утонченной красоты звуковой материи, подчас напоминающей своего рода свечение «самоцветов», исходящее от инструмента.

Ракурс этот «просвечивал» и раньше (скажем, в интерпретации Прелюдий Дебюсси и Пятой сонаты Скрябина), но свое кристаллическое выражение он получил только в последние годы (образцами можно считать то, что приходилось слышать в «Кампанелле» Листа и особенно в зонах «лирических отступлений» обеих тетрадей брамсовских «Вариаций на тему Паганини»).

И говоря в целом о пианистическом мире Тараканова, необходимо отметить, что законченный комплекс разностороннего музыканта-исполнителя опирается у него на сбалансированный классико-романтический синтез.

Ему отнюдь не чужды эмоциональные всплески и бурная патетика, однако господствует принцип меры и равновесия и вообще классический тон, достаточно строгий, выверенный и, что называется, взвешенный. Это хорошо прослушивается и в продуманных градациях звуковых контрастов, и в четко выстроенной драматургии темпово-динамических нарастаний, и наконец – в покоряющей умудренности зрелого художественного мастерства.

Среди саратовских пианистов есть такие, которые с видимым удовольствием работает над «особенными» опусами. Подобные акценты, естественно, могут возникать и у обладателей огромного, чрезвычайно разностороннего репертуара. Анатолий Катц (1936–2017, лауреат Всесоюзного и Международного конкурсов, заслуженный артист России, профессор), обращаясь к мировой фортепианной литературе в ее полном объеме, заметное предпочтение испытывал, например, к творчеству французских клавесинистов и к композициям новейшего времени – некоторые из них были исполнены им впервые не только в Саратове, но и в стране: Каприччио Стравинского, Симфония № 2 («Век тревог») Бернштейна, «Ritmica ostinata» японского композитора Ифукубе (все для фортепиано с оркестром) и др.

Современную музыку он подавал очень ярко, выдвигая на первый план динамичность ритма, остроту общего нерва (так звучали у него, к примеру, концерты Шёнберга, Равеля, Гершвина). Сказывались при этом и более общие качества его манеры: особая легкость, непринужденность, врожденное остроумие. Он увлекательно, интригуя строил свои концертные программы, находя нетрадиционные повороты. Вероятно, отсюда проистекала и его склонность к малым формам, что закономерно вылилось в реализацию цикла концертов «История фортепианной миниатюры».

Примером органичного синтеза взаимодополняющих возможностей ослепительной виртуозности и лирической проникновенности, кантиленности, звуковой красоты может служить пианизм Льва Шугома (1946–2017, народный

артист России, профессор). В западной прессе подчеркивали, что для него характерна «высочайшая концентрация пианистического мастерства».

И действительно, он располагал технически безупречным аппаратом: филигранно отделанный «бисер» мелкой техники и воспроизведение на рояле оркестральной звучности, головокружительные шквалы октав и аккордов, любые градации динамики и темпа, причем с сохранением остро отточенного штриха и предельной четкости артикуляции. Особый блеск его манере придавали чрезвычайно насыщенный, словно спрессованный «львиный» мазок, великолепная токкатно-репетиционная моторика и серебристое летучее *staccato*.

Виртуозность Шугома – это прежде всего излучение мощных энергий, захватывающий ритм и неудержимый силовой прессинг. А рядом – тончайшая нюансировка, прозрачайшее звуковое кружево, и остается загадкой, как эти стальные пальцы могли добиваться подобной певучести тона, подобной тонкости и «бархатной» мягкости, а в необходимых случаях и хрупкой изысканности звучания.

Вслушиваясь в столь бережное, исключительно деликатное прикосновение к клавишам, доводилось со всей осязаемостью ощущать, как «дышит» у него звуковая ткань, с какой гибкостью и трепетностью интонируется фраза, что наполняет музыку «живой жизнью». Добавим к этому несравненное искусство медитации за роялем. Когда в его исполнении звучали, к примеру, медленные части Восьмой и Двадцать третьей сонат Бетховена, возникал особый эффект вознесения – настолько покоряла красота одухотворенной мысли и величавость сосредоточенно-углубленных раздумий.

По мнению Каролы Гриндиа, президента ЕРТА (Европейская ассоциация педагогов фортепиано) и Европейского Бетховенского общества, у Льва Шугома были «все необходимые качества, чтобы доставить удовольствие ценителю фортепианной музыки. Это виртуозное и поэтическое исполнение самого высокого класса. Он обладал великолепной способностью самоконтроля

при полной свободе и удивительной красоте в воспроизведении художественного текста. И это уже не просто фортепианная игра, это подлинное создание музыки».

Многое из сказанного выше подводит к мысли о масштабности устремлений саратовских пианистов. Совершенно показательной фигурой в этом отношении следует считать Анатолия Скрипяя (1943–2016, заслуженный артист России, профессор). Если говорить о местных корнях его артистической личности, то помимо того, чему он научился у С.С. Бендицкого, масштабность мышления в той или иной степени была унаследована им и от другого корифея консерваторского пианизма – А.О. Сатановского.

Разумеется, все это на благодатной «собственной» почве: исключительная природная одаренность в сочетании с тонким и глубоким интеллектом, который обеспечил высокую музыкантскую и общехудожественную эрудицию. Всякий, кто общался с ним, подтвердит, что имел дело с энциклопедически образованным и вдохновенным комментатором музыки, а всякий, кто слышал его игру, засвидетельствует хотя бы такую проекцию воздействия интеллекта, как неукоснительная логика построения звуковых объемов и контрастов.

Стиль его высказывания в музыке – «аппассионатный», эмоционально многогранный и гибкий; диапазон выразительных ресурсов его пианизма был всеохватен – от тончайшей звукописи до колоссальной мощи фрескового мазка, а богатство тембрового колорита позволяло с равным успехом передавать как потаенное, сокровенно-интимное в жизни человеческой души, так и грандиозно-могучее, публицистически заостренное в ее порывах.

Известный в Саратове музыкальный критик Н. Аршинова, которая внимательно следила за творческим восхождением Анатолия Скрипяя, чутко уловила в его исполнительстве почвенно русское начало: «Оно в скрипаевском титанизме, родственном бетховенской героике, но исходящем из былинного богатырства, в котором и устойчивость могучей силы, и е стихийная

безудержность. Это русское и в философской раздумчивости, погруженной в мыслительные глубины, и в лирической проникновенной нежности, и в целомудренной возвышенности духа».

Спектр исполнительских интересов Скрипяя вбирал в себя практически весь круг основных явлений фортепианного искусства. Тем не менее, в численном отношении он обычно играл относительно немногое, к чему была и объективная причина: будучи вначале первым проректором, а затем ректором консерватории, он искал разумный компромисс между исполнительством, педагогикой и грузом административных обязанностей. Но, ограничивая количественный размах своего репертуарного списка и неоднократно возвращаясь к тому или иному сочинению, он каждый раз находил все новые и новые грани в его трактовке.

Скрипай – одновременно и классик, и романтик, поэтому магистраль его концертной афиши выглядела следующим образом: Бах – Моцарт – Бетховен – Шуберт – Шуман – Брамс – Чайковский – Рахманинов. Но, кроме того, ему были безусловно подвластны как прихотливо орнаментированные произведения Ф. Куперена, Д. Скарлатти, Ф.Э. Баха, так и остропарадоксальные опусы модерна типа прокофьевских «Сарказмов». Наиболее впечатляюще свой творческий потенциал он раскрывал в монументальных звуковых полотнах, где в полной мере заявляли характерные для него яркая самобытность интерпретаций, властный артистический темперамент, всеобъемлющая шкала состояний, простирающаяся от патетической мощи до глубинных психологических погружений (Соната b-moll Шопена и Шестая соната Прокофьева в числе вершинных образцов). Отсюда понятно тяготение к бетховенскому наследию – в активе Скрипяя были 16 сонат, 3 фортепианных концерта, 6 циклов вариаций, Багатели, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, Тройной концерт.

Поражала в этом пианисте особая органика существования в искусстве, когда спонтанность художественного высказывания порождала иллюзию, будто

он посредством музыки разговаривает с залом. Помнится, после одного из концертов в Москве доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории В.В. Задерацкий восторгался его способностью явственно и с глубокой осмысленностью «говорить» в звуках. И еще. Его принцип: во время исполнения ни в коем случае не работать за инструментом – это должно быть свободное творчество. И он добивался абсолютной непринужденности художественного акта, вплоть до гипнотического эффекта, когда казалось, что он не играет на клавишах, а просто изливает из своих рук в рояль слышимые нами мысли и эмоции.

Любопытен в этом отношении фрагмент рецензии из немецкой газеты «Rhein-Zeitung»: «Это тот, который сливается с инструментом, составляя с ним единое целое. Тот, у которого все растворяется в музыке, в чувстве, как только он прикасается к клавишам». И тогда он воспринимался уже не столько как пианист в прямом и узком смысле этого слова, а как художник-медиум, художник-философ, умеющий поведать о высших страстях и высшем покое, о диалектике их вечного противоборства и о высшей, по-особому просветленной жизненной мудрости (такое приходилось слышать, например, в бетховенской Сонате op.109).

К воплощению крупных циклических серий неизменно был предрасположен и Лев Шугом. Трудно даже просто перечислить осуществленные им исполнительские мультипрограммы. Это могли быть мемориалы – «Фестиваль памяти С.С. Бендицкого» и «Вечера памяти Э.Г. Гилельса». Это могли быть монографические серии, посвященные творчеству Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова (включая исполнение всех пяти рахманиновских концертов для фортепиано с оркестром). Затем он провел цикл «Русская фортепианная и камерная музыка», в котором вместе с музыкантами филармонии и оперного театра выстроил обширную панораму жанров и композиторских имен.

Венцом столь укрупненных замыслов, а заодно и своего рода рекордом творческой интенсивности стал сыгранный им в 1993 году сериал «Избранные фортепианные произведения» из шести сольных концертов, проведенных с жестко выдержанным интервалом в три дня между концертами. Разумеется, каждый вечер со своей программой, составленной из сложнейших произведений мирового репертуара и со своими «бисами». Надо ли говорить, какой только физической выносливости требовало это «испытание на прочность»? И поскольку от начала до конца во всем были блеск и отточенность, естественно, что подобное приобрело статус легенды.

Масштабность устремлений весомо заявляет о себе и в реализации крупных художественных акций. В этом направлении чрезвычайно плодотворна деятельность Альберта Тараканова, уже многие годы возглавляющего кафедру специального фортепиано консерватории. Наследуя подвижнический темперамент обоих своих учителей, С.С. Бендицкого и Г.Г. Нейгауза, он предпринимает большие усилия по выявлению творческих дарований.

Свое наиболее осязаемое выражение это получило в проведении каждые два года Всероссийского конкурса молодых пианистов. Его участники – студенты фортепианных отделений музыкальных училищ, а также учащиеся старших классов музыкальных школ-десятилеток и музыкально-эстетических лицеев. С 1974 года конкурс проходил как зональный (Саратовская и близлежащие к ней области) и в разных городах, затем перерос в общероссийский и стал постоянно «дислоцироваться» в Вольске Саратовской области. Жюри состоит в основном из педагогов кафедры специального фортепиано Саратовской консерватории, которые по традиции выступают в дни конкурса с сольными концертами и методическими сообщениями.

Будучи одним из последних учеников Г.Г. Нейгауза, А.М. Тараканов сразу после смерти учителя стал вынашивать мысль о долговременной акции, которая напоминала бы ныне живущим о выдающемся музыканте и педагоге.

И ко времени празднования 100-летия со дня рождения Нейгауза мысль эта нашла свою реализацию в форме Российского фестиваля имени Генриха Нейгауза. Место его проведения выбрано не случайно – с Саратовом была тесно связана артистическая и педагогическая деятельность «великого Генриха», как его называют теперь. Он постоянно приезжал сюда с концертами, особенно часто после того, как здесь обосновался один из первых его учеников, С.С. Бендицкий, который был его близким другом. Находясь в Саратове, Нейгауз давал в консерватории открытые уроки, прослушивал студентов, читал лекции и нередко просто беседовал у рояля, что выливалось у него в нечто совершенно замечательное и неповторимое.

Каждые два года сюда съезжаются отечественные и зарубежные исполнители самого высокого ранга. Почетное место среди них принадлежит ученикам Нейгауза и ученикам его учеников, вплоть до «правнуков». Их выступления обычно венчали приезды народной артистки СССР Элисо Вирсаладзе. Четвертый по счету фестиваль (1998) был посвящен памяти великого нейгаузовского ученика Святослава Рихтера, шестой фестиваль (2002) – 90-летию Саратовской консерватории. Среди пианистов, принявших участие в фестивальных программах – Дмитрий Башкиров, Алексей Любимов, Алексей Наседкин, Наум Штаркман, Евгений Могилевский (Бельгия), Карло Гранте (Италия) и многие другие.

Одна из крупнейших организационных инициатив А.М. Тараканова – состоявшийся в стенах Саратовской консерватории Международный Губернаторский конкурс пианистов. Его уникальность определяется прежде всего тем, что до сих пор акции подобного статуса не проводились ни в одном из периферийных городов страны, а также тем обстоятельством, что были сняты какие-либо ограничения в отношении возраста конкурсантов.

К участию в конкурсе было допущено 93 пианиста, из них 26 зарубежных. Творческое состязание происходило в трех возрастных категориях, по результатам которого лауреатами стали: в I категории (до

14 лет) – А. Гугнин (Гран-при), Т. Берая, Р. Меренков, Е. Яцюк; во II категории (от 15 до 19 лет) – В. Агеев, А. Пилюян, И. Виноградов, Е. Петрова, Лю Бовень; в III категории (от 20 лет) – В. Ференц (Гран-при), А. Виниченко, П. Назаров, И. Хрулькова. Специальный приз губернатора Д.Ф. Аяцкова, под патронатом которого проходил конкурс, был вручен П. Назарову. Нелишне заметить, что пианист из Франции В. Ференц в следующем году подтвердил свой уровень лауреатскими званиями, завоеванными на престижных международных конкурсах в Японии и имени Артура Рубинштейна в Израиле.

О масштабности творческого облика саратовских пианистов по-своему свидетельствует и то, что почти никто из них не замыкается в границах собственно фортепианного исполнительства и педагогики. Тяга к расширению сфер деятельности, характерная для многих саратовских пианистов, в конечном счете говорит об универсализме той или иной творческой личности. В этом особенно преуспел Анатолий Катц, что начиналось уже хотя бы с того, что он в едином лице оказался воспитанником пианистических школ Ленинграда (школа-десятилетка при консерватории, класс преподавателя Э.И. Штейнбок), Саратова (консерватория, класс профессора А.О. Сатановского) и Москвы (аспирантура консерватории, руководитель профессор Н.П. Емельянова).

Это был человек всесторонних художественных интересов, в том числе совершенно необъятным отличался диапазон его чтения. Не потому ли он так свободно владел словом: вступления к концертам, комментарии в радио- и телеобзорах, интервью для газет и журналов. Мало того, он создавал литературно-музыкальные композиции, которые разыгрывались в организованном им камерном театре «Ex libris», где сам он выступал во всех амплуа, включая художественное чтение (театр этот работал при Саратовской филармонии, и А.И. Катц был ее художественным руководителем).

Он всюду успевал, у него был чрезвычайно широкий круг общения с художественным миром России и зарубежья. Его именовали «ренессансным человеком», ученики обожали этого уникала, справедливо считая его

интеллектуалом до кончиков ногтей, совершенно нестандартным во всех отношениях. Кроме того, он писал талантливую музыку к театральным спектаклям, вдохновенно импровизировал, играл джаз. Помимо сольного исполнительства, с легкостью аккомпанировал и, отличаясь завидной мобильностью, часто музицировал в различных ансамблях – ему приходилось выступать с такими мэтрами, как Святослав Кнушевицкий, Мстислав Ростропович, Наталия Шпиллер, Наталия Шаховская, Лиана Исакадзе, и он долгое время гастролировал в составе фортепианного дуэта с Мариной Мдивани.

Не только Анатолий Катц, но и почти все другие саратовские пианисты никогда не ограничивались сольным исполнительством, постоянно обращаясь к ансамблевому музицированию. Естественно, у каждого складываются свои тембровые пристрастия, свои предпочтения в выборе партнеров. Не иначе, как титаническим, следует определить сделанное Анатолием Скрипаем. Выступая в многолетнем творческом сотрудничестве с Татьяной Сандлер и виолончелистом Львом Ивановым, он провел поистине монументальные сериалы – все скрипичные и виолончельные сонаты Л. Бетховена и И. Брамса, скрипичные сонаты С. Франка, М. Равеля, Д. Д. Шостаковича, А. Шнитке, виолончельные сонаты Ф. Шопена, Э. Грига, Р. Штрауса, С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича, А. Шнитке, все фортепианные трио Л. Бетховена, Ф. Шуберта и И. Брамса, фортепианные трио Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича.

Его качества великолепного ансамблиста, способного отзываться на любые тембровые комбинации, впоследствии подтвердили концерты с органистом Петером Дикке, трубачами Тимофеем Докшицером, Эдвардом Тарром и другими музыкантами. Отдельная глава – дуэт с его учеником, пианистом Андреем Виниченко; стилистический диапазон их творчества на эстраде простирался от строго выдержанной классичности (например, в Сонате

D-dur Моцарта) до вольной импровизации в духе хеппенинга («Ревизская сказка» Шнитке).

Подведем итоги. Будем надеяться, что обрисованный в предшествующем изложении «квартетный» портрет дает представление о том, насколько многочисленной и блистательной когортой пианистов располагает Саратов. О чрезвычайно высоком уровне пианистической культуры города говорит и следующий факт: только на ее фоне могут осуществляться такие капитальные художественные проекты, как упоминавшиеся выше Российский фестиваль имени Генриха Нейгауза, Международный Губернаторский конкурс, Всероссийский конкурс имени С.С. Бендицкого. И как одно из следствий существования столь замечательной плеяды – благодаря трудам всех названных выше музыкантов, обладающих богатейшим концертным репертуаром, жители Саратова и ряда других городов имеют в своем распоряжении целое море постоянно звучащей фортепианной музыки.

В целом, можно говорить о вполне сложившейся школе саратовского пианизма. Среди ее важнейших параметров – безупречный профессионализм и максимально высокая планка требований к себе. Каждый из этих музыкантов способен на полнометражное выступление с оркестром или в ансамбле и на серию сольных концертов, достойных любой эстрады. Многие придерживаются канонов академизма в лучшем значении этого слова. А стоит за ним тщательная проработка музыкального материала и добротнейшая выделка звуковой ткани, неукоснительное выполнение авторских указаний, безусловное уважение к художественному тексту, стремление к его объективному прочтению – вдумчиво и серьезно, с чрезвычайной корректностью, не допуская никакого произвола, выдвигая на первый план не себя, а творца произведения.

Присоединим к этому отменное владение звуком, детализированной динамикой и разнообразной шкалой образно-психологических нюансов, глубокую продуманность исполнительских замыслов, умение драматургически точно выстроить развертывание композиции во времени, тонкое понимание

стилистики, а также пристрастие к «пению на рояле», то есть к инструментальной кантилене – таковы самые общие очертания саратовской школы пианизма.

На обозначенном фундаменте руками наиболее талантливых ее представителей создавались и создаются подлинные шедевры фортепианного искусства, когда предлагаемая трактовка воспринимается эталонной, когда кажется, что эта музыка должна звучать только так и не иначе.

В подтверждение сказанного уместно сослаться на отклики зарубежной прессы по поводу конкретных исполнительских работ Л. Шугома. Например, об интерпретации Седьмой сонаты Прокофьева: «Казалось, Прокофьев создал свою сонату именно для этого исполнителя, настолько убедительно и впечатляюще раскрыл Лев Шугом настроение каждой части произведения». Или в адрес «Испанской рапсодии»: «Драматургия произведения была выстроена Л. Шугомом настолько логично, кульминационные моменты прозвучали настолько ошеломляюще, что приходится говорить об искусстве пианиста, ничем не уступающем искусству композиции самого Ф.Листа».

Добавим характерный отзыв на выступления А.Тараканова: «Пианист из России буквально околдовал публику своей замечательной интерпретацией величайших в фортепианной литературе произведений пианистов-композиторов Листа, Рахманинова, Прокофьева. Это явилось воплощением истинного волшебства, исходящего от клавиш. А исполнение шопеновских “хитов” невозможно передать словами».

Тем не менее, добиваясь подобных художественных результатов, саратовские мастера пианизма не имеют того резонанса своей деятельности, на который могли бы рассчитывать. Да, есть в их числе те, кто достаточно широко концертирует по городам страны и сравнительно часто выезжает за ее пределы. Скажем, А. Тараканов гастролировал в Англии, Франции, Италии, Германии, Дании и Словакии, А. Катц выезжал в Чехию, Польшу, Югославию, Китай, Испанию, Францию, США и постоянно вел мастер-класс в двух городах Италии

(кстати, оба эти музыканта изначально совмещали преподавание в консерватории с работой солиста Саратовской филармонии). Однако большинству достойных музыкантов такое практически недоступно. И печальнее всего то, что почти не остается зафиксированных следов их исполнительской деятельности, то есть ни грамзаписей, ни тиражированных аудио- и видеокассет.

Что ж, очевидно, таков удел музыканта, работающего в провинции – проживание в периферийном городе неизбежно обрекает на суженные возможности. И как это ни обидно, пока что Саратов, если он что-то и представляет собой для России, то для Европы и мира остается вне реестра реальных достопримечательностей. Отсюда парадокс, который своеобразно выразила одна американка, побывавшая на концерте А.Скрипяя: «Это просто невероятно – в таком затерянном городе есть такой невероятный пианист!».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Демченко А. Саратовские пианисты. Саратов: Изд-во Саратовской консерватории, 2002. 126 с.
2. Демченко А. Художественная культура Саратовского края. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. 744 с.
3. Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2012 (Энциклопедия). Саратов: Изд-во Везметинова А.Н. 443 с.
4. Ханецкий В. Отзвучавшее. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2017. 656 с.

© 2023. Aleksandr I. Demchenko

Saratov, Russia

FOUR MASTERS OF THE SARATOV PIANO SCHOOL

Abstract: The Saratov Piano School is one of the most outstanding music schools in Russia, owing to its rich history and deep-rooted traditions. The Saratov Conservatory, founded as the third conservatory in the country and the first in the province, has played a pivotal role in shaping the school's identity. The school's lineage can be traced back to renowned pianists such as K. Igumnov and G. Neuhaus, among others. The school takes pride in its contemporary pianist pleiad, which includes several notable names such as Albert Tarakanov, Anatoly Katz, Anatoly Skripai, and Lev Shugom. Each of these pianists possesses a distinctive artistic personality and has their own preferences in terms of repertoire selection. However, due to its location on the periphery, the school has struggled to gain wider recognition.

Keywords: Saratov Piano School, its modern pleiad, Albert Tarakanov, Anatoly Katz, Anatoly Skripai, Lev Shugom.

Information about the author: Demchenko Alexander Ivanovich – Doctor of Science in Art History, Chief Researcher, Professor, Department of Music History, L.V. Sobinov Saratov State Conservatory.

ORCID ID: 0000-0003-4544-4791

E-mail: alexdem43@mail.ru

Received: 10.12.2022

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Demchenko A.I. Four Masters of the Saratov Piano School//Culture. Art. Education/Culture. Art. Education. 2023. No. 2. P. 48-65. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-48-65>

REFERENCES

1. Demchenko A. Saratovskie pianisty. Saratov: Izd-vo Saratovskoj konservatorii, 2002. 126 s.

2. Demchenko A. Hudozhestvennaja kul'tura Saratovskogo kraja. Saratov: Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. L. V. Sobinova, 2021. 744 s.
3. Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. L. V. Sobinova, 2012 (Jenciklopedija). Saratov: Izd-vo Vezmetinova A.N. 443 s.
4. Haneckij V. Otvuchavshee. Saratov: Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. L. V. Sobinova, 2017. 656 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-66-74>

УДК 78.05

ББК 85.31

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. С. Г. Додонова

г. Казань, Россия

ВОЗМОЖНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА XXI ВЕКА В ДУХОВНОМ ФОРМИРОВАНИИ МОЛОДЕЖНОЙ АУДИТОРИИ

Аннотация: В статье рассматривается проблема суверенитета современной отечественной культуры, которая оказывает большое влияние на духовное формирование молодежи. В связи с этим, возникла потребность в современном искусстве, способном адекватно реагировать на изменения в общественном сознании, при сохранении собственной индивидуальности, независимости, способного формировать духовное пространство для молодежной аудитории. Это и определило цель работы – показать новые возможности современного музыкального искусства и его авторов, деятельность которых направлено на привлечение и поддержку большего внимания и интереса молодежного общества к духовно-творческой среде XXI века. Проблема решается как на государственном уровне, благодаря активной роли общественных деятелей, так и на уровне современных композиторов. В результате их творчества музыкальное искусство приобрело новые возможности для духовного формирования молодежной аудитории.

Ключевые слова: отечественная культура, современное музыкальное искусство, музыкальные жанры, музыкальные формы, восприятие, вкус, духовная среда.

Информация об авторе: Додонова Светлана Геннадьевна – кандидат педагогических наук, доцент Казанского государственного института культуры
ORCID ID: 0000-0002-9082-4788

E-mail: dodonova_1603@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Додонова С. Г. Возможности музыкального искусства XXI века в духовном формировании молодежной аудитории // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 66–74.
<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-66-74>

Культура в современном российском обществе становится все менее привлекательной в духовно-нравственном воспитании молодежи, и все более убедительной в развлекательном сегменте, подкрепляемом правилами коммерциализации. Это отмечают как ведущие деятели искусств и культуры, так и первые лица государства. К.Г. Шахназаров говорит об отсутствии суверенности России в области культуры, которой движут западноевропейские приоритеты, художественные вкусы и интересы: «На Западе на сцене и в кино – ЛГБТ и трансгендеры – и в российском театре и кино – тоже. На Западе на художественных выставках – унитазаы, и у нас Русский музей приобрел недавно для своей коллекции унитазаы. У них на телевизионных конкурсах поют по-английски, а и у нас на Первом канале его российские участники тоже голосят на том же языке» [2, 1066] Председатель Совета Федерации Федерального Собрания В.И. Матвиенко в своем выступлении на Евразийском женском форуме подчеркнула безнравственные стороны отечественной культуры, которые обрели широкую популярность в СМИ (аналоги западных шоу и т.д.).

В.В. Путин на Валдайском форуме указал на проблемы в области культуры, что в приоритете должны быть не финансовые составляющие, а, прежде всего, «высокие идеалы служения своей стране и народу» [2, 1066]. Исходя из выше сказанного, и определилась цель данной работы – показать новые возможности современного музыкального искусства и его авторов, деятельность которых направлено на привлечение и поддержку большего внимания и интереса молодежного общества к духовно-творческой среде. Такие возможности мы отнесем к специфическим, характерным для нашего российского общества, что позволит обосновать перспективу развития суверенитета для нашей культуры в XXI веке.

Заслуженная артистка России, пианистка и педагог Екатерина Мечетина считает своим гражданским долгом, свой талант, авторитет направить на благо общества: «Чтобы не только «мне было хорошо», а чтобы было на перспективу, на пользу людям, своему городу, родной стране. В этом и есть самый простой и правильный патриотизм» [1, 5]. Ей принадлежит большая роль в одобрении Государственной Думой законопроекта «О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании», в котором признали деятельность учреждений детского дополнительного образования – ДМШ, ДШИ, детской хоровой школы и т.д. по всем видам искусств, в качестве необходимой и приоритетной. Поддержать и поднять статус Красноярского академического симфонического оркестра под управлением В. Ланде поспособствовал сольный альбом Е. Мечетиной, где она записала с оркестром фортепианный концерт М. Равеля и Концерт Дж. Гершвина. Авторские программы на радио «Орфей»: «Дневник пианистки» и «Музыкальная азбука», авторские фестивали в Сургуте и Нижнекамске – являются лишь малым списком ее активной творческой просветительской деятельности за 2021 год.

Композиторы последние десятилетия стремятся к поиску нового звучания на традиционных инструментах. Устоялся термин – «расширенные техники игры». Так, современный композитор Анна Поспелова [4] раскрывает и

обосновывает актуальность распространения малых музыкальных форм, исполнительских средств и приемов звукоизвлечения, используемых молодыми авторами для выражения собственных идей и мыслей, что имеет и просветительский характер для слушателей, вовлекает в совместный творческий процесс. О новых возможностях синтеза разных жанров искусства: музыка и музей, музыка и театр, музыка и пластика современной хореографии и др., а также работа с мультимедиа, которые стали наиболее актуальными для привлечения зрителя, воспитания его вкуса. Мотивируют на самоопределение в мире ценностей, на избирательность в активном потоке информации [3]. Анализ различной научно-теоретической и критико-публицистической литературы позволил выделить основные возможности современного искусства в формировании художественно-эстетического вкуса у молодежи, в привлечении и поддержке большего внимания, интереса к духовно-творческой среде.

1. Поиск новизны в соединении разных жанров, например, визуального и музыкального в театре. Эмоциональное вовлечение молодого зрителя в драматургический процесс, который вместе с исполнителем проживает эмоции в реальном времени. Отсюда, поиск: а) новых режиссерских приемов (например, игра на альте Глиссандо от нижней ноты до самой верхней), оказывающих сильное воздействие на публику. «Это не интерактив, когда исполнитель напрямую взаимодействует со зрителем, но довольно хитрое психологическое вовлечение в процесс» [4, 11].

Б) Использование расщепленного звука. Например, оперы А. Поспеловой «Де-Бар-Ка-Дерр» - вначале спектакля женский ансамбль скандирует указанные слоги, затем из пения в унисон появляется малая секунда сверху и снизу: в четырехзвучие один звук перетекает в другой. «Техника сна» - целиком построена на расщеплении звука «ми-бемоль», который на протяжении всего произведения расходится в «ре» и «ми».

В) Современное композиторское творчество, по мнению критиков, «гетерогенное», композиторы взаимодействуют с мультимедиа, электроникой, артефактами популярной музыкальной культуры. Из эксперимента это перешло в разряд творческой нормы. Это подтверждают произведения современных авторов (прозвучали в исполнении Московского ансамбля современной музыки на «Композиторских читках» в музее Н. Новгорода, Красноярска): Александр Хубеев *Stereophobia* для ансамбля и мультимедиа; Николай Хруст *ISM* для бас-кларнета и электроники; Габриэль Прокофьев (диджей) «Два танца» для ансамбля. Московская консерватория. Концертный зал им. С.В. Рахманинова. На концертах фестиваля «Московский форум» были использованы мультимедиа. В Мультимедиа Арт музеев использование современной музыки, проведение творческих композиторских лабораторий, что призывает слушателей к рефлексии на разные темы, в поиске смыслов и т.д. Например, в музее Нижнего Новгорода, среди разноцветных картинок художника Н. Алексева, который сравнивал современное время «с ванной, наполненной желеобразной субстанцией. Он хотел, чтобы зритель тонул в этих картинах, как ванне...» [4, 14], удачным, по мнению критиков, получилось соединение с музыкальным сопровождением современных авторов. «Ведь и музыка, скорее субстанция: ее форма и содержание находятся в менее линейных отношениях, чем, что предполагает вопрос о некоем движении от концепции к звуковому воплощению». Таким образом, важным становится не звуковой результат, а «то самое «тело», что приводит в движение содержимое ванны». Посетитель, слушатель может самостоятельно определить для себя первичность идей, определенных результатов [3, 14].

2. Продолжительность звучания современной музыки 5-10 мин., что является среднестатистическим форматом, к которому привыкли все слушатели. Это сильно сковывает творчество композиторов. В связи с этим, некоторые авторы сами ищут выход из подобных рамок, начинают взаимодействовать с театрами, музейными пространствами – звуковое

оформление выставки, что по-другому позволяет взглянуть на ощущение пространства и времени, писать музыку для современной хореографии.

3. В связи с непопулярностью крупной симфонической формой, для сохранения жанра, по мнению современных композиторов, нужны фестивали, конкурсы, где могли бы состояться премьеры оркестровых произведений: «...композиторы старшего возраста 60+, по-прежнему сочиняют симфонии одну за другой. А у следующих поколений уже нет такого вовсе. Был жанр – и нет жанра» [4, 13]. Но современное состояние музыкального мышления молодежи и общества уже отошли от крупных форм: «Кому сейчас нужны первая, десятая, двадцать восьмая симфонии?» [4, 11]. По мнению А. Поспеловой, это выглядит не более чем странно, т.к. невозможно в современном мире представить тридцатилетнего композитора, пишущего симфонию за симфонией, в настоящее время это является экстраординарным.

Таким образом, у современного музыкального искусства XXI века есть большие перспективы для того, чтобы быть интересным, услышанным, привлекать как можно больше молодежной аудитории в воспитании ее художественного вкуса, расширении кругозора. Это вызывает острую необходимость в решении проблемы, прежде всего, на государственном уровне. В связи с этим, принят необходимый законопроект для дальнейшего качественного, вдумчивого развития системы дополнительного образования детей (ДМШ, ДШИ и т.д.), а не на уровне чиновников отраслей образования и культуры. Происходит поддержка региональных творческих коллективов и мероприятий, направленных на формирование духовной направленности молодежи, что своей активной деятельностью показывают известные музыканты. И, следовательно, что бы быть интересным и привлекательным для молодежной аудитории, современное музыкальное искусство должно меняться согласно отечественным общественным потребностям и интересам, при сохранении художественных задач, что позволяет отечественной культуре оставаться суверенной и независимой. Для этого, современное музыкальное

искусство: 1) вступает в синтез с визуальными жанрами, где используются новые режиссерские приемы, направленные на рефлексию слушателей и зрителей, в инструментальной музыке композиторы применяют новые исполнительские приемы для получения новых красок, взаимодействуют с мультимедиа; 2) композиторы используют, в основном, малые музыкальные формы, рассчитанные на восприятие современного слушателя, в связи с этим: 3) возникает потребность в коллективных творческих мероприятиях – конкурсах, фестивалях для знакомства слушателей с новыми тенденциями современного искусства, а также для сохранения традиционных форм и жанров музыкального искусства. Вышеуказанные возможности современного искусства способны сделать отечественную культуру суверенной, особенной, независимой. Это подчеркивает ее направленность на воспитание художественно-эстетического вкуса у слушателя, привлечение и поддержку большего внимания, интереса молодежного общества к духовно-творческой среде XXI века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Итоги года: мнение редакции // Музыкальная жизнь, 2021. №12 (1229). С. 4-9.
2. Малышев В. Суверенитет культуры – суверенитет страны // Вопросы культурологи. Том XVIII, 2021. №12. С. 1063-1067.
3. Невидимова М. С чего начинается творчество // Музыкальная жизнь, 2021. № 11 (1228). С. 14-15.
4. Уваров С. Анна Поспелова: поиск новизны – это не для меня// Музыкальная жизнь, 2021. № 11 (1228). С. 11-13.

Kazan, Russia

**POSSIBILITIES OF THE XXI CENTURY MUSIC ART IN THE
SPIRITUAL FORMATION OF THE YOUTH AUDIENCE**

Abstract: The article considers the problem of sovereignty of modern domestic culture, which has a great influence on the spiritual formation of young people. As a result, there is a growing need for contemporary art that can adequately respond to changes in public consciousness while retaining its individuality and independence. This has determined the purpose of the work – to show the new possibilities of modern musical art and its authors, whose activities are aimed at attracting and supporting greater attention and interest of young people to the spiritual and creative environment of the 21st century. The problem is solved both on the state level, due to the active role of public figures, and at the level of modern composers. As a result of their work, musical art has acquired new opportunities for the spiritual formation of a youth audience.

Keywords: national culture, modern musical art, musical genres, musical forms, perception, taste, spiritual environment.

Information about the author: Dodonova Svetlana Gennadievna – PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Kazan State Institute of Culture.

ORCID ID: 0000-0002-9082-4788

E-mail: dodonova_1603@mail.ru

Received: 10.12.2022

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Dodonova S. G. Possibilities of the XXI Century Music Art in the Spiritual Formation of the Youth Audience//Culture. Art. Education/Culture. Art. Education. 2023. No. 2. P. 66-74. [https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-66-](https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-66-74)

REFERENCES

1. Itogi goda: mnenie redakcii // Muzykal'naja zhizn', 2021. №12 (1229). S. 4-9.
2. Malyshev V. Suverenitet kul'tury – suverenitet strany // Voprosy kul'turologi. Tom XVIII, 2021. №12. S.1063-1067.
3. Nevidimova M. S chego nachinaetsja tvorchestvo // Muzykal'naja zhizn', 2021. № 11 (1228). S. 14-15.
4. Uvarov S. Anna Pospelova: poisk novizny – jeto ne dlja menja// Muzykal'naja zhizn', 2021. № 11 (1228). S. 11-13.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-75-84>

УДК 7.08

ББК 85.31

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Д. М. Щукина

г. Москва, Россия

**ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРА МЕССЫ НА ПРИМЕРЕ
«МАЛЕНЬКОЙ ТОРЖЕСТВЕННОЙ МЕССЫ» ДЖОАККИНО
РОССИНИ (1863, 1867)**

Аннотация: в данной статье автор рассмотрел особенности трактовки жанра мессы на примере «Маленькой торжественной мессы» Джоаккино Россини (1863, 1867). Джоаккино Россини известен во всем мире, прежде всего, как автор 39 опер, однако его вклад в развитие духовных жанров итальянской музыки был также очень существенен. Маленькая торжественная месса представляет огромный интерес как для хористов, так и для дирижеров в силу большого разнообразия номеров, хоровых, сольных и инструментальных приемов. В данной работе рассматриваются некоторые особенности данного произведения. каноничность текста, структуры и стиля музыки. Наибольший интерес представляет сравнение главных частей мессы у разных композиторов одного исторического периода с точки зрения образной и стилиевой трактовки. Одной из особенностей трактовки жанра мессы у Россини является текст. Помимо текстовых особенностей Маленькую торжественную мессу отличает целый ряд отступлений от общепринятого канона, например, составом

исполнителей. Также стоит отметить, что обширное использование полифонических приемов приближает ее к образцам эпохи барокко и даже более ранним произведениям строгого стиля.

Ключевые слова: Джоаккино Россини, месса, жанр, дирижер, Маленькая торжественная месса, трактовка.

Информация об авторе: Щукина Дарья Михайловна – преподаватель кафедры симфонического дирижирования и струнных инструментов «Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида»

ORCID ID: [0000-0002-5429-4265](https://orcid.org/0000-0002-5429-4265)

E-mail: Dariafrolova.df@gmail.com

Дата поступления статьи: 10.01.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Щукина Д. М. Особенности трактовки жанра мессы на примере «Маленькой торжественной мессы» Джоаккино Россини (1863, 1867) // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 75–84. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-75-84>

Джоаккино Россини известен во всем мире, прежде всего, как автор 39 опер, однако его вклад в развитие духовных жанров итальянской музыки был также очень существенен. Ему принадлежат как отдельные хоры, ансамбли и сольные произведения на духовные тексты *Laudamus*, *Qui tollis*, *Ave Maria*, *Quoniam*, *Tantum Ergo*, так и крупные многочастные вокально-инструментальные композиции – Месса, Торжественная месса, *Stabat mater*, Маленькая торжественная месса. Последнее из перечисленных произведений завершает творческий путь композитора. Именно Маленькая торжественная месса стала одним из наиболее оригинально трактованных образцов этого жанра не только в творчестве Россини, но и в истории мессы XIX века вообще.

Первая авторская редакция этого произведения для 12 певцов, фортепиано и фисгармонии была написана в 1863 [5]. Оркестровый вариант появился через несколько лет, в 1867 году [4].

Маленькую торжественную мессу отличает целый ряд отступлений от общепринятого канона, начиная с текста и кончая составом исполнителей. Обширное использование полифонических приемов приближает ее к образцам эпохи барокко и даже более ранним произведениям строго стиля. Именно эти особенности, а также большие возможности для разнообразной дирижерской работы привлекли внимание автора текста к этому произведению.

«Маленькая месса» Россини – один из интереснейшего образцов жанра мессы в XIX веке, так как в это время композиторы радикально отходят от церковно-певческой культуры к светской музыке и светским жанрам. В связи с этим в области церковной музыки на первый план выходит не столько жанр мессы, сколько жанр Реквиема, который чаще всего был связан не с какой-то абстрактной заупокойной службой, а с событиями личной жизни того или иного композитора. В такой культурно-исторической ситуации удивительно, что Россини пишет так много духовной музыки. Связано это, прежде всего с его собственными религиозными взглядами, а также с тем, что написание церковных произведений не требовало от него каких-то особых условий творчества. По большому счету, все его церковные хоры, ансамбли и крупные произведения носят отпечаток оперного стиля, насыщены динамизмом, как это происходит в крупных хоровых оперных финалах, и даже в каком-то смысле сюжетностью.

«Маленькая торжественная месса» стала одним из наиболее оригинально трактованных образцов этого жанра в творчестве Россини. Однако если сравнить немногочисленные мессы композиторов-романтиков, то можно сделать вывод о том, что «Маленькая торжественная месса» в целом находится в русле традиции. Так, начиная с Шуберта, стилистика церковной музыки испытывает сильное воздействие авторского стиля. То же самое можно

проследить в духовных произведениях И. Брамса, А. Брукнера и даже молодого Дж. Пуччини, выпускной работой которого стала «Messi di Gloria» («Месса прославления»). Немного в стороне от этого находятся четыре мессы Ф. Листа, что связано, прежде всего, с его духовным саном. Он, как никто другой сохраняет каноничность текста, структуры и стиля музыки.

Наибольший интерес представляет сравнение главных частей мессы у разных композиторов одного исторического периода с точки зрения образной и стилевой трактовки.

Одной из особенностей трактовки жанра мессы у Россини является текст. Если принять за эталон латинский текст ординария мессы [3], то мы увидим, что композитор полностью сохраняет все основные разделы, принося ряд изменений, касающихся дополнительных музыкальных вставок. В нижеприведенной таблице в левом столбце представлены разделы канонического текста. Это пять основных частей: Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. А в правом – те изменения, которые мы находим у Россини. Что же нового вносит композитор? Между Credo и Sanctus он вводит религиозную прелюдию и ригурнель. Религиозная прелюдия и ригурнель – это инструментальные номера. Между Sanctus и Agnus Dei добавляет O salutaris hostia.

КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

ТЕКСТ РОССИНИ

Kyrie eleison

Kyrie eleison

Gloria

Gloria

Credo

Credo

—

Религиозная прелюдия

—

Ритурнель

Sanctus

Sanctus

—

O salutaris hostia

Agnus Dei

Agnus Dei

КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ	ТЕКСТ РОССИНИ
Kyrie eleison	Kyrie eleison
Gloria	Gloria
Credo	Credo
–	Религиозная прелюдия
–	Ритурнель
Sanctus	Sanctus
–	O salutaris hostia
Agnus Dei	Agnus Dei

Таблица 1. Дж. Россини «Маленькая торжественная месса».

Сравнительная таблица канонической мессы и мессы Россини.

Текст всех представленных разделов Россини распределил между 14 номерами. Возникает вопрос, зачем Россини потребовалось вставлять две дополнительные части? Видимо это связано с тем, что он был прежде всего оперным композитором, и жанр оперы оказывал непосредственное влияние на другие произведения не только в плане стилистики музыки, но и в сюжетно-образном плане. В качестве доказательства подобной гипотезы рассмотрим эти два номера более подробно.

«Preludio religioso» №11 – инструментальный номер, к которому композитор дает несколько указаний в нотах. Первое – *durante l'offertorio* (для оффертория), то есть для момента дароприношение или причащение. Благодаря этому указанию, можно понять, что данная музыка звучит во время таинства причастия, которое является кульминацией любой мессы. Второе – *harmonium o piano* – для гармониума или фортепиано. Последнее уточнение было для того, чтобы знать на чем это исполнять в зависимости от редакции. Стоит отметить, что дирижер обычно не дирижирует данный номер и полностью опускает руки, дает полную свободу исполнителю. В настоящее время появился и третий

вариант звучания данного номера. Выдающийся итальянский дирижер, музыковед и известный интерпретатор творчества Россини Альберто Дзедда оркестровал этот и последующий №12 «Ritornello». Таким образом Дзедда дирижирует полностью и №11, и №12, помогая оркестру в исполнении своей интерпретации музыки Россини [1].

Второй дополнительный сольный номер – №13 «O salutaris hostias», что в переводе означает «О жертва искупления». Изначально в редакции для двух фортепиано и фисгармонии этого номера не было. Россини включил данную арию для сопрано лишь в оркестровую версию. Мелодия была написана для контральто в E-dur, но впоследствии композитор транспонировал ее в G-dur, а контральто было отдано соло в №14 «Agnus Dei». Текст арии – это часть одного евхаристического гимна, написанного Фомой Аквинским к празднику Тела Христова [6]. Из этого гимна Россини были взяты последние строфы – «Verbum supernum prodiens», что переводится как «Слово Небесное».

Таким образом, вставные номера не были просто вставными номерами, а несли для композитора определенную смысловую нагрузку.

Как мы видим из приведенного примера с редакцией Альберто Дзедды [1], некоторые дирижеры позволяют себе достаточно вольно обращаться с текстом Россини, что, однако не вредит художественным качествам произведения.

В заключении данного исследования хочется отметить, что в целом «Маленькая торжественная месса» существенно отличается от многих примеров этого жанра в музыке XIX века. Это связано прежде всего с мощным влиянием оперы на музыкальный стиль церковного жанра, а также изначальными условиями исполнения этого произведения, которое сочинялось не для службы, а для концерта в собственном доме композитора. Все это делает рассматриваемое сочинение ярким и легким для восприятия слушателями, удобным для исполнения и показательным с точки зрения взаимодействия разных жанровых моделей, что несомненно представляет огромный интерес как для дирижера, так и для исполнителей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. G. Rossini: Petite Messe Solennelle - Alberto Zedda - Sinfónica de Galicia – COSG. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-HxmlRrUIKo> (дата обращения: 03.09.2022)
2. Власенко, Л. О содержании и произношении текстов мессы и реквиема. Астрахань, 1991. 58 с.
3. Лебедев С., Поспелова Р., MUSICA LATINA: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000. 256 с.
4. Россини, Дж. Маленькая торжественная месса / Дж. Россини. Книга по требованию, 2017. 234 с.
5. Россини, Дж. Маленькая торжественная месса. [Электронный ресурс]. URL: <https://primanota.ru/gioachino-rossini/malenkaya-torzhestvennaya-messa> (дата обращения 10.10.2022)
6. Фома Аквинский // Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» [Электронный ресурс]. — URL: <https://pravo.hse.ru/constlaw/constitutionalists/foma> (дата обращения: 24.10.2022)

© 2023. Darya M. Shchukina

Moscow, Russia

**PECULIARITIES OF THE INTERPRETATION OF THE GENRE OF THE
MASS ON THE EXAMPLE OF THE " LITTLE SOLEMN MASS"**

GIOACHINO ROSSINI (1863, 1867)

Abstract: In this article the author examined the peculiarities of the interpretation of the genre of the mass on the example of the "Little Solemn Mass" by Gioachino Rossini (1863, 1867). Gioachino Rossini is known all over the world, first of all, as

the author of 39 operas, but his contribution to the development of spiritual genres of Italian music was also very significant. A small solemn mass is of great interest to choristers and conductors alike due to the wide variety of numbers, choral, solo, and instrumental techniques. This paper discusses some of the features of this work, the canonicity of the text, structure, and style of music. Of greatest interest is the comparison of the main parts of the mass by different composers of the same historical period from the point of view of figurative and stylistic interpretation. One of the features of Rossini's interpretation of the mass genre is the text. In addition to the textual features, the "Little Solemn Mass" is distinguished by a number of deviations from the generally accepted canon, for example, by the composition of the performers. It is also worth noting that the extensive use of polyphonic techniques brings it closer to the samples of the Baroque era and even earlier works of strictly style.

Keywords: Gioachino Rossini, mass, genre, conductor, Little Solemn Mass, interpretation.

Information about the author: Daria Mikhailovna Shchukina - Lecturer of the Department of Symphonic Conducting and Stringed Instruments of "A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)" Institute "Maimonides Academy".

ORCID ID: 0000-0002-5429-4265

E-mail: Dariafrolova.df@gmail.com

Received: 10.01.2023

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Shchukina D. M. Peculiarities of the Interpretation of the Genre of the Mass on the Example of the "Little Solemn Mass" Gioachino Rossini // Culture. Art. Education. 2023. Vol. 2. C. 75-84. [https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-75-](https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-75-84)

REFERENCES

1. Rossini G. Petite Messe Solennelle – Alberto Zedda – Sinfónica de Galicia – COSG. [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-HxmlRrUIKo> (data obrashhenija: 03.09.2022)
2. Vlasenko, L. O sodержanii i proiznoshenii tekstov messy i rekviema. Astrahan', 1991. 58 s.
3. Lebedev S., Pospelova R., MUSICA LATINA: Latinskie teksty v muzyke i muzykal'noj nauke. SPb.: Kompozitor, 2000. 256 s.
4. Rossini, Dzh. Malen'kaja torzhestvennaja messa / Dzh. Rossini. Kniga po trebovaniju, 2017. 234s.
5. Rossini, Dzh. Malen'kaja torzhestvennaja messa. [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://primanota.ru/gioachino-rossini/malenkaya-torzhestvennaya-messa> (data obrashhenija 10.10.2022)
6. Foma Akvinskij // Nacional'nyj issledovatel'skij universitet «Vysshaja shkola jekonomiki» [Jelektronnyj resurs]. — URL: <https://pravo.hse.ru/constlaw/constitutionalists/foma> (data obrashhenija: 24.10.2022)

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-85-96>

УДК 781.6

ББК 85.315

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Е. Н. Наумкина, И. В. Безуглова

г. Волгоград, Россия

СИМВОЛИЗМ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР «СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ» СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА

Аннотация: Симфонические танцы», явившиеся итогом позднего творчества композитора, характерны синтезом и особой остротой выразительных музыкально – стилистических средств. Мироздание симфонического цикла строится на взаимодействии интонационного, жанрового, исторического и стилевого контекста. Вместе они образуют сложный комплекс, по глубине и наполнению сопоставимому с мифотворчеством. Опираясь на принципы симфонизма, художественная концепция произведения выстраивается в особой философской, мифопоэтической модели времени – главному фактору символической драматургии цикла. В статье анализируются символизм «Симфонических танцев» относительно мотивной системы, драматургии цикла. Затрагивается вопрос риторики и стилевой семантики произведения.

Ключевые слова: символизм, семантика, драматургия, мотивная система, жанр, время.

Информация об авторе: Наумкина Елена Николаевна – профессор, профессор Волгоградской консерватории (института) имени П.А. Серебрякова; Безуглова

Инна Вячеславовна – профессор, доцент Волгоградской консерватории (института) имени П.А. Серебрякова

ORCID ID: 0009-0008-1698-7416, 0009-0000-8070-3977

E-mail: naumckina.elena2015@yandex.ru, ibezuglova@yandex.ru

Дата поступления статьи: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Наумкина Е. Н., Безуглова И. В. Символизм и художественный мир «Симфонических танцев» Сергея Рахманинова //

Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 85–96. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-85-96>

В традиционной поэтике слово «символ» (от греч. – знак, опознавательная примета) означало «многозначное иносказание». Это определение лежало в основе эстетики символизма, одного из ключевых направлений русского и европейского искусства начала XX века. Несмотря на то, что Рахманинов отрицательно отзывался о современных проявлениях символизма, его творчество имело органическую связь со спецификой своей эпохи. Концепция двоемирия, согласно которой реальный мир лишь отражение истинного; понимание символа как выразителя мира идей; суггестивность как особое воздействие на подсознание, чувства посредством ассоциаций, – эти приметы свойственны и художественному миру Рахманинова. Ему удалось удержать самое ценное из многовековой истории музыки благодаря использованию трех систем музыкального языка: классико-романтической традиции, культуры русского и византийского средневековья и эстетики музыкального мышления нового времени. Отсюда высокая семиотичность рахманиновской музыки: она чрезвычайно насыщена образностью смежных искусств, использует самые сильные риторические приемы и устоявшиеся семантические связи. Восприняв творческий метод своей эпохи, создав

сложное и высокоразвитое искусство музыкальной символики, в позднем своем периоде творчества Рахманинов довел ее до уровня музыкальной философии. Последнее сочинение композитора, «Симфонические танцы», характерно трагедийной направленностью, совершенством отделки формы и особой остротой выразительных средств. Особенность рахманиновской музыки, с ее перевесом в сторону семантики, образности, риторики и содержания, здесь приобретает концентрированную форму.

Художественный символ у Рахманинова – не «заданный» лейтмотив романтической музыки. Его мотивная символика – живая, разомкнутая и постоянно становящаяся система. Она узнаваема в любом другом авторском сочинении и связана некой внутренней программой, тайным шифром. Отсюда и ее пророческий подтекст, поскольку программа очерчивается вокруг архетипов Судьбы, Предназначения, Пути, Родины.

Мотив – символ, прошедший через все рахманиновское творчество – средневековый хорал *Dies irae*, в тексте которого говорится о «конце света», «страшном суде» и возмездии за грехи. Смерть как иконический знак в своей онтологически – жизненной проблеме начинает существовать в эпоху романтизма. (Ф. Шуберт – песнь «К смерти»; финалы 2-й фортепианной сонаты Ф. Шопена, 6-й симфонии П. И. Чайковского, симфонии Г. Малера). Встречаясь у Рахманинова уже в Прелюдии op.3 № 2, в первой части Первой симфонии, Скерцо Второй симфонии, симфонической поэме «Остров мертвых», в позднем периоде творчества секвенция присутствует почти в каждом произведении: в Третьей симфонии, в «Рапсодии на тему Паганини». В Симфонических танцах *Dies irae* напрямую цитирована в финале цикла. Но значительно многомернее и глубже тема хорала вплетена в интонационный материал всего произведения. Начальное зерно секвенции, которая имеет специфический и узнаваемый мелодический оборот, сходно с привычным интонационным «раскачиванием» рахманиновского тематизма, с его постоянным возвращением к исходному звуку, с интонацией знаменного распева. К примеру, контур секвенции

вступления и главной партии финала, в то же время напоминают монодию древнерусского знаменного пения. Мотив *Dies irae*, внедренный в интонационную ткань всего триптиха, действует на подсознательном уровне и «считывается» как тревожный сигнал. Он участвует в коллизиях драмы каждой части, сгущая конфликтность до предела в финале. *Dies irae* здесь олицетворяет уже бесовское начало.

Антиподом зла в цикле Симфонических танцев выступает лирика, по образности в первой части и финале достигающая эпического характера высказывания. Огромное эмоциональное воздействие этой музыки на слушателя связано со специфичным для русской музыкальной духовности (и главным в Рахманинове) аспектом – идеей эмоциональной правды. Продолжая традицию взаимодействия музыки и православия, связь с церковной певческой культурой русского и византийского средневековья, Рахманинов глубоко внедряет ее в свой интонационный материал. Собственной цитатой звучит в финале песнопение «Благослови еси, Господи» (№ 9 из «Всенощного бдения» op.37). В заключительном эпизоде первой части возникает «обиходная» тема из Первой симфонии. Серединный эпизод первой части воспринимается как средоточие идеального, «исконного» древнерусского мира благодаря распевности, характерной для русской протяжной песни, инструментальному наигрышу и колыбельным интонационным оборотам. Но хоровая песенность знаменного распева слышится и в аккордовом фактурном слое главной темы первой части, при всей ее жанровой выраженности и подчеркнутой ритмической остинатности. Иногда интонации знаменного песнопения предаются искажению, неся зловещий, инфернальный смысл. Примером служит бальная фанфара начала вальса, в основу которой положен знаменный распев «Буди благословенно имя Твое», также использованный Рахманиновым в «Литургии Иоанна Златоуста». Имея столь фатальный облик, он помимо злого символа несет функцию сурового напоминания, объективной трагической реальности. Таким образом, здесь мы встречаемся с той же амбивалентностью,

что и в случае с *Dies irae*: множественностью заложенных в «зерно» интонации музыкально – ассоциативных связей.

Ярко проявлена в «Симфонических танцах» характерная черта рахманиновской музыки – колокольность, Эффект колокольности достигается разными средствами: гармонией, тембром, фактурой, метроритмикой. Вершины взрывных кульминаций как правило сопровождаются колокольными звучаниями, например, (ц.21,51,70). Рахманинов, отражая специфику звука, обертонов натурального колокола, создает впечатление колокольности тем определеннее, чем многозвучнее вертикаль, содержащая терцовые по строению аккорды. Облик темы *c-moll* первой части образно и стилистически во многом обусловлен колокольностью, поскольку ее основой служит натуральный диатонический звукоряд, который как бы собирает по вертикали «звонные» аккорды. В коде под радужным колокольным перезвоном спокойно и величественно звучит тема, лейтмотив из Первой симфонии. В финале стремительную и неустойчивую главную партию сменяют мерные удары колокола, возвещающие полночь, когда в свои права вступают демонические, inferнальные силы (ц.57). В оркестровом варианте финальный цикл завершает удар гонга, как последний колокол апокалипсиса.

Помимо символов, ставших неподражаемой особенностью только рахманиновского стиля, композитор пользуется всем арсеналом накопленных риторических формул эпохи барокко. К примеру, фигуру креста во вступлении первой части очерчивают хлесткие и жесткие аккорды оркестрового *tutti* (ц.1). Символ барокко здесь увеличивается до мифологемы «крестного пути». Фигура «бичевания», выглядящая как ритмический рисунок «мужественного» хоря – один из ликов зла (ц. 49, 52), сопровождает почти все эпизоды интенсивного развития злого inferнального начала. Как символ страдания, (в барокко – символ распятого Христа), повсеместно используются уменьшенные кварты и квинты; хроматические ходы вверх и вниз (*passus diutiusculus*), олицетворяющие

страдальческое, скорбное чувство. Символ неминуемого свершения – восходящий или нисходящий секстаккорд в стремительных кульминациях.

Помимо начертательных символов, у Рахманинова три основные фигуры движения выделены в определенный класс событий: *Catabasis*, *Anabasis*, *Circulatio*. *Catabasis* – фигура нисхождения, сошествия в ад, в финале «Симфонических танцев» каждый раз предваряет грозное, могучее звучание побочной партии. *Anabasis* – восходящее движение. Восходящие линии в музыке Рахманинова представляют одно из ее выдающихся качеств, несущую структуру. Как правило, это создает эффект приливной волны – иногда стихийной силы, иногда со спокойным, полноводным разливом и связано с ключевыми кульминационными моментами. Восходящие линии в «Симфонических танцах» обладают огромной взрывной кинетической энергией (ц.21,51-53,70).

Распространенная в мелодике Рахманинова фигура *Circulatio* (бесконечное обращение жизни) особенно заметно представлена во второй части. Тема вальса в одном из проведений обрамляется «завихрением», «кружением» звукового материала, что придает сходство с природными процессами (ц.37-39). Предваряет проведение темы как бы механистическое, «заведенное» обращение шестнадцатых (ц. 31). Внимание и склонность к этой риторической формуле композитора объясняется схожестью фигуры *Circulatio*, выглядевшей в музыкальном барокко как секвенция из 3-4 звуков, и фигурой вращения в знаменном распеве, превалировавшей над всеми другими, с ее укороченной интерваликой и ритмической нерегулярностью.

Риторика проникла и в форму произведения. В плане музыкально – риторической диспозиции усложнена и развита внутренняя структура каждой части, предваряемая вступлением, или внезапными вторжениями риторических формул (ц.30, 39, 42).

Символизм Симфонических танцев проявлен и на уровне драматургическом. Этапы становления трехчастного цикла: «экспонирование

конфликта – субъективная реакция – мистическое прозрение», укладываются в традиционное постулирование сонатно-симфонического процесса «тезис – антитезис – синтез». В этом смысле танцы осуществляют художественный принцип философски – обобщенного отражения жизни. Рахманинов, отказавшись от первоначального названия «Фантастические танцы» целенаправленно обратился к симфонизму как эстетическому принципу, сосредоточенному на кардинальных проблемах человеческого бытия, где симфоническое развитие представляет собой процесс достижения результата, а интенсивная «направленность формы» отражает движение самой жизни. Но «исследование» причинной связи явлений происходит не через привычные традиционные формы сонатно-симфонического цикла, а посредством простых прикладных жанров, танцев: марша, вальса, тарантеллы. В контексте симфонизма они приобретают стихийную силу пластического движения и сохраняют только отдаленную связь со своими бытовыми прообразами. Танец здесь – условный, опосредованный фактор, явленный как символ, архетип человеческого существования. Танцуя, человек познает себя: об этом говорится в мифах, легендах, религиозных трактатах. В танцах Рахманинова как в кривом зеркале происходит момент болезненного искажения привычной действительности, человек остается без иллюзий, наедине перед фактом предопределенности жизни, неизбежного Фатума. Три танца – три варианта пляски Смерти. Рахманинов следует пути «злой» пересемантизации танцевальных жанров вслед за «Пляской смерти» К. Сен – Санса, «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, «Мефисто-вальсом» Ф. Листа и особенно, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского в «Полководце». Сам символ смерти *Dies irae* преобразован в танцевально – экспрессивный знак.

Вдохновленный успехом премьеры балета «Паганини», поставленным М. Фокиным на музыку «Рапсодии на тему Паганини» в Лондоне, С. В. Рахманинов писал «Симфонические танцы» с учетом будущего хореографического воплощения. Хореографическое начало «Симфонических

танцев» помимо особой рельефной пластичности музыкальной формы, связанной с определенным типом движения, проявляется в яркой характерности и визуальной зрелищности. В драматургических условиях данного произведения символичность рахманиновского музыкального языка перерастает в театральность – максимальную характеристическую выпуклость знаковых формул и событий. Условность символа переходит в условность театральную: так, «силы зла» главной партии финала в своей разработке приобретают гротесковую форму и по зримости образа почти кинематографичны. Вальс имеет сценические «вставки» (ц.39-45), где течение музыки застывает в мизансценах.

Части цикла написаны в сложной трехчастной форме, широко распространенной в танцевальной музыке. Каждый танец характеризуется сжатой репризой, в финале она практически отсутствует. В сквозном динамическом процессе происходят стихийные кульминации, возникающие как бы спонтанно из логики «прорастания» музыкального материала. Рахманинов, последовательно отказавшись от названия частей, а затем от наименования «Фантастические танцы», обоснованно изъял программные подзаголовки. Семантика произведения настолько очевидна, что музыка говорит сама за себя.

Особенным фактором символической драматургии «Симфонических танцев» является Время. Ассоциативно – узнаваемый музыкальный хронотоп начинает звучать с первых тактов произведения. В первой части монотонная пульсация из пустоты начинает отсчет времени зарождающихся событий. Пережив коллизии драмы, в конце части время сворачивается, замирая в своем биении. Во второй части символом времени выступает сам трехдольный вальсовый аккомпанемент. Во вступлении он властно подводит к фанфарному призыву. Сухо и бездушно сопровождая тему вальса, он только подчеркивает усталость, инерцию проживания эмоционального состояния. В финале время задано как подчеркнуто программный знак – в виде двенадцати ударов колокола.

Основной драматургический конфликт, разыгрываемый вокруг противоположных образных сфер: инфернальной, злой, агрессивной и лирической, созерцательно-возвышенной, существует в своем временном, символическом пространстве. Лирические темы тяжело раскручиваются и медленно поднимаются, завоеывая каждую ступень с напряжением, преодолевая гравитацию. Эта внутренняя сила, интонационная энергия восхождения раздвигает пространственный горизонт до бесконечности. Пневматическое начало рахманиновской музыки связано с религиозно – философским содержанием нераздельно. Свободное дыхание, парение мелодии погружает в состояние возвышенного созерцания, открывает пространство духовного видения. Когда плавное течение ритма задерживается на мертвой точке, возникает трагический эффект очищения, катарсиса. Именно так воспринимается Des-dur тема финала – тема прощания, расставания: с необыкновенной силой драматизма, отделенной в особое пространственное измерение бытия.

Темам инфернального характера, напротив, свойственна подчеркнутая графическая изломанность мелодической линии как выражение агрессивной пластики жеста. Наиболее очевидна эта черта в финале. В сочетании с жестким ритмом, беспрестанной сменой размера, отсутствием симметрии в построениях, дробление мелодических линий создает эффект хаотичности, сумбура, дыхание отсутствует как таковое. Рахманинов ломает структурные стереотипы, лишая развитие широкой перспективы. Время определяется здесь как дискретное, разорванное, фрагментарное. Главная партия первой части, несмотря на ее «врастание» во временной процесс, также лишена мелодической перспективы. Краткий мотив постоянно сворачивает развитие, утяжеляет и приземляет музыкальную ткань.

Вальс связан с лирической сферой, но лирика здесь имеет подавленный, безрадостный и сумеречный облик. Для темы вальса характерна концентрированная экспрессия, время здесь преломляется через проживание

психологически–углубленного состояния. Изломанная мелодическая линия в сочетании с интонационной напряженностью и аккордовой вертикалью аккомпанемента лишена возможности вырваться за пределы ограниченного пространства.

Подобно логике сонатно–симфонического цикла, логика хронотопа «Симфонических танцев» имеет свои стадии развития: от тяжеловесности марша через субъективную безрадостную образность вальса к злomu деструктивному финалу, который рушит реальность предыдущих частей.

В книге русского философа, мистика П. Флоренского «Мнимости в геометрии» есть чертеж смерти и бессмертия человека. Мнимости – это запредельные величины, загробная жизнь. То, что существует за пределами скорости света, конечность которой открыл Эйнштейн. Флоренский говорит, что дальше есть «тот свет», он реален, его можно увидеть в обратной перспективе. Рахманинов в финале «Симфонических танцев» создает обратную перспективу в центральной сцене Des-dur вместе с подводющим к нему сковывающим, мертвенным эпизодом погружения в глубины ада (ц.70-71). Флоренский пишет, что есть граница перехода к мистической реальности, которую нужно переступить, как Данте перешел через «горловину Люцифера». Спускаясь в ад, в мнимом потустороннем пространстве он одновременно поднялся на небо к Раю. Пространство «вывернулось» – такова мистическая сторона нашей реальности, данная поэтическим гением Данте. Время – пространство замкнуто и в музыке С. В. Рахманинова. Одухотворенный и материальный миры находятся с двух сторон реальности, где система координат перевернута. Со стороны духа реальность гармонична, величественна и структурна. Со стороны перевернутого материального мира лишь хаотические цепочки звуков, случайности, вспышки и бессмысленные, но злые гримасы. Мифологизированная модель времени в конце финала приобретает глубоко нравственный аспект. Фатум в лице злой силы, царящей в мире материи могучим образом преодолевается святым воинством. Знаменный

распев звучит как молитва – заклятие о духовном преображении, гимн истинному свету и Вере.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Кандинский А.И. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 256 с.
2. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. Издание 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2004. 72 с.
3. Ханнанов И.Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально – теоретических этюдов. М.: Издательство «Композитор», 2011. 288 с.
4. Шуранов В., Левина И. Музыкальный хронотоп С.В. Рахманинова // «Музыкальная академия». 2008. № 4 С. 11-17.

© 2023. Elena N. Naumkina, Inna V. Bezuglova

Volgograd, Russia

SYMBOLISM AND THE ARTISTIC WORLD OF SERGEI RACHMANINOFF'S «SYMPHONIC DANCES»

Abstract: "Symphonic dances", the culmination of Rachmaninoff's late work, is characterized by its synthesis of expressive musical and stylistic means. The symphonic cycle's world is based on the interaction of intonational, genre, historical, and stylistic contexts, forming a complex that is comparable in depth and content to mythmaking. Based on the principles of symphonism, the artistic concept of the work is built in a special philosophical, mythopoetic model of time - the main factor in the symbolic dramaturgy of the cycle. The article analyzes the symbolism of "Symphonic

Dances" in relation to the motive system, the dramaturgy of the cycle and touches on the issues of rhetoric and stylistic semantics of the work.

Keywords: symbolism, semantics, dramaturgy, motivic system, genre, time.

Information about the author: Naumkina Elena Nikolaevna – Professor, Professor at P.A. Serebryakov Volgograd Conservatory (Institute); Bezuglova Inna Vyacheslavovna – Professor, Associate Professor of P.A. Serebryakov Volgograd Conservatory (Institute).

ORCID ID: 0009-0008-1698-7416, 0009-0000-8070-3977

E-mail: naumckina.elena2015@yandex.ru, ibezuglova@yandex.ru

Received: 10.12.2022

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Naumkina E.N., Bezuglova I.V. Symbolism and the Artistic World of Sergei Rachmaninoff's "Symphonic Dances" // Culture. Art. Education / Culture. Art. Education. 2023. No. 2. P. 85-96. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-85-96>

REFERENCES

1. Kandinskij A.I. Vospominanija. Stat'i. Materialy. M.: Progress-Tradicija, 2005. 256 s.
2. Florenskij P.A. Mnimosti v geometrii. Izdanie 2-e. M.: Editorial URSS, 2004. 72 s.
3. Hannanov I.D. Muzyka Sergeja Rahmaninova: sem' muzykal'no – teoreticheskikh jetjudov. M.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2011. 288 s.
4. Shuranov V., Levina I. Muzykal'nyj hronotop S.V. Rahmaninova // «Muzykal'naja akademija». 2008. № 4. S. 11-17.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-97-105>

УДК 787.2

ББК 85.315.3

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. М. Д. Радзецкая

г. Москва, Россия

АЛЬТ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.: СОЧИНЕНИЯ И.Е. ХАНДОШКИНА

Аннотация: История отечественного альтового исполнительства связана с развитием сольного, оркестрового и ансамблевого репертуара, его формирования в пространственно-временной динамике и перспективе. Определение роли инструмента в культурной жизни страны второй половины XVIII в. создается из представления о сочинениях известного русского композитора И.Е. Хандошкина. Большим информационным ресурсом для раскрытия данной темы будут считаться научные исследования, документальные и мемуарные материалы, другие ценные источники. В центре внимания – «Шесть старинных русских песен», Концерт для альта и струнного оркестра C-dur, явившийся примером яркой музыкальной мистификации середины XX в., и его настоящий автор – скрипач М.Э. Гольдштейн.

Ключевые слова: отечественное музыкальное искусство, альт, концерт, И.Е. Хандошкин, М.Э. Гольдштейн, музыкальные мистификации.

Информация об авторе: Радзецкая Мария Дмитриевна – артист Российского национального молодежного симфонического оркестра – Симфоническая академия.

ORCID ID: 0000-0002-5874-3777

E-mail: rmd1999y4ndex.ru@yandex.ru

Дата поступления статьи: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Радзецкая М. Д. Альт в отечественном музыкальном искусстве второй половины XVIII в.: сочинения И. Е. Хандошкина // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 97–105. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-97-105>

Альт в отечественном музыкальном искусстве представляет исключительно интересную, неповторимую траекторию движения от оркестрового и ансамблевого инструмента к сольному, для которого создавались и создаются знаковые для нового времени сочинения. В сравнение с западноевропейскими композиторами, уже во второй половине XVIII в. активно использующих альт в камерно-ансамблевых и квартетных составах, симфонических опусах², а А. Ролла и Карелом и Антонином Стамицами³ как виртуозный концертный инструмент, в русской музыке такой интерес возник гораздо позже.

«Шесть старинных русских песен с приложенными к оным вариациями для одной скрипки и алто-виолы, сочиненными в пользу любящих играть сего вкуса музыку придворным Камер-Музыкантом Иваном Хандошкиным, изданные же иждивением Книгопродавца Фридриха Мейера в Санкт-

² Как пример – Шесть сонат для скрипки и альта Й. Гайдна, «Концертная симфония» для скрипки и альта В.А. Моцарта (К.364), Трио для кларнета, альта и фортепиано Es-dur (К. 498), струнные квартеты Л.В. Бетховена и др.

³ Карел и Антонин Стамиц – чешские альты-виртуозы и композиторы, заложившие основу альтового репертуара. Их отец, Ян Стамиц был главой мангеймской школы.

Петербурге, 1786 года» являются первым инструментальным циклом, в котором появляется оригинальная часть, написанная специально для скрипки и альта. За ним следуют остальные пять песен для скрипки и баса (виолончели), причем, Л.Н. Раабен, рассуждая о творчестве И. Е. Хандошкина, обращает внимание, что «вариации, скажем, для скрипки и альта, приближаются к типу ансамблевого дуэта», и «альт не ограничивается только задачами аккомпанемента (хотя и здесь во многих вариациях остается по преимуществу аккомпанирующим), но приобретает и более активную облигатную роль (третья вариация с певучими переключками инструментов, десятая – с развитой альтовой партией)» [7, 25].

С этой характеристикой соглашается и М.М. Гринберг: «Мы назвали эти вариации дуэтом потому, что в них альт выполняет не только аккомпанирующую, но и ансамблевую роль» [4, 9]. Как считает В.Н. Горбунов: «Крупный скрипач-исполнитель Хандошкин, судя по альтовой партии отдельных вариаций, свободно владел и альтом. <...> он свободно использует виртуозно-пассажную технику, изысканную орнаментику фигураций. <...> придает подголоскам альта большую художественную значимость» [3, 232].

Тем не менее, говорить о появлении в последней четверти XVIII в. в русской музыке произведения для солирующего альта, скорее всего, преждевременно. Равно как и о том, что «начало композиторского творчества для альта как сольного инструмента следует отнести к последней трети XVIII столетия» только по причине наличия в каталоге Коха за 1784 г. концерта Стамица, написанного для альта и струнного квартета [3, 232]. Этот факт лишь подтверждает большую популярность среди любителей и профессионалов творчества чешского виртуоза Карела Стамица, создававшего яркие образцы альтовой музыки, исполняемые в Западной Европе и России. Именно в его авторстве классический альтовый концерт существует по настоящее время, являясь обязательным произведением многих конкурсных состязаний и базового педагогического репертуара.

В этой связи, пристального внимания заслуживает Концерт для альты и струнного оркестра И.Е. Хандошкина, который с большой долей вероятности мог бы претендовать на роль первого в истории русской музыки сольного альтового сочинения. Однако издание, датированное 1947 годом, поставило ряд серьезных вопросов, связанных с его стилистикой, а в целом, и авторством данного опуса. По мнению ряда исследователей, этот трехчастный цикл с его известнейшей второй частью, «Канцоной», не может быть признан оригинальным. Так, Г.Ф. Фесечко в монографическом очерке о Хандошкине пишет: «Что касается концерта для альты с оркестром и “Чувствительной арии”, ... то мы считаем, считаем, что эти сочинения не принадлежат Хандошкину, ибо они очень отличаются по своему стилю от всех остальных опусов композитора» [8, 74].

Согласны с этим утверждением и О.Е. Левашова, Ю.В. Келдыш, А.И. Кандинский. В «Истории русской музыки» находим: «Композитору долгое время приписывался изданный в 1945 году концерт для альты с оркестром в трех частях (концерт издан в 1947 г. – М.Р.). Принадлежность этого сочинения Хандошкину в настоящее время опровергается исследователями» [5, 207].

Более конкретную информацию находим у С.П. Понятовского. Он сообщает, что, «во-первых, автографа концерта не существует. Для публикации в 1947 году была представлена рукопись более позднего времени и неизвестно кем и с какого оригинала переписанная. Кстати, эта рукопись тоже неизвестно где находится в настоящее время. Во-вторых, элегический стиль средней части Канцоны, как отмечали музыковеды, мог появиться лишь в 20-е – 40-е годы XIX века, а Хандошкин умер в 1804 году» [6, 186].

И наконец, что чрезвычайно актуально, среди всех комментариев на данную тему, нельзя найти ни одного указания на возможное авторство концерта. Несмотря на то, что на его титульном листе, по-прежнему, печатается фамилия «Хандошкин», в них правильнее было бы внести справедливые изменения: «Михаил Гольдштейн. Концерт для альты с оркестром C-dur».

Иначе говоря, это еще одна музыкальная мистификация, прочно вошедшая в репертуар современных альтистов. Биография музыканта в ее ранний период была связана со скрипичным исполнительством, как и его родного брата – знаменитого виртуоза Буси Гольдштейна. И только травма левой руки «позволила раскрыться» его другим дарованиям.

Скрываясь под чужими и вымышленными именами, Михаил Гольдштейн написал ряд заметных сочинений: «Симфонию № 21» никогда не существовавшего украинского композитора Николая Овсянико-Куликовского, «Экспромт» Милия Балакирева и др. Эти опусы вызывали большой интерес среди известных советских критиков и музыкантов: Евгения Мравинского и др. По некоторым сведениям, фамилия настоящего автора открылась только в 1959 г., когда в «Литературной газете» был опубликован фельетон Яна Полищука. Сам же М.Э. Гольдштейн, гораздо позже, в своих «Записках музыканта» писал: «Одно время эту симфонию считали гениальным произведением, подлинной сокровищницей классики, высоким образцом симфонизма. Но когда выяснилось, что Овсянико-Куликовский ее вовсе не сочинил, тогда она перестала быть гениальной» [2, 74].

И все-таки, несмотря на такие обстоятельства, Концерт Хандошкина никогда не утрачивал художественной ценности для многих поколений отечественных музыкантов. Одним из первых, его исполнил и записал талантливейший альтист, руководитель и дирижер Московского камерного оркестра Рудольф Баршай. Признаком большой популярности произведения можно считать ряд его переложений: для гобоя и фортепиано, второй части «Канцоны», как самостоятельной пьесы, для виолончели и для скрипки. Важную роль в этом процессе сыграли композиторские опыты В.В. Борисовского, который в 1953 г. создал новую версию Концерта. «Поскольку он считал, что в произведении утеряна разработка, то вместо нее он создал большую каденцию. Значительной редакции подверглись также вторая и третья части. Кроме того, концерт был оркестрован для малого симфонического

оркестра» [6, 185]. Необыкновенно эффектно «Канцона» в ансамбле альты и арфы. В сравнение с оригиналом, ее фактура обогащена подголосками и фиоритурами, гармоническими пассажами и аккордами, звучащими по оркестровому насыщенно и плотно. Фактически, Борисовский, в свойственной ему художественной манере придавать большой звуковой объем исходному музыкальному материалу, в какой-то мере стал полноправным соавтором этого Концерта, подняв его на новый современный уровень.

Дальнейшая творческая биография М.Э. Гольдштейна складывалась весьма благополучно. В газете «Советская культура» от 12 января 1963 г. освещались итоги Всесоюзного конкурса на лучшие одночастные виртуозные концертные произведения для фортепьяно, скрипки и виолончели, который проводился Министерством культуры СССР совместно с Союзом композиторов СССР. М.Э. Гольдштейну было присуждено сразу три премии в различных номинациях: «Две третьи (300 рублей каждая) – композиторам *М. Гольдштейну* (курсив наш) за пьесу “Дева-лебедь” и А. Никодемовичу за “Поэму”. Первая премия (500 рублей) за лучшее виртуозное произведение для виолончели присуждена И. Худолею за “Сонату”. Две вторые (400 рублей каждая) – композиторам Г. Фриду за пьесу “Ария и интермеццо” и *М. Гольдштейну* (курсив наш) за “Менуэт”. Две третьи премии (300 рублей каждая) присуждены: первая – *М. Гольдштейну* (курсив наш) за “Скерцо” и вторая поделена между В. Власовым за “Поэму-балладу” и В. Сечкиным за пьесу “Этюд-картина” [1, 2].

Таким образом, во второй половине XVIII в. в отечественном музыкальном искусстве альт развивается как оркестровый и ансамблевый инструмент. В сочинениях И.Е. Хандошкина намечается дальнейшая линия его репертуарной эволюции, идущая по пути расширения технических приемов игры и объема художественных задач. Это становится ясно из «Шести старинных русских песен», где альт представлен ярко и разнообразно. Особенный интерес вызывает единственный концерт композитора, написанный

для альты и струнного оркестра. Однако, история создания этого опуса – еще одна музыкальная мистификация, позволяющая сделать важный вывод: альт, как солирующий инструмент, появился в русской музыке в более позднее время в процессе формирования национальной исполнительской школы и ее известных представителей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Внимаю исполнителей! // Советская культура, 1963. №6 (1498), 12 января. 4 с.
2. Гольдштейн М.Э. Записки музыканта. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1970. 142 с.
3. Горбунов В.Н. Альтовая музыка русских композиторов XVIII начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2004. N 1. С. 231-238.
4. Гринберг М.М. Русская альтовая литература. М.: Музыка, 1967. 194 с.
5. Левашова О.Е. История русской музыки. Москва: Музыка, 1972. Т. 1. 1972. 595 с.
6. Понятовский С.П. История альтового искусства. М.: Музыка, 2007. 335 с.
7. Раабен Л.Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Государственное музыкальное изд-во, 1961. 475 с.
8. Фесечко Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин: Моногр. очерк. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. 86 с.

© 2023. Mariya D. Radzetskaya

Moscow, Russia

VIOLA IN THE RUSSIAN MUSICAL ART OF THE SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY: THE WORKS OF I.E. KHANDOSHKIN

Abstract: The history of Russian viola performance is closely tied with the development of solo, orchestral and ensemble repertoire, as well as its formation in space-time dynamics and perspective. The significance of the instrument in the cultural life of the country in the second half of the XVIII century is reflected in the the works of the renowned Russian composer I.E. Khandoshkin. In this study, scientific research, documentary and memoir materials, and other valuable sources are used to explore this topic. The main focus is on "Six Old Russian Songs", a Concerto for Viola and String Orchestra C–dur, which served as an example of a brilliant musical mystification of the mid-20th century, and its actual author, violinist M.E. Goldstein.

Keywords: Russian musical art, viola, concert, I.E. Khandoshkin, M.E. Goldstein, musical hoaxes.

Information about the author: Radzetskaya Mariya Dmitrievna – artist of the Russian National Youth Symphony Orchestra – Symphony Academy.

ORCID ID: 0000-0002-5874-3777

E-mail: rmd1999y4ndex.ru@yandex.ru

Received: 10.12.2022

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Radzetskaya M. D. Viola in the Russian Musical Art of the Second Half of the XVIII Century: The Works of I.E. Khandoshkin//Culture. Art. Education/Culture. Art. Education. 2023. No. 2. P. 97-105.
<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-97-105>

REFERENCES

1. Vnimaju ispolnitelej! // Sovetskaja kul'tura, 1963. №6 (1498), 12 janvarja. 4 s.
2. Gol'dshtejn M.Je. Zapiski muzykanta. Frankfurt-na-Majne: Posev, 1970. 142 s.
3. Gorbunov V.N. Al'tovaja muzyka russkih kompozitorov XVIII nachala XX veka // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. Rostov-na-Donu: Rostovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. S.V. Rahmaninova, 2004. N 1. S. 231-238.
4. Grinberg M.M. Russkaja al'tovaja literatura. M.: Muzyka, 1967. 194 s.
5. Levashova O.E. Istorija ruskoj muzyki. Moskva: Muzyka, 1972. T. 1. 1972. 595 s.
6. Ponjatovskij S.P. Istorija al'tovogo iskusstva. M.: Muzyka, 2007. 335 s.
7. Raaben L.N. Instrumental'nyj ansambl' v ruskoj muzyke. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izd-vo, 1961. 475 s.
8. Fesechko G.F. Ivan Evstaf'evich Handoshkin: Monogr. ocherk. Leningrad: Muzyka. Leningr. otd-nie, 1972. 86 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-106-118>

УДК 7.036; 159.9.01

ББК 85.31

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Е. Л. Яковлева

г. Казань, Россия

ИНТЕНЦИОНАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ КАК ЭФФЕКТИВНЫЙ ИМПУЛЬС К ТВОРЧЕСТВУ В ЖИЗНИ Ф.И. ШАЛЯПИНА

Аннотация: Объектом исследования избран Федор Иванович Шаляпин и этап его вхождения в мир искусства, в котором осуществлялся интенциональный диалог с признанными мастерами. Для подобного типа диалога характерны заинтересованность со стороны собеседников и глубинное направленное воздействие на личность, побуждающее к эмоциональному и интеллектуальному саморазвитию. Интенциональный диалог, формируя пространство соучастности, учит осознавать бытие, вдохновляя к творчеству. Расположенный к ведению интенционального диалога Ф.И. Шаляпин общался с творческой интеллигенцией, быстро усваивая знания и перенимая опыт. Переработанный через призму собственного творческого Я материал он демонстрировал на концертах и оперной сцене, снискав признание публики в мировом масштабе.

Ключевые слова: Федор Иванович Шаляпин, интенциональный диалог, Д.А. Усатов, М.В. Дальский, С.И. Мамонтов, В.В. Стасов, К.А. Коровин, В.А. Серов, В.О. Ключевский, С.В. Рахманинов.

Информация об авторе: Яковлева Елена Людвиговна – доктор философских наук, кандидат культурологи, доцент, профессор Казанского инновационного университета им. В.Г. Тимирязова

ORCID ID: 0000-0002-4940-604X

E-mail: mifoigra@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Яковлева Е. Л. Интенциональный диалог как эффективный импульс к творчеству в жизни Ф.И. Шаляпина // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 106–118. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-106-118>

Мир искусства сложен, таинственен, неоднозначен. Творец/исполнитель искусства оказывается натурой амбициозной, эгоистичной, капризной, ранимой, ревностно следящей за успехами окружающих. Дело в том, что искусство связано с талантом и гениальностью, что дано немногим. Данная дифференциация вызывает зависть, интриги и скандалы, что отравляет жизнь неординарной личности. Перечисленное объясняет существование в мире искусства непримиримо враждующих людей/группировок. Но случается в искусстве и пересечение судеб талантливых людей, которые начинают дружить и поддерживать друг друга, искренне интересоваться успехами, критически относиться к творчеству, выявляя сильные и слабые стороны. Подобные взаимодействия можно встретить в жизни великого русского баса Федора Ивановича Шаляпина, что в начале творческого пути способствовало его становлению и образованию. В связи со сказанным, объектом исследования избраны интенциональные диалоги Федора Ивановича Шаляпина в творческой среде. Методы исследования – биографический и аналитический.

Как известно, *интенциональный диалог* есть особый тип коммуникации, направленный на личность, глубинное воздействие на нее и ее жизненный мир. Диалог обращен к ядру индивида, пробуждая и мотивируя интенции к саморазвитию как эмоциональному, так и интеллектуальному. Влияние осуществляется посредством слова, обладающего направленной на собеседника эмоцией и смыслом, что рождает внутреннее единство и духовное эмпативное поле общности. При этом внутри общения каждый партнер самоценен и обладает правом высказаться/выслушать. Формируется пространство соучастности, предполагающее совместное решение проблемы и поиск смыслов. Интенциональный диалог заставляет переживать и (о)сознавать Я/Других/ситуации/концепции/творческий процесс. В таком диалоге важны духовное родство, общность интересов, смысловое понимание, совместная вдохновенная работа. Интенциональный диалог предполагает активность и заинтересованность со стороны собеседников, что влияет на их эмоциональные и интеллектуальные ресурсы. Нередко он случается ситуативно, способствуя совместным размышлениям о сложившемся положении дел. Подобное взаимодействие создает благоприятную среду, способную уравновесить и гармонизировать творческую личность, подверженную смене настроений, всевозможным внутренним/внешним конфликтам и кризисам. Благодаря интенциональному диалогу в мире искусства происходит взаимообогащение обеих сторон, сопровождающееся перестройкой/расширением мировидения, появлению идей/концепций и способствующее успешному (со)творчеству. Можно утверждать, что в мире искусства интенциональный диалог несет в себе множество функций, созидая пространства для творчества, осознания ситуации, мыследеятельности, эмоциональной релаксации.

Федора Ивановича Шаляпина можно считать *талантливым учеником*, довольно любознательным, пытливым и усердным. Его (растянутое во времени) ученичество можно сравнить с духовным голодом. Как замечает Н.А. Бердяев, «духовный голод, неудовлетворенность натуралистической

национальной пищей, есть знак освобождения мужественного начала личности» [1, 44]. Подобное освобождение будет способствовать творческому росту Шаляпина на оперной и концертной сцене. Каждый день бас учился новому, привнося его в свою жизнь и игру на сцене. Он никогда не останавливался на достигнутом, из любой ситуации извлекая полезные уроки и детали. У всех людей, встречаемых на жизненном пути, Шаляпин учился, тем самым расширяя кругозор, пополняя знания в области истории и искусства, обогащая свой внутренний мир и житейский опыт. Знакомство с талантливыми людьми приводило Федора Ивановича к убеждению, что ему еще многому необходимо учиться. Обратим внимание, что шаляпинское ученичество началось еще в Казани, где он научился слушать и петь русскую песню. Ее пели окружающие люди (мать, отец, мастера в Суконной слободе) и вечером на завалинках, и во время праздников.

Знаковых встреч, рождающих интенциональный диалог, в жизни Федора Ивановича было предостаточно, и он был благодарным учеником, считая подобные знакомства *большим подарком судьбы* (Ф.И. Шаляпин). Певец обладал уникальным даром – искренне интересоваться человеком и воспринимать его знания/опыт/мастерство. Для него на первом плане были «только люди, поступки и дела», «дела добрые и злые, жестокие и великодушные» [7, 325]. И самого человека, и его поступки Шаляпин предпочитал осознавать через призму чувств.

Благодаря знаковым встречам и общению с большим кругом людей Федор Иванович постоянно развивался, став масштабной фигурой в мире искусства. Артисты и художники «"лепили" его "изнутри", из его же "природного материала", они вместе искали пути созревания таланта» [3, 191]. Весь полученный опыт и усвоенные уроки бас демонстрировал на сцене. Шаляпинский круг друзей и знакомых постоянно расширялся. Отметим некоторых из них: актеры М.В. Дальский, Ю.М. Юрьев, музыкант и создатель первого русского оркестра народных инструментов В.В. Андреев, художники

И.Е. Репин, Б.М. Кустодиев, К.А. Коровин, М.А. Врубель, В.А. Серов, писатели И.А. Бунин, А. П. Чехов, М. Горький, историк В.О. Ключевский, критик В.В. Стасов, композиторы Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов, С.В. Рахманинов, скульптор М.М. Антокольский, тенор Л.В. Собинов, семья режиссера К.С. Станиславского, импресарио С.П. Дягилев, балерина А. Павлова... Благодаря интенциональному диалогу с ними сложилось шляпинское мировосприятие, мировоззрение и мастерство. От наивного провинциального юноши к премьеру оперного театра он прошел громаднейший путь. Как справедливо считал И.А. Бунин, в Шаляпине было много *благоприобретенного*. Качество *благоприобретенного* указывает на прилежное ученичество Федора Ивановича. У русского баса было серьезное отношение к искусству: оно «для русских художников никогда не было развлечением, оно осмыслялось прежде всего как духовная потребность, как жизненная необходимость и высшее предназначение» (Ф. И. Шаляпин) [3, 78]. Он считал, что посредством исполнительского искусства можно не только постичь, но и передать во всей глубине и многочисленных нюансах жизнь личности и метания ее духа, что кристаллизовалось, в том числе, в дружеском общении внутри мира искусства.

Выделим некоторых людей, с кем Ф.И. Шаляпин осуществлял интенциональные диалоги. Так, огромную роль в жизни баса сыграл тифлисский профессор пения *Дмитрий Андреевич Усатов* (1847–1913), родившийся в крепостной семье графа Шереметьева и служивший в Московском Большом театре. С обучения у него у Шаляпина начинается *сознательная художественная жизнь*. По мнению Федора Ивановича, Усатов был преподавателем *внешних приемов техники*, хорошо знавший и любивший музыку. Дмитрий Андреевич часто собирал учеников для знакомства с музыкальными произведениями, рассказывая об их достоинствах и недостатках. Он учил чувствовать характер музыкальных произведений. Благодаря ему Федор Иванович серьезно задумался о театре и начал учить

партии в операх М.И. Глинки «Жизнь за царя», А.С. Даргомыжского «Русалка», Ш. Гуно «Фауст».

В Петербурге *Василий Васильевич Андреев* (1861–1918), основатель оркестра русских народных инструментов, ввел начинающего петь в труппе императорских театров Шаляпина в круг музыкантов, певцов и художников, собиравшихся у него по пятницам. Круг знакомств оказался для баса полезным и поучительным. Здесь «рисовали, пели, декламировали, спорили о музыке», насыщая шаляпинскую душу красотой [8, 119]. Федор Иванович не только внимательно слушал, но и жадно учился всему. Андреев умело перевоспитывал певца, искореняя его провинциальность и неуклюжесть.

В свободные от репетиций и постановок дни Шаляпин посещал *драматические спектакли*, увлечение которыми началось еще в Казани. Драматические актеры и их игра вдохновляли баса. У них он обучался чувству стиля и актерскому мастерству. Актер *Мамонт Викторович Дальский* (1865–1918) научил Шаляпина тайне выразительного чтения стихов – декламации, игре интонациями и окраской слов, что придавало пению баса силы. Он прорабатывал с Шаляпиным роль, заставляя певца читать текст, как его поют, и затем интерпретировать его.

Русский предприниматель и меценат *Савва Иванович Мамонтов* (1841–1918), прекрасно разбирающийся в искусстве и обладающий художественным чутьем, интуицией и изысканным вкусом, по справедливому замечанию К.С. Станиславского, «дал могучий толчок культуре оперного дела» и «выдвинул Шаляпина, сделал его, забракованного многими знатоками, при посредстве Мусоргского популярным» [5]. Первоначально мамонтовский эстетический вкус, речи и суждения об искусстве показались Федору Ивановичу странными. Но постепенно певец стал внимательно слушать и следовать советам покровителя. Савва Иванович формировал у баса эстетический вкус, приобщая его к русской музыке и живописи. У Мамонтова был особый подход к своим подопечным, благодаря чему в своей Частной

опере он создал великолепный художественно-сценический ансамбль. Он видел в каждом Художника и создавал среду для духовного развития. Призвание Мамонтова заключалось во вмешивание в судьбу творческой личности, умении делиться с ней духовным багажом и впечатлениями, помощи материальной и карьерной. Неслучайно Шаляпин, доверившись мамонтовскому авторитету, впитывал в себя его знания и следовал замечаниям. Мамонтов помог начинающему певцу понять и почувствовать взаимосвязь искусств, особенно живописи и музыки. Савва Иванович вводил певца в историю жизни каждого персонажа, подключая к процессу хождение по переулкам старой Москвы, музеям и пр. Благодаря этому постепенно кристаллизовался целостный сценический образ. Именно Мамонтов предоставил необходимую шаляпинской душе свободу, касающуюся выбора репертуара, концепции образа, его костюма и грима. Он поощрял в певце стремление к созданию художественной правды в образе и гармоничному сценическому ансамблю. Благодаря Савве Ивановичу «проявил себя гений Шаляпина, разбуженный великими творениями русских композиторов, окрыленный идеями подлинного реализма» [2, 11].

Русский музыкальный и художественный критик *Владимир Васильевич Стасов* (1824–1906), к которому Шаляпин обращался за советами как к отцу, ввел певца в Петербурге в свой круг. Федор Иванович называл его *старцем могучим*, относясь с любовью и прислушиваясь к его советам. Певец признавался, что «редко кто в жизни наполнял меня таким счастьем и так щедро, как он» [8, 141]. Стасов заряжал певца своим боевым задором и неукротимой энергией, демонстрировал безграничное русское добродушие, передал басу не только любовь к русскому искусству, но и веру в его мощь.

Федор Иванович Шаляпин довольно часто вдохновлялся *полотнами художников*. Он высоко ценил живопись, «впитывал в себя художественные метафоры, лексику, гамму настроений живописных полотен» [3, 113]. Живопись пробуждала воображение певца, способствуя сценическим поискам и

разрушению театральных клише в образе. Нередко в живописи Шаляпин находил импульс и/или недостающий элемент для создания оперных образов.

Среди *друзей-художников*, близких ему по духу, назовем К.А. Коровина, В.А. Серова и М.А. Врубеля. Они обладали «удивительной способностью по-своему видеть жизнь, ее детали, подробности, внутренние смыслы» [3, 118], что вызывало симпатию со стороны Шаляпина. Это были особенные люди, говорившие кратко и отрывисто. Но в их немногословности и жестах рождалось точное понятие о форме и содержании. У этой троицы была ловкая манера *схватывать куски жизни*. Они нередко выступали в роли соавторов шаляпинских оперных образов. У них бас учился образному мышлению. Благодаря им певец в жизни и на сцене старался быть пластичным и выразительным. Коровин, Серов и Врубель были и жесткими критиками, и искренними почитателями таланта певца. По признанию последнего, «их суд был для меня высшим судом» [8, 140].

Константин Алексеевич Коровин (1861–1939) и Шаляпин были созвучны друг другу. На дружеских вечеринках, будучи великолепными рассказчиками-импровизаторами, они артистично разыгрывали сочиненные по ходу сценки, нередко доводя историю из жизни до анекдота. Шаляпин любил ездить к Коровину на дачу, на берегу реки Нерли. Нередко три друга – Коровин, Серов и Шаляпин – вместе ходили на рыбалку, которая заканчивалась чаепитием и беседами.

Сама атмосфера вокруг художника *В.А. Серова* (1865–1911) была не только творческой, но и искренней, кристально-нравственной. Он воплощал собой цельную натуру и был совестью эпохи. Шаляпин испытывал потребность в общении с ним. Ему импонировали серовская принципиальность и человеческое достоинство. Известно, что сам Шаляпин не терпел лжи, испытывал неприязнь к лести. Хотя внешний вид художника «казался суровым, угрюмым и молчаливым», но он был *сердечным весельчаком*, высказывавшим остроумные замечания [7, 313]. Федор Иванович любил беседовать с

художником, бродя по московским улочкам. В.А. Серов, работая в мамонтовской опере над эскизами костюмов, помогал басу создавать рисунок сценического образа, пластику движений и их ритмику. «От Серова Шаляпин взял скульптурность жестов, движение тела, композиционное видение мизансцен, пластическое воплощение характеров» [3, 121]. Под влиянием Серова Федор Иванович сам начал рисовать.

Историк *Василий Осипович Ключевский* (1841–1911) был «тонким художником слова, наделенный огромным историческим воображением» [7, 278]. Пробудив интерес певца к русской истории, он погружал его своими беседами в мельчайшие детали. Образная речь Ключевского произвела неизгладимое впечатление на Шаляпина. Историк довольно артистично мог передавать не только эпизоды, но и диалоги исторических персон.

Дружба с композитором, пианистом и дирижером *С.В. Рахманиновым* (1873–1943) продлилась до последних дней Федора Ивановича. Он высоко ценил рахманиновский музыкальный авторитет, считаясь с его мнением. Рахманинов помог Шаляпину приобрести знания в области теории музыки и гармонии, расширив его музыкальный кругозор, привил усердие и терпение в работе над музыкальным образом, изучал вместе с певцом оперные партитуры. Работая с Шаляпиным, Рахманинов требовал от него собранности, полного погружения в музыку и роль. Композитор музыкально воспитывал певца, который великолепно владел *светотенями* в пении: «от тончайшего пианиссимо умел довести звук до полного и мощного форте» [4, 93]. Вместе они выступали в камерных и симфонических концертах, репетировали шаляпинские оперные партии, импровизировали в компании друзей. Помимо публичных выступлений, друзья любили спонтанные концерты, устраиваемые во время застолий. Их дружба приобрела «черты незыблемости и редкостного постоянства, не подверженного каким-либо перепадам настроений» [3, 422]. У обоих была русская душа и богатство внутреннего мира, выражаемого

посредством искусства. Неслучайно их называли *нутрянными художниками* (Б. Шлецер).

Среди друзей Федора Ивановича необходимо назвать и писателя *Максима Горького* (1868–1936). Хотя их отношения с конца 20-х гг. XX века были неоднозначными и постепенно стали недружелюбными со стороны писателя. Оба «стали различно понимать и оценивать происходящее в России» [7, 422]. Но в начале их знакомства отношения между Шаляпиным и Горьким были теплыми. Певец сравнивал Алексея Максимовича с костром, светившим ярко и греющим тепло. Максим Горький расширял общественный и литературный кругозор певца, восхищаясь его самобытным талантом. Писатель первым понял, что Шаляпин – самородок русской земли, творчество которого обладает не только национальным, но и мировым значением. Он говорил, что *Шаляпин – эпоха, как Пушкин* (из письма А.М. Горького Ф.М. Шаляпину от 1(14) марта 1913 г.) [6, 349].

Ученичество прошло через всю жизнь великого артиста. Оно осуществлялось не в учебных заведениях, а в интенциональных диалогах с людьми, встречаемыми на жизненном пути. Федор Иванович всегда с благодарностью вспоминал всех, учивших его и помогавших войти в мир искусства. Все они внесли вклад в его становление как творческой личности. Сам певец был настроен на интенциональный диалог, впитывая уроки жизни, переосмысливая их и внося в свое мастерство вокального исполнительства. Он приложил немало усилий, чтобы публика восприняла его новые трактовки оперных образов, прониклась любовью к произведениям русских композиторов. Интенциональный диалог способствовал таланту Шаляпина, достигшего в своем развитии мировых вершин славы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бердяев Н. Судьба России. М.: АСТ, 2010. 333 с.

2. Грошева Е.А. Федор Иванович Шаляпин // Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М.: Искусство, 1976. С. 7-42.
3. Дмитриевский В. Шаляпин. М.: Молодая гвардия, 2014. 543 с.
4. Пономаренко Ю. Дорогой папочка! Ф.И. Шаляпин и его дети. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2021. 288 с.
5. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве: Собрание соч. в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т.1. URL: http://on4a.narod.ru/Staniislavsky_.pdf (дата обращения: 11.03.2023).
6. Федор Иванович Шаляпин. Письма // Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М.: Искусство, 1976. С. 321-618.
7. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах // Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М.: Кн. палата, 1990. С. 222-431.
8. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни // Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М.: Кн. палата, 1990. С. 25-221.

© 2023. Elena L. Iakovleva

Kazan, Russia

INTENTIONAL DIALOGUE AS AN EFFECTIVE IMPULSE TO CREATIVITY IN THE LIFE OF F.I. CHALIAPIN

Abstract: The object of the study is Fyodor Ivanovich Chaliapin and his stage of entry into the world of art, which involved an intentional dialogue with recognized masters. This type of dialogue is characterized by mutual interest on the part of the interlocutors and a deep directional impact on the individual, encouraging emotional and intellectual self-development. Intentional dialogue, forming a space of participation, teaches to be awareness of being and inspires creativity. Disposed to conduct an intentional dialogue F.I. Chaliapin communicated with creative intelligentsia, quickly assimilating knowledge and adopting experience. Processed

through the prism of his own creative self, he demonstrated his mastery at concerts and on the opera stage, winning recognition from audiences worldwide.

Keywords: Fyodor Ivanovich Chaliapin, intentional dialogue, D.A. Usatov, M.V. Dalsky, S.I. Mamontov, V.V. Stasov, K.A. Korovin, V.A. Serov, V.O. Klyuchevsky, S.V. Rachmaninov.

Information about the author: Yakovleva Elena Ludvigovna – Doctor of Sciences in Philosophy, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Professor of V.G. Timiryasov Kazan Innovative University.

ORCID ID: 0000-0002-4940-604X

E-mail: mifoigra@mail.ru

Received: 10.12.2022

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Yakovleva E.L. Intentional Dialogue as an Effective Impulse to Creativity in the Life of F.I. CHALIAPIN//Culture. Art. Education/Culture. Art. Education. 2023. No. 2. P. 106-118. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-106-118>

REFERENCES

1. Berdjaev N. Sud'ba Rossii. M.: AST, 2010. 333 s.
2. Grosheva E.A. Fedor Ivanovich Shaljapin // Fedor Ivanovich Shaljapin. T. 1. Literaturnoe nasledstvo. Pis'ma. M.: Iskusstvo, 1976. S. 7-42.
3. Dmitrievskij V. Shaljapin. M.: Molodaja gvardija, 2014. 543 s.
4. Ponomarenko Ju. Dorogoj papochka! F.I. Shaljapin i ego deti. Nizhnij Novgorod: DEKOM, 2021. 288 s.
5. Stanislavskij K.S. Moja zhizn' v iskusstve: Sobranie soch. v 8 t. M.: Iskusstvo, 1954. T.1. URL: http://on4a.narod.ru/Stanslavsky_.pdf (data obrashhenija: 11.03.2023).

6. Fedor Ivanovich Shaljapin. Pis'ma // Fedor Ivanovich Shaljapin. T. 1. Literaturnoe nasledstvo. Pis'ma. M.: Iskusstvo, 1976. S. 321-618.
7. Shaljapin F.I. Maska i dusha. Moi sorok let na teatrah // Shaljapin F.I. Stranicy iz moej zhizni. Maska i dusha. M.: Kn. palata, 1990. S. 222-431.
8. Shaljapin F.I. Stranicy iz moej zhizni // Shaljapin F.I. Stranicy iz moej zhizni. Maska i dusha. M.: Kn. palata, 1990. S. 25-221.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-119-134>

УДК 34.01

ББК 67.4

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. В. А. Мочалова, Л. В. Щербачева

г. Москва, Россия

ИНСТИТУТ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ЗАЩИТЫ ПРАВ И ИНТЕРЕСОВ АКЦИОНЕРОВ

Аннотация: проведенное исследование позволяет сделать вывод, что институт обязательного предложения, был введен в российский правопорядок с момента принятия Федерального закона от 26 декабря 1995 г. № 208-ФЗ «Об акционерных обществах». Авторы отмечают правовые проблемы защиты прав миноритарных акционеров в рамках обязательного предложения, а также раскрывают правовое регулирование данного института в праве США, Великобритании и России и определяют правовую природу обязательного предложения как средства защиты прав акционеров.

Ключевые слова: обязательное предложение, акционерное общество, выкуп акций, защита прав миноритариев, негативные последствия, корпоративный контроль.

Информация об авторе: Мочалова Вера Алексеевна – кандидат юридических наук, доцент, доцент кафедры гражданского права и публично-правовых дисциплин «Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида»;

Щербачева Любовь Владимировна – кандидат юридических наук, доцент, доцент кафедры гражданского права и публично-правовых дисциплин «Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида».

ORCID ID: 0009-0005-7284-6050, 0009-0004-5686-4585

E-mail: v.mochalova2015@yandex.ru, sherbacheva@rambler.ru

Дата поступления статьи: 10.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.01.2023

Дата публикации: 23.01.2023

Для цитирования: Мочалова В. А., Щербачева Л. В. Институт обязательного предложения как средство защиты прав и интересов акционеров // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 2. С. 119–134. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-119-134>

Рассматривая вопросы защиты корпоративных прав при обязательном предложении следует обратить внимание на защиту прав участников, а именно акционеров, владеющих небольшими пакетами акций, так называемых миноритариев, от действий лица, которое приобретает крупный пакет в данном юридическом лице, основной целью которого является установление контроля над акционерным обществом.

Целесообразность введения в цивилистику обязательного предложения прежде всего обусловлено именно необходимостью защиты прав миноритариев. Ряд цивилистов высказывают другие мнения. Одни из них считают, что обязательное предложение приводит к снижению поглощений компаний на рынке, выступая в качестве не только препятствия для заключения сделок, и в то же время приводит к снижению стоимости акций. Следовательно, оно ограничивает сделки, которые могут осуществить передачу контроля над корпорацией.

В настоящее время общая защита миноритариев в Великобритании и США намного более сильная, чем в странах континентальной системы права, в том числе, за счет наличия проработанного института фидуциарных обязанностей директоров компании. В связи с этим обязательное предложение как средство защиты прав и интересов акционеров совершенно необходимо для нашей страны, потому что частично этот институт вынужден замещать функцию общих средств защиты прав, не выполняющих в полной мере стоящие перед ними задачи. Для обоснования необходимости обязательного предложения нужно упомянуть и абсолютно верный тезис о том, что раз права и интересы акционеров защищаются при таких важных корпоративных событиях как реорганизация, ликвидация или отчуждение крупных активов компании, то законодатель не может санкционировать какие-либо альтернативы, позволяющие мажоритарии извлекать прибыль в ущерб интересам миноритариев. Понятно, что, например, в случае отсутствия регулирования отчуждения крупных пакетов акций такой способ установления контроля над компанией свел бы на нет использование некоторых форм реорганизации (например, присоединения).

Еще один неправовой аргумент в пользу обязательного предложения связан с психологией инвесторов. В литературе приводятся свидетельства того, что акционеры (прежде всего профессиональные инвесторы) воспринимают данный институт как средство защиты их прав. Было высказано предположение, что целью Директивы о поглощениях являлось создание более эффективного и активного рынка корпоративного контроля в Европе за счет обязательного предложения. Логика здесь состоит в улучшении системы корпоративного управления, что привлекло бы больше инвестиций, делая рынок более ликвидным и увеличивая число поглощений. Будет ли достигнут такой эффект, покажет лишь время.

Действие института обязательного предложения имеет как активную, так и пассивную направленность. Активность выражается в самом механизме

действия института обязательного предложения, в его работе. Реализация права за защиту интересов участников (акционеров) корпорации выражается посредством акцепта обязательного предложения. Пассивность действия института обязательного предложения прослеживается прежде всего в самом закреплении данного института в нормативном акте, так как это уже само по себе предотвращает сделки, которые направлены на снижение стоимости акций корпорации, которые, не приводя к пользе для акционеров, неконтролирующих такую корпорацию, т.е. миноритариев. Обязательное предложение может препятствовать и некоторым эффективным сделкам, которые могут принести пользу не только мажоритариям, но и миноритариям. Данный аргумент является основным у противников института обязательного предложения. Но стоит отметить еще не было обосновано что негативный эффект у института обязательного предложения выше, чем позитивный.

Проанализировав данный способ защиты исходя из теории гражданского правоотношения, можно сделать вывод, что он представляет собой сложный юридический состав, основным фактом в котором выступает именно смена контроля в акционерном обществе. И результате такой смены у участника корпорации появляется право на защиту его интересов. Право на защиту состоит из возможности продать принадлежащие лицу акции. Данная возможность состоит из двух действий. Во-первых, совершение действий по обязательному выкупу акций, в том числе, акцепт обязательного предложения (собственные действия). Это будут собственные действия лица, защищающего свои права. И во-вторых, это действия обязанных лиц, когда участник корпорации требует от приобретателя направить обязательное предложение. Для надлежащей реализации этого права оно должно быть обеспечено принудительной защитой государственной власти. Это может быть закреплённая в нормативном акте возможность обращения в суд для понуждения приобретателя направить предложение участникам корпорации (акционерам). На современном этапе развития акционерного права такой

возможности нет. Судебные органы на этом основании отказывают акционерам в защите их прав, обосновывая это тем, что в законодательстве предусмотрена специальная мера, а именно, частичная утрата права голоса, приобретателем акций, и наличие административной ответственности [4]. Но эффективность данных мер сомнительна. Необходимо законодательно, например, в Законе об акционерных обществах закрепить право участников корпорации (акционеров) на обращение в суд с целью понуждения приобретателя к исполнению обязанности направить обязательное предложение.

Интересен вопрос о том, что именно защищает акционер при продаже акций поглощаемому субъекту, одним из основных прав акционеров является право на распределение прибыли, и если мажоритарий тем или иным образом выводит финансы из компании, то это в краткосрочной или долгосрочной перспективе приведет к невозможности осуществления другими акционерами права на получение дивидендов или существенно ограничит такое право. Понятно, что в зависимости от конкретной ситуации и поведения мажоритария под угрозой нарушения может оказаться любое из прав акционеров. Таким образом, защищаясь от потенциального нарушения прав, акционеры продают акции и тем самым прекращают свои права участия в данной компании. Похожие конструкции встречаются, в частности, в договорном праве [2]. Так, например, согласно ст. 450 ГК РФ сторона вправе расторгнуть договор в случае его существенного нарушения другой стороной [1]. Также законом предусмотрены основания одностороннего отказа от договора, в том числе – в случае определенных нарушений со стороны контрагента (например, п. 2 ст. 475, п. 2 ст. 480, п. 2 ст. 482 ГК РФ) [1].

Общим между указанными институтами является то, что они представляют собой меры защиты гражданских прав и при их реализации прекращаются соответствующие правоотношения и, следовательно, защищаемые права. В данном случае происходит удовлетворение имущественного интереса управомоченного лица. Под интересом в литературе

понимается потребность в форме сознательного побуждения [6]. Акционерные общества являются коммерческими организациями, поэтому предпосылкой вступления в корпоративные правоотношения, а также их динамики и прекращения является именно имущественный интерес субъекта, который выражается в сознательном побуждении и стремлении к получению прибыли. Помимо этого, интерес акционера заключается в безопасности и сохранности своих инвестиций.

Законодатель, учитывая данный интерес акционеров, а также интерес поглощающего субъекта, который заключается в установлении контроля, может иметь негативные последствия для акционеров компании, закрепляет такую меру защиты прав и интересов акционеров, как обязательное предложение. Во избежание негативных последствий акционеры, стремясь, как минимум, предотвратить ущерб своим интересам (извлечь рыночную стоимость акций), а как максимум, получить и некоторое приращение имущественного характера (разделить контрольную премию), используют специальную меру защиты, реализуя свои акции приобретателю путем акцепта обязательного предложения.

Необходимо учитывать, что отдельные способы защиты имеют особенный механизм реализации, так как результатом их осуществления становится прекращение защищаемых прав. Прекращение прав является следствием добровольного действия управомоченного субъекта, выразившего свою волю на это. Одним из таких способов защиты выступает обязательное предложение. Сущность и значение исследуемой конструкции неоднократно отмечались и в судебной практике. Конституционный Суд квалифицировал обязательное предложение и другие институты, закрепленные в действовавшей на тот момент ст. 80 Закона об АО, как «средства правовой защиты акционеров» [5]. В определении 2010 г. Конституционный Суд также признал, что обязательное предложение является средством защиты прав акционеров [8].

Правовую природу обязательного предложения невозможно полностью раскрыть и понять без выявления его существенных признаков, которые частично были уже затронуты. Так, акционеры в случае поглощения имеют три основных варианта поведения:

- продать свои акции на открытом рынке;
- акцептовать обязательное предложение и
- не предпринимать никаких действий (оставить акции). Во всех случаях решается вопрос о продаже акций.

Первая опция является распоряжением, то есть реализацией права на акции. Вторая – осуществлением права на защиту. Право на защиту является самостоятельным правом/правомочием акционера. Однако, в данном случае оно осуществляется посредством продажи акций. В свою очередь продажа акций происходит благодаря осуществлению правомочия распоряжения, которым обладает собственник акций.

Продажа акций на открытом рынке и акцепт обязательного предложения являются выражением воли акционера. Другой способ выражения воли акционера заключается в возможности голосовать на общем собрании акционеров. Появление нового мажоритарного акционера является существенным корпоративным событием. Но в отличие от других, внутрикорпоративных случаев (например, реорганизации) акционерам не предоставляется право голоса. Они не могут поддержать смену контроля или выразить свое несогласие, используя классические процедуры. Поэтому выражение воли происходит посредством альтернативного способа – продажи акций.

Институт обязательного предложения основан на презумпции негативного эффекта (негативных последствий). Обязательное предложение во всех правовых системах обусловлено таким юридическим фактом, как приобретение контроля (эффективного или же формального, который характеризуется пересечением установленного законом порога владения

акциями компании). Смена контроля представляет собой инвестиционный риск, который согласно концепции обязательного предложения акционеры не должны брать на себя. Законодатель не устанавливает теста и критериев негативности факта приобретения контроля для акционеров, т.к. это в принципе невозможно. Приобретение контроля может иметь положительный эффект для всех акционеров и общества или же быть позитивным для одних и негативным для других. Однако, это решают непосредственно акционеры компании-цели. Следовательно, раз негативных последствий может и не быть, то могут отсутствовать и нарушения прав и интересов акционеров, даже потенциально, но право на защиту все равно возникает в силу презумпции негативного эффекта. В этой связи интересен вопрос о том, можно ли возводить в презумпцию негативные последствия деятельности того или иного субъекта. Некоторые противники обязательного предложения используют моралистические аргументы о том, что обязательное предложение закрепляет презумпцию недобросовестности (*bad faith*), противоречащую правовым традициям, и вообще европейцы по сравнению с американцами слишком плохого мнения о бизнесменах. В действительности ничего нового такой метод из себя не представляет ни для ЕС, ни для США.

Российскому праву известно множество схожих решений. На этом, в частности, основаны институты крупных сделок и сделок с заинтересованностью. Более того, презумпция в случае смены контроля просто необходима, так как очевидно, что наступление многих из вышеперечисленных потенциальных негативных последствий будет сложно доказать. Опять же нужно оговориться, что при предоставлении возможности выйти из общества при смене контроля речь идет не только о недостойном поведении мажоритария, а, в том числе, о таких абсолютно правильных с точки зрения права и морали действиях, как смена стратегии бизнеса. Очевиден и другой признак такой меры защиты, как отчуждение акций в результате обязательного предложения – ее превентивный характер. Как отмечалось, сам факт

приобретения контроля над компанией не создает негативных последствий в виде нарушения прав и интересов акционеров, однако другие факторы (в том числе, будущие действия приобретателя) могут иметь отрицательный эффект. Нарушения интересов акционеров можно избежать в случае реализации акций до наступления негативных последствий. Меры превентивного характера не являются исключительно корпоративными и давно известны гражданскому праву. Примерами превентивно-предупредительных мер являются установка сигнализации для защиты собственности или включение в договор поставки положений, закрепляющих ответственность за просрочку оплаты товара.

Российский институт обязательного предложения в силу низкого порога в 30% может действовать и вопреки своей сущности, защищая более сильную сторону. Возможно это, например, если в компании имеются два акционера с пакетом более 30% и более 50% акций, а остальные 20% находятся в свободном обращении. По действующему законодательству приобретатель первого пакета обязан сделать предложение всем остальным инвесторам, включая владельца контрольного пакета, который очевидно в заботе не нуждается. Другая особенность обязательного предложения состоит в том, что акцепт его акционерами влечет неблагоприятные последствия для поглощаемого субъекта. Эта характеристика в некоторой степени сближает данный способ защиты с мерами оперативного воздействия и санкциями. Однако, между тремя указанными категориями есть существенное различие. Так, гражданско-правовые санкции неминуемо влекут за собой негативные последствия для правонарушителя, в то время как в случае должной реакции правонарушителя на меры оперативного воздействия он способен избежать негативного эффекта.

Неблагоприятные последствия акцепта обязательного предложения специфичны. Следует отметить, что данные последствия выражаются в дополнительных финансовых затратах, которые чаще всего нежелательны для поглощаемого субъекта. В состав данных затрат входит ряд элементов. Во-первых, сюда относятся транзакционные издержки, которые могут включать

оплату услуг консультантов, регистратора, биржи, оценщика и т.д. При приобретении крупного пакета у одного контролирующего акционера транзакционные издержки, естественно, намного меньше, чем в рамках процедуры обязательного предложения у большого количества миноритариев. Российское право навязывает и такую существенную издержку, как банковская гарантия.

Во-вторых, поглощающий субъект вынужден потратить денежные средства на покупку акций миноритариев. В отсутствие правила об обязательном предложении приобретатель удовлетворился бы и покупкой крупного пакета, который бы давал ему контроль практически над всей компанией. При наличии изучаемого института в законодательстве лицо обязано рассчитывать возможность выкупа до 100% акций. Наконец, третьим элементом является оплата цены за акции, которая, как минимум, должна быть рыночной, а в тех случаях, когда приобретатель уплачивает контрольную премию отчуждателю, такая премия также должна быть разделена с остальными акционерами. В силу презумпции негативного эффекта, а не реального его наличия, неблагоприятные последствия для приобретателя при обязательном предложении не выполняют штрафную (наказательную) функцию, а рассматриваются как обязательная плата за контроль, включающая все три указанных выше элемента.

По правовой природе институт обязательного предложения схож, прежде всего, с добровольным предложением и выкупом акций миноритариев в соответствии с нормами статьи 84.7 закона об Акционерном обществе [9]. Все три указанных института объединены в подгруппу средств защиты прав и интересов акционеров при смене/консолидации контроля над компанией. Защита акционеров в форме предоставления им возможности выйти из компании посредством продажи акций очень органично вписывается в российскую правовую систему. Аналогичная защита предоставляется акционерам в случае совершения крупных сделок, реорганизации или внесения

изменений в устав, ограничивающих их права, если они голосовали против принятия таких решений или воздержались от голосования. Отличительным признаком данной подгруппы способов защиты прав является то, что юридическим актом, с которым закон связывает возникновение права на защиту, является решение общего собрания (например, о реорганизации), то есть действие внутрикорпоративное, в то время как приобретение контроля осуществляется путем заключения «внешних» сделок.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что корпоративное законодательство закрепляет целую группу специальных средств защиты прав и интересов акционеров, действующих в случае наступления определенных юридических фактов (будь то смена контроля или принятие решения о внесении изменений в устав общества). Данная группа подразделяется на две подгруппы в зависимости от юридического факта, с наступлением которого связано применение специальных средств: подгруппа средств, связанных с защитой прав акционеров в случае поглощения, и подгруппа средств, связанных с защитой прав акционеров при принятии существенных внутрикорпоративных решений. Общим между указанными институтами является их правовая природа, которая заключается в защите прав и интересов акционеров путем отчуждения акций, а также существенные признаки, однако, механизмы осуществления прав на защиту имеют свою специфику. Указанной группе способов защиты прав акционеров противостоит группа способов, направленных на защиту акционеров/участников, осуществляемых путем отчуждения акций/долей, т.е. путем прекращения правоотношений, однако в данном случае прекращение правоотношений происходит не по воле правообладателя, а в результате принуждения со стороны других акционеров/участников. Речь идет об исключении участника из общества с ограниченной ответственностью и выкупе акций миноритариев по статье 84.8 акционерного закона [9]. В данном случае защита прав/интересов

акционеров/участников осуществляется путем прекращения членства и прав других акционеров/участников.

Необходимо отметить, что обязательное предложение по правовой природе представляет собой способ защиты прав акционеров. С точки зрения теории правоотношений данный способ защиты прав реализуется посредством сложного юридического состава, центральное место в котором занимает смена контроля над акционерным обществом. Результатом смены контроля является возникновение у акционеров права на защиту. Содержанием данного права является возможность продажи акций, которая включает следующие элементы:

- возможность совершения действий, направленных на проведение процедуры выкупа акций, в том числе, акцепт обязательного предложения (собственные действия);
- возможность требовать от приобретателя направления обязательного предложения (действия обязанных лиц).

Специфика этого способа защиты заключается в том, что определенные действия приобретателя акций открытого акционерного общества могут создать угрозу нарушения как прав, так и интересов акционеров этого общества, а защита от указанных действий осуществляется путем прекращения защищаемых прав при сохранении и удовлетворении интересов.

Институт обязательного предложения основан на презумпции негативного эффекта смены контроля. Данная мера защиты слабой стороны отношений носит превентивный характер, так как предотвращает наступление потенциальных неблагоприятных последствий, которые могут быть вызваны правомерными и неправомерными действиями нового мажоритарного акционера.

На современном этапе ввиду введения мер направленных на борьбу с коронавирусом ценные бумаги акционерных обществ, размещенных на бирже, упали в цене [7]. В таком случае по мнению И.Д. Ищенко «возможные недобросовестные действия мажоритария в настоящее время могут быть

особенно болезненны для миноритариев, лишенных возможность продать свои акции на рынке по приемлемой цене» [3].

В зарубежном праве закреплены различные механизмы защиты акционеров при такой ситуации, когда действия мажоритария недобросовестны, направлены на нарушение прав других участников корпорации. Что касается российского правопорядка то кроме института обязательного предложения других механизмов защиты прав миноритариев нет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гражданский кодекс Российской Федерации (ГК РФ) 30 ноября 1994 года N 51-ФЗ
2. Грибанов В.П. Осуществление и защита гражданских прав. [Текст] /В.П. Грибанов М.: Статут, 2001. С. 151-152.
3. Ищенко И.Д.. Способы защиты прав миноритарных акционеров публичного акционерного общества в случае не направления приобретателем крупного пакета акций обязательного предложения. [Текст] /И.Д. Ищенко // Предпринимательское право. Приложение «Право и Бизнес». 2020. № 3. С. 12
4. Определение ВАС РФ от 25.08.2009 № ВАС-9041/09 [Электронный ресурс] //СПС «КонсультантПлюс», 2022 (дата доступа 18.10.2022 г.)
5. Определение Конституционного Суда РФ от 06.12.2001 № 255-0 «Об отказе в принятии к рассмотрению жалобы граждан Ежова Владимира Николаевича и Варгузиной Юлии Александровны на нарушение их конституционных прав статьей 80 Федерального закона «Об акционерных обществах»» [Текст] // Вестник Конституционного Суда РФ. 2002. № 2.
6. Определение Конституционного Суда РФ от 06.07.2010 № 929-0-0 «Об отказе в принятии к рассмотрению жалобы общества с ограниченной ответственностью «Атлант-Эстейт» на нарушение конституционных прав и

свобод статьей 84.2 Федерального закона «Об акционерных обществах» [Электронный ресурс]. //СПС «КонсультантПлюс», 2022 (дата доступа 18.10.2022г.)

7. Падение акций из-за коронавируса стало рекордным с "черного понедельника". URL: <https://www.rbc.ru/finances/25/02/2020/5e5524a29a79471dfe05ed1f> [Электронный ресурс] (дата обращения 18.10.2022).

8. Свердлов Г.А. Гражданско-правовые способы сочетания общественных, коллективных и личных интересов [Текст]: Учебное пособие /Г.А. Свердлов / Отв. ред. О.А, Красавчиков. Свердловск; Изд-во Урал, ун-та, 1980. С. 11-12.

9. Федеральный закон от 26 декабря 1995 г. № 208-ФЗ (ред. от 6 апреля 2015 г.) «Об акционерных обществах» // Российская газета. 1995. № 248.

© 2023. Vera A. Mochalova, Lyubov V. Shcherbacheva

Moscow, Russia

THE INSTITUTION OF MANDATORY OFFER AS A MEANS OF PROTECTING THE RIGHTS AND INTERESTS OF SHAREHOLDERS

Abstract: the authors conclude that the institution of mandatory offer has been a part of the Russian legal order since the adoption of the Federal Law No. 208-FL "On Joint Stock Companies" on December 26, 1995. The authors note the legal problems of protecting the rights of minority shareholders within the framework of a mandatory offer, and also reveal the legal regulation of this institution in the laws of the USA, Great Britain and Russia and determine the legal nature of mandatory offer as a means of protecting the rights of shareholders.

Keywords: mandatory offer, joint-stock company, redemption of shares, protection of the rights of minority shareholders, negative consequences, corporate control.

Information about the author: Mochalova Vera Alekseevna – PhD in Law, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Civil Law and Public Law Disciplines at A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art) “Maimonides Academy” Institute; Shcherbacheva Lyubov Vladimirovna – PhD in Law, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Civil Law and Public Law Disciplines at A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art) “Maimonides Academy” Institute.

ORCID ID: 0009-0005-7284-6050, 0009-0004-5686-4585

E-mail: v.mochalova2015@yandex.ru, sherbacheva@rambler.ru

Received: 10.12.2022

Approved after reviewing: 15.01.2023

Date of publication: 23.01.2023

For citation: Mochalova V. A., Shcherbacheva L. V. The Institution of Mandatory Offer as a Means of Protecting the Rights and Interests of Shareholders//Culture. Art. Education/Culture. Art. Education. 2023. No. 2. P. 119-134.
<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1-119-134>

REFERENCES

1. Grazhdanskij kodeks Rossijskoj Federacii (GK RF) 30 nojabrja 1994 goda N 51-FZ
2. Griбанov V.P. Osushhestvlenie i zashhita grazhdanskih prav. [Tekst] /V.P. Griбанov M.: Statut, 2001. S. 151-152.
3. Ishhenko I.D. Sposoby zashhity prav minoritarnyh akcionerov publicnogo akcionernogo obshhestva v sluchae ne napravlenija priobretatelem krupnogo paketa akcij objazatel'nogo predlozhenija. [Tekst] /I.D. Ishhenko // Predprinimatel'skoe pravo. Prilozhenie «Pravo i Biznes». 2020. № 3. S. 12

4. Opredelenie VAS RF ot 25.08.2009 № VAC-9041/09 [Jelektronnyj resurs] //SPS «Konsul'tantPljus», 2022 (data dostupa 18.10.2022 g.)
5. Opredelenie Konstitucionnogo Suda RF ot 06.12.2001 № 255-0 «Ob otkaze v prinjatii k rassmotreniju zhaloby grazhdan Ezhova Vladimira Nikolaevicha i Varguzinoj Julii Aleksandrovny na narushenie ih konstitucionnyh prav stat'ej 80 Federal'nogo zakona «Ob akcionernyh obshhestvah»» [Tekst] // Vestnik Konstitucionnogo Suda RF. 2002. № 2.
6. Opredelenie Konstitucionnogo Suda RF ot 06.07.2010 № 929-0-0 «Ob otkaze v prinjatii k rassmotreniju zhaloby obshhestva s ogranichennoj otvetstvennost'ju «Atlant-Jestejt» na narushenie konstitucionnyh prav i svobod stat'ej 84.2 Federal'nogo zakona «Ob akcionernyh obshhestvah» [Jelektronnyj resurs]. //SPS «Konsul'tantPljus», 2022 (data dostupa 18.10.2022g.)
7. Padenie akcij iz-za koronavirusa stalo rekordnym s "chernogo ponedel'nika". URL: <https://www.rbc.ru/finances/25/02/2020/5e5524a29a79471dfe05ed1f> [Jelektronnyj resurs] (data obrashhenija 18.10.2022).
8. Sverdlyk G.A. Grazhdansko-pravovye sposoby sochetanija obshhestvennyh, kollektivnyh i lichnyh interesov [Tekst]: Uchebnoe posobie /G.A. Sverdlyk / Otv. red. O.A, Krasavchikov. Sverdlovsk; Izd-vo Ural, un-ta, 1980. S. 11-12.
9. Federal'nyj zakon ot 26 dekabrja 1995 g. № 208-FZ (red. ot 6 aprelja 2015 g.) «Ob akcionernyh obshhestvah» // Rossijskaja gazeta. 1995. № 248.

От редакции

Правила оформления статей

1. Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.

2. Автор представляет рукопись по электронной почте: vestnikmusical@gmail.com.

3. Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе Microsoft Word, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — Times New Roman, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.

4. Первая страница должна содержать следующую информацию:

➤ название рубрики, кегль — 14;

➤ УДК (см., например, teacode.com/online/udc), кегль — 14;

➤ ББК (см., например, <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), кегль — 14;

➤ Фамилия и инициалы автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: © **2023 г. И. И. Иванов**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 14.

➤ Название статьи — по центру, с отступом, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

➤ Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.), аннотация и ключевые слова на русском языке,

курсивом, жирным шрифтом, дата отправки (поступления) статьи, выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.

➤ Далее — информация об авторе — имя, отчество, фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, ORCID ID, E-mail, кегль — 14.

➤ Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.

5. В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Фамилия и инициала авторов пишутся отдельно.

6. Ссылки в тексте оформляются по следующему образцу: [1], [2, 567], [3, 45; 4, 89], [10, л. 8].

7. Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.

8. Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

9. После СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ на русском языке размещается информация на английском (отделяется знаком ***):

➤ фамилия, имя (полностью), отчество (первая буква) автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: © **2023. Ivan I. Ivanov**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 14.

➤ Название статьи — по центру, без отступа, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

➤ Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.) (*Acknowledgements*), аннотация и ключевые слова на

английском языке (*Abstract, Keywords*), выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.

➤ Далее — информация об авторе (*Information about the author*) — имя, отчество (первая буква), фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, ORCID ID, E-mail, кегль — 14.

➤ Далее указывается дата отправки (поступления) статьи (*Received: January 26, 2018*).

➤ Затем приводится REFERENCES (см. рекомендации по подготовке *References*).

10. Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И. О., И. О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.

11. Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».

12. Иллюстрации представляются отдельно от статьи. Подписи к рисункам и таблицам приводятся на русском и английском языках.

ARTICLE REQUIREMENTS

1. The article must be designed in accordance with the rules adopted in the journal. The volume of the article together with the notes is not more than 1 p.s. (printed sheet) – 40000 characters with spaces (for graduate students – not more than 0.5 p.s. – 20000 characters with spaces), including tables and notes. Additional fonts, if any, used in the article.

2. The author submits the manuscript by e-mail: vestnikmusical@gmail.com.

3. The text should be typed in the text editor Microsoft Word, format A4, margins 2 cm on all sides, font – Times New Roman, type size – 14, line spacing – 1,5, indent (red line) – 1,25, orientation – portrait, without hyphenation.

4. The first page must contain the following information:

- title of the section, font size – 14;
- UDC (see, for example, teacode.com/online/udc), type size – 14;
- LBC (see e.g. <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), type size – 14;
- Last name and initials of the author(s) are printed in the center, in bold, lower case letters, preceded by the copyright sign and the year (for example: © **2023 I. I. Ivanov**), typeface size – 14. The city and country are indicated below, type size 14.
- The title of the article is centered, indented, bold, capital letters, size 14.
- Then information on the financial support of the work (grant, etc.), abstract and keywords in Russian, italic, bold, date of submission (receipt) of the article, alignment by width, without hyphenation, type size – 14.
- Next – information about the author – name, surname, academic degree, title (if any), position (in the absence of academic degree and title), full name of the organization, address together with the postal code, ORCID ID, E-mail, type size – 14.

➤ Further – the text of the article – alignment by width, without hyphenation.

5. At the end of the article the LIST OF LITERATURE is given in alphabetical order according to all-Union State Standard 7.0.5.-2008 as a numbered list. Full names are printed in italics. Surnames and initials of authors should be written separately.

6. References in the text are given according to the following sample: [1], [2, 567], [3, 45; 4, 89], [10, л. 8].

7. References to archival materials are given in the form of page automatic footnotes.

8. Notes are given in the form of page automatic footnotes. The footnote number at the end of the sentence should be placed before a period. The font of footnotes is Times New Roman, size 12.

9. After the LIST OF LITERATURE in Russian the information in English is placed (separated by ***):

➤ The surname, first name (full), patronymic (first letter) of the author(s) are printed in the center, in bold, small letters, with the copyright sign and year before the name (for example: © **2023. Ivan I. Ivanov**), type size – 14. Below the city, country, font size – 14.

➤ The title of the article is centered, not indented, in bold, capital letters, type size 14.

➤ Then information about the financial support of the work (grant, etc.) (*Acknowledgements*), abstract and keywords in English (*Abstract, Keywords*), aligned by width, without hyphenation, type size – 14.

➤ Next – information about the author (*Information about the author*) – first name, middle name (first letter), last name, academic degree, title (if any), position (in the absence of academic degrees and titles), full name of the organization, address with the postal code, ORCID ID, E-mail, type size – 14.

➤ Then the date of sending (receipt) of the article is indicated (*Received: January 26, 2018*).

➤ Then REFERENCES are given (*see recommendations for preparation of References*).

10. Abbreviations. When a person is first mentioned, it is obligatory to indicate the first name, the first name is separated by a space from the last name. Years are given only in numbers when a specific period is mentioned.

11. Quotation marks – only “”, if the quoted word begins a quotation or adjoins the end of a quotation, use quotation marks in quotation marks: “one, two, three, four”.

12. Illustrations are presented separately from the article. Captions for figures and tables are given in Russian and English.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ REFERENCES

1. После информации о публикации приводится список исследований в транслитерации и на английском языке — **REFERENCES**: кегль — 14, межстрочный интервал — полуторный, абзацный отступ слева (красная строка) — 1,25 см, нумерация — 1, 2, 3, выравнивание по ширине.
2. Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу URL: <https://translit.ru/> и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
3. Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
4. Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список REFERENCES.

**КУЛЬТУРА. ИСКУССТВО. ОБРАЗОВАНИЕ /
CULTURE. ART. EDUCATION**

Научный журнал

**Выпуск 2
Январь 2023**

Выходит 4 раза в год

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-1-1>

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),

Институт «Академия имени Маймонида»

115035, Москва, ул. Садовническая 52/45

Изготовлено РИО РГУ им. А. Н. Косыгина