


16+

2949-3277

ИСКУССТВО ВЕДЕНИЕ





Электронный научно-методический журнал «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ» издаётся с 2021 года. В нем публикуются оригинальные научные статьи с актуальными исследованиями в области истории и теории искусства, культуры и смежных им дисциплин. Основные темы, рассматриваемые в издании, связаны с изучением, историческим и культурологическим анализом памятников изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, музыкальных, литературных и театральных произведений.

Редакция журнала в своей деятельности руководствуется принципами научности, объективности, информационной поддержки наиболее значимых профильных исследований, соблюдения норм издательской этики.

Редакция оставляет за собой право отклонения статей, не соответствующих требованиям предоставления материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей.

Авторы несут полную ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не несет ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

КОНТАКТЫ

Учредитель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 11.07.2023
Номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 85578
Издательство: НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «УНИВЕРСУМ»
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ОГРНИП 322774600144719
ИНН 332806803501
Почтовый адрес: 125167, г. Москва, Красноармейская ул., 9-101
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
Электронная почта: dimacreator@mail.ru

CONTACTS

Founder: Dmitry A. POTAPOV
The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications 11.07.2023
Certificate number ЭЛ № ФС 77 – 85578
Publishing house: RESEARCH CENTER «UNIVERSUM»
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
OGRNIP 322774600144719
TIN 332806803501
Postal address: 125167, Moscow, Krasnoarmeyskaya St., 9-101
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
e-mail: dimacreator@mail.ru

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

ВОЛКОВА ПОЛИНА СТАНИСЛАВОВНА



Доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена, член Союза композиторов России, музыковед, автор многочисленных монографий, учебных пособий и публикаций по проблемам философии образования, искусствоведения, культурологии, психолингвистики и социологии.

VOLKOVA POLINA STANISLAVOVNA, Doctor of Art Criticism, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia, Member of the Union of Russian Composers, Musicologist, author of several monographs and scientific publications on issues related to educational philosophy, history of art, psycholinguistics, cultural studies and sociology.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ



Кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журналов «Искусство и образование», «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Антропологическая дидактика и воспитание».

Potapov Dmitry Aleksandrovich, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Deputy Editor of the «Art and Education» journal, «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Anthropological didactics and upbringing» journal.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ



АЛЯБЬЕВА АННА ГЕННАДЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке.

ALYABYEVA ANNA GENNADIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute.



АРТЁМОВА ЕВГЕНИЯ ГЕОРГИЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Института культуры и искусств МГПУ.

ARTYOMOVA EVGENIYA GEORGIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Music Art Study department of the Moscow Institute of Culture and Arts MCU.



ЗАЙЦЕВА МАРИНА ЛЕОНИДОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и аналитической методологии Академии им. Маймонида РГУ им. А.Н. Косыгина.

ZAYTSEVA MARINA LEONIDOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of musicology and analytical methodology of the Maimonides Academy institute of the A.N. Kosygin Russian State University.



КОМАРНИЦКАЯ ОЛЬГА ВИССАРИОНОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов МГК им. П.И. Чайковского.

KOMARNITSKAYA OLGA VISSARIONOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of interdisciplinary musicological studies of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.



МОЗГОТ СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена.

MOZGOT SVETLANA ANATOLIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia.



ПОРТНОВА ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Института искусств РГУ им. А.Н. Косыгина.

PORTNOVA TATYANA VASILIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of Art History of the Institute of Arts of the A.N. Kosygin Russian State University.



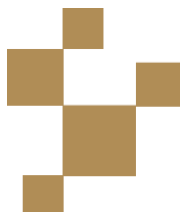
СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

SKOROBOGACHEVA EKATERINA ALEKSANDROVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the General history of art Department of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture.



ЭЛЬКАН ОЛЬГА БОРИСОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

ELKAN OLGA BORISOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Social studies and History of art department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.



ОГЛАВЛЕНИЕ

АРТЁМОВА Е.Г.

**КАНОН И СТИЛЬ КАК ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ
ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ**

6

ШЕВЦОВА О.Б.

ЛИТУРГИЧЕСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ КНЯЗЯ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

17

ПУТЕЧЕВА О.А.

ВОКАЛИЗАЦИЯ РЕЧИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

25

УШАКОВА О.Б.

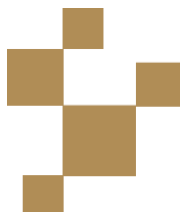
**БОРИС ШЕСТАКОВ – КОМПОЗИТОР, ДИРИЖЕР, ПЕДАГОГ.
ОБЗОР ТВОРЧЕСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

32

БОЧКАРЕВА Е.Д., ЖЕЖЕЛЬ М.А.

ВЫСТАВКА В СИСТЕМЕ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

40



CONTENTS LIST

ARTYOMOVA E.G.

**CANON AND STYLE AS THE MAIN CATEGORIES OF RESEARCH
OF RUSSIAN SACRED MUSIC**

6

SHEVTSOVA O.B.

LITURGICAL MUSICOLOGY OF PRINCE V.F. ODOEVSKY

17

PUTECHEVA O.A.

SPEECH VOCALIZATION IN THE SPACE OF A MODERN THEATER

25

USHAKOVA O.B.

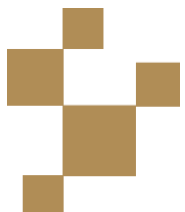
**BORIS SHESTAKOV – A COMPOSER, CONDUCTOR, TEACHER.
REVIEW OF CREATIVE AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES**

32

BOCHKAREVA E.D., ZHEZHEL M.A.

EXHIBITION IN THE SYSTEM OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

40



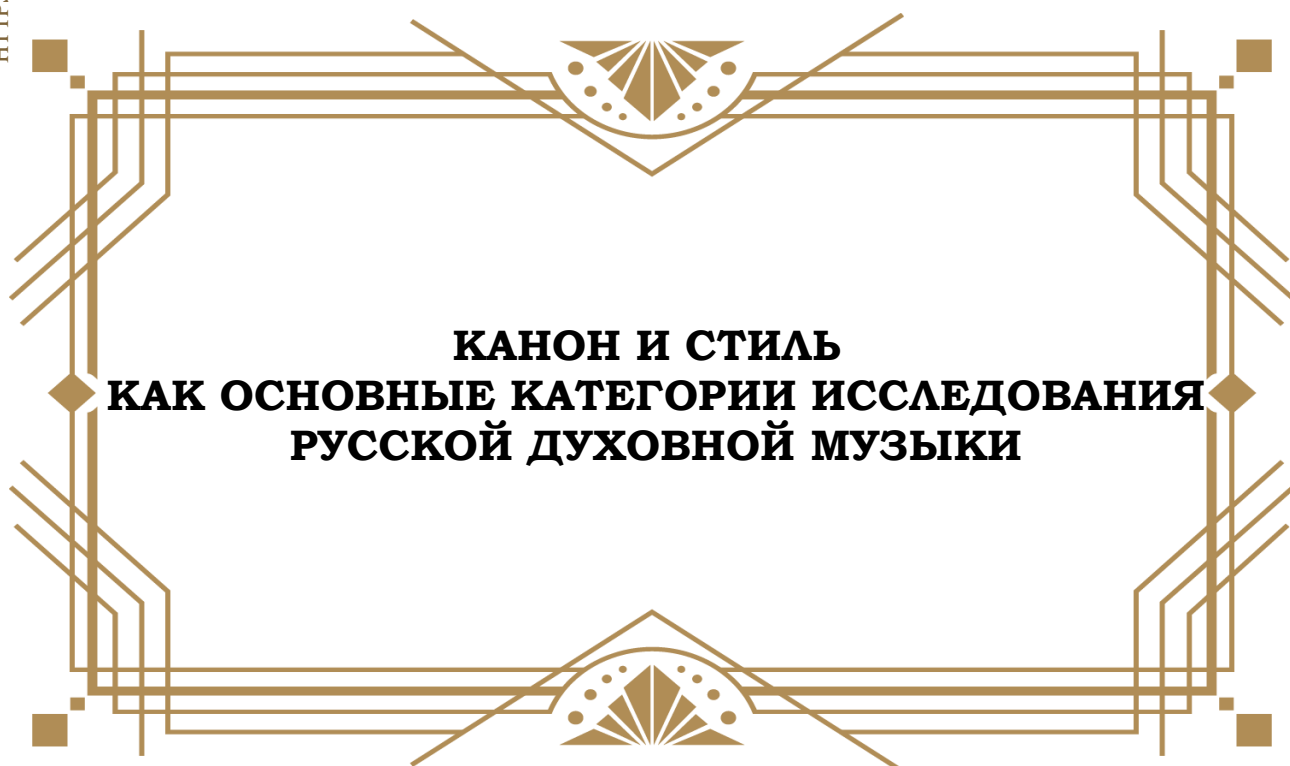
Артёмова Е. Г.

доктор искусствоведения,
профессор департамента музыкального искусства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: ArtemovaEG@mgpu.ru



**КАНОН И СТИЛЬ
КАК ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ
РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ**

Аннотация. Статья посвящена анализу основных категорий исследования русской духовной музыки – канону и стилю, с одной стороны, регламентирующих авторское музыкальное творчество на церковные тексты с точки зрения церковных предписаний, с другой – обуславливающих индивидуальный подход в поиске средств художественной выразительности. Детально исследуя эти две категории с опорой на исторические и философские труды, автор поднимает проблему взаимодействия канона и стиля в композиторском творчестве и предпринимает попытку понять принципы их сочетания. Как результат, предлагаются общие принципы исследовательского подхода к анализу духовно-музыкальных сочинений русских композиторов.

Ключевые слова: канон, стиль, духовно-музыкальное творчество, русская музыка, категории исследования.





Рассуждая о стиле духовной музыки, исследователь неизбежно соприкасается со сложностью ее устройства: с одной стороны, развитие духовной музыки, как и светской, всегда обусловлено определенными культурно-историческими традициями, идейными веяниями времени и индивидуальным композиторским мышлением, с другой – оно регламентировано рамками церковного канона, складывавшегося на протяжении многих веков от начала древней христианской церкви. Проблема стилиобразования духовной музыки, таким образом, не может рассматриваться вне взаимодействия ее с церковно-певческой традицией.

Канонически обусловленное церковное искусство нередко противопоставляется в светской культуре и искусствоведческой науке понятиям «творческая индивидуальность», «авторская идея», «оригинальность воображения». Верное понимание церковного канона для христианской жизни и творчества особенно важно в вопросе определения эстетического и культурно-исторического значения церковного пения, обращенного к пробуждению в душах слушателей религиозного чувства. Но как сочетать религиозное чувство с его художественно-эстетическим оформлением и авторским стилем? О взаимодействии религиозного и эстетического в характере церковного искусства писал известный богослов и филолог XX века Иван Андреев: «Отношение религии и искусства не есть ни отношение противоречия, ни отношение тождества. Между ними существует родство и своеобразная взаимопомощь. И религия, и искусство возвышают нас и пробуждают в нас стремления к идеальному миру. Но если эстетическое чувство стремится преимущественно к художественному изображению идеального мира, то религиозное чувство жаждет живого общения с Богом – источником всякого совершенства. Эстетическое чувство под влиянием созерцания художественного произведения или красот природы создает лишь безотчетный порыв нашей души к высшему миру; религиозное же чувство открывает нашей душе возможность живого общения с Богом через молитву и Таинства» [1; 15].

Церковное пение новой эпохи, соединив в себе стремление авторов к созданию произведений высокой художественной ценности и опору на канон, как раз стремилось достичь того органичного синтеза эстетического и религиозного начал, который мог бы глубоко тронуть душу и прихожанина храма, и слушателя хорового концерта.

Церковное пение, как и другие виды храмового искусства, испокон веков имело прикладное значение в обрядах православного богослужения и являлось важнейшей составляющей большого и сложного организма православного богослужения.

Многие теоретики и практики церковно-певческого искусства писали о наиболее характерных свойствах богослужебного пения православной церкви, пытаясь понять его «техническое устройство» (Разумовский,

Одоевский, Арнольд, Металлов, Смоленский, Преображенский, Никольский, Лисицын и другие).

Язык церковно-певческого искусства воплощает в себе строго определенную систему представлений, сформировавшихся на протяжении столетий и заключенных в каноне, который регламентирует жанровые признаки песнопений. С этим литургическими функциями церковного пения связаны его канонические особенности. Отметим основные из них.

Важнейшей канонической особенностью песнопений является их строгое местоположение в богослужбном цикле и зависимость от последований церковных «кругов»: суточного, седмичного, годового, а также «кругов» подвижных и неподвижных (двунадесятых) праздников. Литургия, Всенощное бдение и службы часов содержат песнопения неизменяемые и изменяемые, зависящие от дня недели, праздников, дней памяти святых, от великого постно-пасхального цикла: «Церковный Устав указывает подробно, кому, где, что, когда и как петь в храме» [14; 93].

Текст и функция песнопения в богослужении определяют его место в системе жанров церковных песнопений, а также особенности формы, ритмо-мелодического интонирования и принципы мелодического движения и развития.

Жанровая система церковных песнопений отличается сложностью и разнообразием. Ее иерархия включает в себе как крупные циклические жанры Литургии, Всенощной, Венчания, Панихиды, так и малые по временной продолжительности, одночастные жанры. Пояснения жанров церковной музыки даны в ряде трудов [11; 12; 14]. Н.М. Потулов, в частности, дает следующее объяснение стихирам, тропарям, кондакам, икосам, ирмосам, антифонам, прокимнам и другим жанрам [11; с. 62-66]: «Стихирами (многостишие) в богослужбных книгах называются хвалебные и благодарственные песни, состоящие из многих стихов, написанных одним размером стихосложения и имеющих большей частью перед собой стихи Св. Писания. От этих стихов Св. Писания, называющихся Запевами, стихиры носят различные названия. Одни называются стихирами на Господи воззвах, другие – на Стиховне, третьи – на Хвалитех» [там же; с. 62]. Или: «Тропарями называются такие священные песни, в которых выражается сущность праздника, или жизнь святого краткими чертами» [там же; с. 63]. Или: «Антифонами называются стихи, которые поются попеременно на обоих клиросах» [там же; с. 66]. Отдельные примеры определения церковно-музыкальных жанров указывают на прямую зависимость жанров и форм от их текстов и употребления в системе православного богослужения.

Система церковного осмогласия, представленная в различных типах церковных распевов (знаменном, киевском, болгарском, сербском, а также в ряде ин-роспевов), и ее законы, определяющие многие специфические особенности богослужбных песнопений, – еще один

существенный аспект музыкальной каноничности храмового пения. А.В. Никольский в своем исследовании «Формы русского церковного пения» пишет: «К законам осмогласия относятся: во-первых, определенная область звукоряда, с его господствующими и конечными звуками в мелодии каждого отдельного гласа; во-вторых, гласовые попевки или своеобразные мелодические обороты, характерные для того или иного гласа, и в-третьих – форма гласа, то есть количество и чередование мелодических строк. Таким образом, осмогласная мелодия заключена в рамки определенного звукоряда, имеет свои господствующие и конечные звуки, содержит в себе характерные мелодические обороты и попевки и подчинена известным правилам в последовании и чередовании отдельных строк своих. Самогласные же мелодии свободны от всех этих условий и ограничений, и в своем развитии вполне самостоятельны» [9; 19]. Однако характерные общие принципы мелодического, ритмического и композиционного строения и развития составляют коренную, каноническую особенность как осмогласных, так и самогласных песнопений – именно с этими принципами связана специфика гармонизаций древних напевов и свободных сочинений. Назовем эти принципы:

– МЕЛОДИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ НАПЕВОВ, основанное на комбинации своеобразных оборотов-попевок. Гибкие комбинации попевок образуют мелодическое развитие, основанное на трех типах движения: кругообразном, прямом и спиралеобразном. Современный музыковед и философ В.И. Мартынов полагает, что они составляют основу не только мелодико-ритмического своеобразия роспевов, но также являются каркасом всего формообразующего процесса древнерусского пения [9; 11];

– КОМПОЗИЦИЯ ПЕСНОПЕНИЙ, производная от композиции богослужебного текста и организованная посредством деления на строки, соответствующие его колонам. «Правильная и вразумительная для слушателя передача текстовых строк в мелодическом виде возможна только тогда, когда мелодическая мысль, фраза или строка, построенная по законам церковного гласа, будет начинаться и оканчиваться вместе со строкою текста. Таким образом, сколько отдельных частей или строк в тексте отдельного песнопения, столько же в целой мелодии его находится частных мелодических выражений, фраз или строк», – пишет Д.В. Разумовский [13; 15];

– РИТМ, как и форма церковных песнопений, тесно взаимодействует с церковным текстом. «Знаменный роспев не подчиняется законам и требованиям светской музыки и поэзии, – отмечает свящ. В. Металлов. – Он излагается в ритме смешанном, неравномерном, несимметричном, но по законам и требованиям поэзии церковной. Главное основание несимметричного ритма состоит в самом построении речи или текста священных песнопений» [9; 7]. Важнейшей ритмо-интонационной

особенностью древних напевов является точность просодических ударений церковного текста: ударные слоги всегда выделяются ритмически.

– ТЕМП БОГОСЛУЖЕБНОГО ТЕКСТА ВО МНОГОМ ОТРАЖАЕТ ФУНКЦИИ ПЕСНОПЕНИЯ В БОГОСЛУЖЕНИИ. Время звучания того или иного песнопения зависит от смысла и его функции в процессе богослужения. Например, Херувимская песнь всегда поется очень медленно, имеет возвышенно-молитвенный строй, а пасхальный канон исполняется быстро, радостно.

Рассмотренные канонические признаки богослужебных песнопений утвердились в практике церковного пения издревле и неоднократно подвергались переосмыслению в разные периоды, и в особенности в эпоху развития многоголосного пения, начиная со времени его формирования – XVI века. Попадая в исторически разные типы многоголосия, эти признаки подвергались редукции, как, например, в эпоху концертного стиля, когда мелодическая характерность русского церковного пения частично утратила свое значение, нередко будучи замененной мелодикой светского стиля, а каноническая форма текста зачастую просто не соблюдалась, «растворяясь» в классических формах западноевропейской музыки, примененной к богослужебным текстам. В львовско-бахметевскую эпоху такие признаки церковно-певческого канона, как тексто-музыкальные связи, регламентирующие форму и ритмику церковных песнопений, вновь стали приобретать существенное значение для композиторов духовной музыки. Введенное А.Ф. Львовым понятие «несимметричного» музыкального ритма соответствовало ритму церковной просодии, а не квадратному ритму западноевропейской музыки, который стал неотъемлемой частью обработок церковных напевов. Однако многоголосие, как и его ладово-гармоническая основа, заимствованные им из традиции протестантского хора, были далеки от звуковысотного поля канонических моделей древних распевов. Фактурный тип церковных композиций, названный В.Ф. Одоевским «*punctus contra punctum*»¹ и представляющий простое и ясное последование ритмически тождественных аккордов, сопровождающих церковную мелодию, утвердился тогда на долгие десятилетия в «гармоническом» церковном пении XIX века.

В последней четверти XIX века, вместе с активизацией изучения древнего пения на научной основе, соблюдение канонических правил, берущих начало от древних напевов, стало все более увлекать создателей новых духовно-музыкальных композиций. Более того, канонические признаки древнего пения, знание о котором активно умножалось на рубеже XIX–XX столетий, послужили тем обязательным фундаментом, на котором оказалось единственно возможным возводить здание нового «русского стиля» в церковном пении. Каким следовало быть этому стилю – вопрос, затрагивавший многие умы в ту эпоху. На него пытались ответить

¹ «Нота против ноты» (лат.) [11].

уже в начале XX века многие композиторы и деятели Нового направления. Проследивая в поиске нового стиля взаимодействие канонической церковно-певческой традиции с многоголосными песнопениями, они стремились вывести некую универсальную стилистическую «формулу» как в обработках древних мелодий, так и в свободных сочинениях – «формулу», которая передавала бы «дух» православного богослужения.

На тему, каким следует быть новому церковному пению и каким же образом в авторских сочинениях должен передаваться этот «дух» церковной музыки, рассуждали многие авторы. В дискуссии о церковном пении, развернувшейся на страницах газеты «Московские ведомости» 1899–1900-х годах, высказали свои мнения видные деятели: Н.Д. Кашкин, Г.А. Ларош, С.В. Смоленский, А.Т. Гречанинов, А.П. Григоров, Г.Г. Урусов, священник Митрофан Афонский и другие. В дальнейшем эта дискуссия получила резонанс и в других изданиях, включив затем мнения Н.И. Компанейского², В.М. Металлова и продлившись до 1902 года. Речь шла, наряду с обсуждением общих путей развития русской духовной музыки и поисков национальной самобытности, также о критериях церковности в авторской духовной музыке нового поколения, о ее национальных основах, о допустимости употребления новых музыкальных средств³, то есть о возможностях взаимодействия авторской стилистики в новых духовно-музыкальных опусах с канонической традицией.

Проблема стилистики новой духовной музыки в русле поисков национального языка занимала одно из центральных мест в этот период. И соответствие авторского стиля канонической традиции понималось многими деятелями Нового направления именно как соответствие «духу» церковности. Но в чем же конкретно выражалось это соответствие на уровне музыкального текста? На этот вопрос пытались ответить многие деятели церковного пения. Соотнесение церковно-певческого канона и индивидуального композиторского письма виделось в разных аспектах музыкальной композиции: в вопросах взаимодействия музыки и церковного текста, в вопросах самого музыкального стиля новой духовной музыки.

В статье «Несколько слов о “духе” церковных песнопений» А.Т. Гречанинов даже попытался сформулировать «мерило» церковности духовной музыки: «Это соответствие музыкального содержания данного произведения содержанию текста. Чем более в нем этого соответствия, тем более его следует признать в духе церкви» [4]. Определение для того времени вполне актуальное, учитывая, что предшествовавший композиторский опыт в области духовной музыки, объединивший музыкальную технику светского европейского стиля с каноническими

² Н.И. Компанейский высказал свое мнение о новой церковной музыке на страницах «Русской музыкальной газеты» в статье «О стиле церковных песнопений» [2].

³ Дискуссия опубликована в III томе «Русской духовной музыки в материалах и документах» [2].

текстами православной церкви, далеко не всегда соответствовал такому «мерилу». Не случайно и А.Д. Кастальский акцентировал внимание композиторов на необходимости отмежевания «церковного стиля» от стиля концертного: «Определение церковного стиля и его особенностей в нашей церкви, отмежевание его от стиля концертного, выяснение его отрешенности от забавы, с которой у нас обычно связывается выявление других родов искусства, – даст молодому художнику прочное основание его деятельности» [6, с. 244].

Стремясь к практической разработке нового стиля церковной музыки, который соответствовал бы «духу» и содержанию богослужебного текста, композиторы ставили себе вполне конкретные задачи, которые кратко можно изложить в следующих тезисах: возродить огромный пласт древних русских роспевов как основу для современных духовно-музыкальных композиций, освободить духовную музыку от правил и законов «общеупотребительной гармонии», разработать новые приемы и методы в обработках уставных мелодий, которые соответствовали бы национальным особенностям древнерусской мелодии и духу православного богослужения.

Приемы и методы реорганизации музыкального языка сами участники нового движения в духовной музыке сводили к следующим: звукоряд, аккордово-гармоническая основа, форма современных духовных композиций должны не уподобляться классическим схемам, а «произрастать» из особенностей древнерусской монодии, быть обусловленными ее ладовой структурой и спецификой тексто-музыкальных связей⁴.

Таким образом, новый стиль духовной музыки мыслился в органичном взаимодействии с канонической традицией, запечатленной в древнем распеве как ее носитель. А синтез идей и средств, определивший стилистическое своеобразие как отдельных авторов Нового направления, так и движения в целом, проявился в самых разных аспектах: это и удивительно многообразное слышание вертикали, в которой объединяются закономерности древней монодии, ранних образцов русского многоголосия и техника современной композиции, это и находки в области музыкальной формы, дающие художественную интеграцию «смысловой» (строчной) структуры распева с различными типами классической композиции, при преобладании в формообразовании принципа вариантности, характерного как для русского народного, так и для церковного творчества.

Все эти черты характеризуют в целом стиль композиций Нового направления, который, по общему мнению исследователей, сложился и имел доминирующее значение для многих авторов духовных композиций Москвы и Петербурга рубежа XIX–XX столетий.

⁴ Об этом на страницах периодики начала XX века высказывались Смоленский, Никольский, Кастальский, Гречанинов, Преображенский, Лисицын, Компанейский и другие.

В современном музыкознании этот стиль принято считать стилем «московской школы» или «школы Кастаньского», поскольку и историки начала XX века, и наши современники склонны считать стиль Кастаньского «идеальным», наилучшим образом воплощающим идею Нового направления и оказавшим влияние на всех других авторов.

Одно из наиболее емких определений художественного стиля предложил советский философ А.Ф. Лосев, рассматривавший художественный стиль как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей» [6, с. 226]. В термине «потенциал» автор фиксирует всю теоретическую и практическую «мощь произведения и стиля». Под «надструктурной заданностью» понимается тот «источник, который лежит в основе всех его структурных оформлений» [там же; с. 220]. В качестве «первичных моделей», составляющих «план содержания» произведения, могут выступать модели, взятые как из неорганической и органической природы, так и модели из разных областей литературы, науки и искусства. Кроме того, модели могут иметь онтологическую, жанровую, структурно-композиционную и историческую природу. В основе древнего церковного распева лежит онтологическая модель, определяющая всю текстовую организацию Богослужения. Канонические песнопения являются своего рода вторичными моделями как для авторских обработок, так и для свободных сочинений композиторов.

Оперируя данным А.Ф. Лосевым определением художественного стиля как «принципа конструирования» и всего потенциала художественного произведения, мы получаем возможность охватить в едином информационно-аналитическом поле сразу несколько моделей музыкального произведения:

– каноническую модель церковно-певческого искусства, представляющую собой сложную многоаспектную структуру, основанную на вышеизложенных особенностях канонических принципов и признаков: жанровом, структурном, ритмо-мелодическом, звуковысотном;

– общую стилистическую модель Нового направления, характерные признаки которой были описаны выше;

– индивидуальную стилистическую модель авторского духовно-музыкального творчества, определяемую спецификой композиторского мышления.

Проблема взаимодействия канона и стиля в искусстве была сформулирована крупнейшим российским философом и исследователем древнерусского искусства Г.К. Вагнером в 1986 году по отношению к изобразительному искусству и архитектуре в его труде «Канон и стиль в древнерусском искусстве» [3]. Рассматривая стиль как «мировоззренческую, эстетическую проблему» и как «исторически конкретную категорию», в которой отражены преобладающие тенденции

эпохи, ученый исследует процессы стилеобразования в древнерусском искусстве X–XVIII веков в тесной связи с проблемой жанра и художественного образа в Средневековой эстетике. Разрабатывая методологические подходы к анализу церковного искусства, Вагнер пишет: «Стилистическое выражение жанра начинается там, где жанровый признак (элемент) помимо своей «канонической» функции несет дополнительную зрительную функцию, не связанную с традиционным содержанием, а продиктованную личным отношением художника. Обычно это начинается с деталей, с их разнообразия, в чем, оказывается, заложен великий стимул творчества. Если придать выявленному принципу более общее значение, то можно сформулировать такое положение: основные («родовые») признаки композиции и цвета более обязательны, а вариации – плод индивидуального творчества» [там же; с. 55-56].

Перифразируя Вагнера, можно сказать, что в музыкально-храмовом искусстве стилистическое выражение канонического жанра начинается там, где жанровый признак несет дополнительную музыкальную функцию, выражающую личное отношение композитора. Заимствуя выявленный ученым методологический принцип, в применении его к авторскому церковно-музыкальному искусству, и в частности, к духовным композициям Нового направления, очевидно, что основные признаки церковно-певческого канона обязательны, а авторские вариации этих принципов служат основой для стилеобразования в авторском творчестве. Бережное отношение к каноническому первоисточнику – древнему напеву, – извлечение из него всего музыкального потенциала как основы многоголосной композиции вместе с привлечением доступных композиторам общемузыкальных средств и возможностей профессиональной светской музыки стало той благодатной почвой, на которой вырос русский церковный стиль на рубеже XIX–XX веков.

Понятие «церковного стиля» в духовной музыке стало предметом пристального внимания и современных ученых-музыковедов. Исследователем русской духовной музыки Н.С. Гуляницкой оно было поставлено во главу угла в вопросе изучения поэтики духовно-музыкальных композиций Нового направления [5].

Следует отметить разработку Н.С. Гуляницкой аналитического «инструментария» для выявления стилистического своеобразия духовной музыки на пересечении с канонической традицией. Музыковед, определяя критерии подхода к авторской церковной музыке, формирует ее аналитическую специфику, основанную на сформулированных ею «рабочих принципах» строения духовно-музыкальных композиций [там же; с. 25-26]:

- принципы ладотональной организации, являющиеся, как и ритм, издревле и по сей день центральными в создании духовных песнопений;
- принципы тембровой организации, имеющие и свою традицию, и прочтение с современных позиций;

– принципы формотворчества, сложившиеся в церковной музыке со времен знаменного пения и получившие специфическое осмысление в связи с текстомузыкальными характеристиками в творчестве композиторов Нового направления;

– принципы жанрообразования, сочетающие канон и стиль, из глубины веков идущие установления и тенденции нового времени.

Опираясь на эти принципы, исследователь получает возможность выявить особенности формирования и развития стилистики духовно-музыкальных сочинений, как отдельных авторов, так и целых направлений в духовной музыке.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, И. М. Православная апологетика / И. М. Андреев. – М.: Изд. Сретенского монастыря, 2006. – 192 с.
2. Артемова, Е. Г. Петербургская ветвь в Новом направлении: Н. И. Компанейский, М. А. Лисицын, С. В. Панченко. – автореф. дис. ... канд. иск. – М.: Гос. инст-т искусствознания, 2003. – 26 с.
3. Вагнер, Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М.: Искусство, 1987. – 210 с.
4. Гречанинов, А. Т. Несколько слов о «духе» церковных песнопений / А. Т. Гречанинов // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / А. А. Наумов, М. П. Рахманова. Поместный Собор Русской православной церкви 1917 – 1918 гг. / С. Г. Зверева. – М.: Языки славянских культур, 2002. – С. 432-434.
5. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 430 с.
6. Кастальский, А. Д. Из воспоминаний о последних годах. Синодальный хор и училище церковного пения / А. Д. Кастальский // Русская духовная музыка в документах и материалах. – М.: Языки славянской культуры, 1998 (1917). – С. 243–257.
7. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев: COLLEGIUM, 1994. – 285 с.
8. Мартынов, В. И. К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения / В. И. Мартынов // Музыкальное искусство и религия. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 9-19.
9. Металлов, В. М. Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевам / В. М. Металлов. – М.: б. и., 1899. – 96 с.
10. Никольский, А. В. Формы русского церковного пения / А. В. Никольский. – Пг.: б. и., 1917. – 32 с.
11. Одоевский, В. Ф. Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения / В. Ф. Одоевский // Труды Первого Археологического съезда в Москве. – 1869. – М.: б. и., 1871. – 56 с.

12. Потулов, Н. М. Руководство к практическому изучению древнего Богослужебного пения Православной Российской Церкви / Н. М. Потулов. – М.: б. и., 1888. – 462 с.
13. Преображенский, А. В. Очерк истории церковного пения в России (2-е изд.) / А. В. Преображенский. – Пг., 1915. – 64 с.
14. Разумовский, Д. В. Богослужебное пение Православной греко-русской церкви: теория и практика / Д. В. Разумовский. – М.: Тип. О. Гербека, 1886. – 172 с.
15. Разумовский, Д. В. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения / Д. В. Разумовский. – Т. 1–3. – М., 1867–1869.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

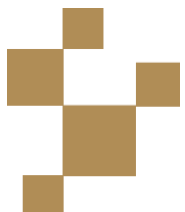
ARTYOMOVA E.G.

Doctor of Art Criticism, Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: ArtemovaEG@mgpu.ru

**CANON AND STYLE AS THE MAIN CATEGORIES
OF RESEARCH OF RUSSIAN SACRED MUSIC**


ANNOTATION. The article is devoted to the analysis of the main categories of the study of Russian sacred music – the canon and style, on the one hand, regulating the author’s musical work on church texts from the point of view of church prescriptions, on the other hand, causing an individual approach in the search for means of artistic expression. Exploring these two categories in detail based on historical and philosophical works, the author raises the problem of the interaction between the canon and style in composer’s work and makes an attempt to understand the principles of their combination. As a result, the general principles of a research approach to the analysis of the spiritual and musical compositions of Russian composers are proposed.

KEYWORDS: canon, style, spiritual and musical creativity, Russian music, research categories.



ШЕВЦОВА О.Б.

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории и теории музыки
ОЧУ ВО «Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет»
e-mail: shvts@mail.ru



ЛИТУРГИЧЕСКОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ КНЯЗЯ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена князю В.Ф. Одоевскому — первому исследователю теории церковного пения. В ней рассмотрены основные научные воззрения Одоевского на основании опубликованных и архивных материалов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: князь Одоевский, теория церковного пения.



князь Владимир Федорович Одоевский (1804-1869) – один из известнейших деятелей культуры XIX века. Писатель, философ, музыкальный критик, исследователь теории музыки (как светской, так и церковной), просветитель*, общественный деятель, благодаря помощи которого осуществились очень значимые для русского музыкального искусства проекты, - лишь неполный перечень его занятий и заслуг.

Интерес к его личности не угас после его смерти, о нем писали и в XIX, и в XX, и в XXI веке. Его творчество и в области литературы, и в области философии, и в области музыкального искусства до сих пор становится

* В 1840-х Одоевский издавал журнал «Сельское чтение», в котором в доступной для крестьян форме рассказывал о физике, химии, медицине, гигиене, сельском хозяйстве и многом другом.

предметом разного рода исследований. Достоинства его литературных произведений неоднократно отмечали А.С. Пушкин, В.Г. Белинский и В.К. Кюхельбекер. Философские воззрения Одоевского оказали большое влияние на развитие русской мысли¹. М.И. Глинка, А.Н. Серов, А.Н. Верстовский, А.Г. Рубинштейн, П.И. Чайковский, А.Д. Улыбышев, Н.Д. Кашкин, Г.А. Ларош считали Одоевского одним из образованнейших музыкантов своего времени². Музыкальные сочинения князя – фортепианные и органые – исполняются до сих пор. Музыкально-критическая деятельность Одоевского вывела полемику о музыкальном искусстве на принципиально иной уровень, он – один из первых серьезных русских музыковедов³. Одоевский не только откликался на злободневные музыкальные события, он заложил фундамент музыкальной лексикографии⁴ и отечественной фольклористики⁵.

Кроме того, особую роль князь Одоевский сыграл в развитии отечественного литургического музыковедения⁶. Современники князя хорошо понимали значение его трудов, но впоследствии, особенно

¹ В годы учебы в Московском университетском благородном пансионе под влиянием лекций профессоров И.И. Давыдова и М.Г. Павлова определяются его философские взгляды в духе Ф. Шеллинга, проповедника идеалистической натурфилософии. (Идеи Ф. Шеллинга были очень популярны в России начала XIX века. Возможно, это связано с тем, что в поздний период философия Шеллинга религиозна и во многом близка православию). Не случайно после окончания пансиона в 1823 году Одоевский принимает участие в организации «Общества любомудрия» и становится его председателем. Одоевский вместе с В.К. Кюхельбекером издавали журнал «Мнемозина», где Одоевский возглавлял философский раздел. Перу Одоевского принадлежат «Опыт Теории Изящных Искусств, с особенным применением оной к Музыке» и «Гномы XIX столетия».

² Интересно, что Ю.К. Арнольд ставил Одоевского-пианиста в один ряд с Глинкой и Даргомыжским: «Глинка, князь Одоевский и Даргомыжский были хорошими пианистами...» (цит. по: Музыкально-литературное наследие / Владимир Одоевский. М. 2013. С. 31. Современники (например, Антон Рубинштейн) свидетельствуют о его необыкновенном даре импровизации, в частности, умении импровизировать каноны с различными контрапунктическими ухищрениями. Он прекрасно читал с листа партитуры любой сложности.

³ Музыкальная публицистика занимает большое место в творчестве Одоевского. Он писал практически обо всех композиторах-современниках – Верстовском, Даргомыжском, об операх Серова, Берлиозе, Беллини, Вебере, Вагнере, о современных ему музыкантах-исполнителях – скрипаче Лаубе, братьях Рубинштейнах, Улле Булле, Вьётане, о композиторах прошлого – Гайдне, Моцарте и мн. др.

⁴ Одоевский – автор статей для «Энциклопедического лексикона» А.А. Плюшара и «Энциклопедического словаря, составленного русскими учеными и литераторами». Одоевский редактировал «Музыкальную терминологию» А. Гарраса «Карманный музыкальный словарь».

⁵ Одоевский записывал русские песни с голоса народных певцов – мастеровых и крестьян. Ряд песен он записал от И. Молчанова, А. Островского, И. Горбунова, В. Даля, П. Бессонова, А. Гатцука, Н. Рубинштейна, В. Кашперова. Также в его архивах остались записи украинских, литовских, чеченских, киргизских, чешских, сербских, финских песен, обработки русских песен.

⁶ Термин И.А. Гарднера.

в XX веке (по понятным причинам), о них практически забыли⁷, и только в 1990-х годах начали появляться публикации, освещающие эту сторону деятельности князя⁸.

Главной целью своих исследований князь Одоевский видел помощь «делу восстановления наших древних церковных напевов в их первобытной, строго художественной простоте» [3, с. 50]. Таким образом, отправной точкой для занятий теорией церковной музыки стало желание понять истоки национального искусства – и светского и церковного, выявить его самобытность, своеобразие и самостоятельность, чтобы очистить церковное пение от иностранного влияния.

Одоевский не был просто кабинетным ученым, он возглавил ряд очень важных для культуры проектов. Среди них инициатива по созданию кафедры истории и теории церковного пения в Московской консерватории, учреждение Общества древнерусского искусства, участие в новом издании певческих книг и переложений знаменного распева Н.М.Потулова, участие в Особой комиссии для рассмотрения предложений министра народного просвещения относительно обучения церковному пению в начальных народных училищах. Кроме того, Одоевский в течение многих лет собирал певческие рукописи, которые и теперь имеют огромную историческую и научную ценность⁹.

Одоевским написан ряд очень важных статей по истории и теории церковного пения¹⁰, которые во многом подготовили подъем русского

⁷ В 1956 году было издано «Музыкально-литературное наследие» под редакцией Г.Б. Бернандта, в которое вошло несколько работ Одоевского по теории древнерусского пения. Некоторые работы не были изданы. Например, диссертация Б.Б. Грановского, работа Б.С. Яголима о библиотеке Одоевского, статьи А.С. Ляпуновой и подготовленный ею к изданию дневник князя.

⁸ Отметим работу Мещериной Е.Г. (В.Ф. Одоевский в музыкальной культуре России XIX века. М.: Издательство МПУ «Народный учитель», 2001), в которой есть глава о занятиях Одоевского церковным пением. Позже появились: Русская духовная музыка в документах и материалах. – Т.3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861-1918) (М.: Языки славянской культуры, 2002) и, конечно же, изданный и откомментированный М.П. Рахмановой дневник князя (Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. М.: Издательство «Дека-ВС», 2005. 524 с.). Он охватывает период 60-х, на которые пришлось наиболее интенсивные труды князя в области церковного пения, поэтому имеет огромную ценность.

⁹ Они хранятся в Российской Государственной библиотеке, в фонде 210. Одоевский начал ее собирать в 1846 году в Петербурге (в это время он был назначен помощником директора Румянцевского музея), и продолжил после переезда в Москву в связи с переводом туда Музея в 1862-ом.

¹⁰ «Азбука нотная» (1861), «Различие между ладами (tonarten, tons) и гласами (kirchen-tonarten, tons d'eglise)» (1870), «Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения» (1870), «Православное церковное пение и его нотные, крюковые и другие знаки» (1867), «Письмо кн. В.Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке» (1863), «Заметки о пении в приходских церквях» (1864), «Музыкальная грамота для не-музыкантов» (1868), «К делу о церковном пении» (1866), «Общество древнерусского искусства» (1865), «Русская и так называемая общая музыка» (1867), «К вопросу о древнерусском песнопении» (1864) и др.

литургического музыковедения, связанный с именами протоиерея Димитрия Разумовского, протоиерея Василия Металлова, С.В. Смоленского и многих других. Помимо статей, Одоевским написан и первый в России капитальный труд «Древнерусское песнопение. Опыт руководства к изучению основных законов мелодии и гармонии для не-музыкантов, приспособленного в особенности к разработке рукописей о нашем древнем песнопении»¹¹, который не был опубликован при его жизни. Также не были опубликованы и многие другие неоконченные статьи Одоевского, которые, однако, существенно дополняют картину его научных взглядов. Поэтому их реконструкция опирается на опубликованные и неопубликованные материалы [6].

Для понимания новаторства в этой области Одоевского важно отметить, что до выхода его статей появилось меньше десятка работ о русском церковном пении¹², среди авторов которых был только два профессиональных музыканта – Ф.П. Львов и А.Ф. Львов¹³.

Одоевский-мыслитель свободно оперировал музыкальными, историческими, философскими¹⁴ и лингвистическими терминами и понятиями, прибегал к математическим вычислениям¹⁵, особенно, когда речь шла об акустике и строе¹⁶. В этом его уникальность, его отличие от предшественников и современников.

¹¹ Одоевский В.Ф. Древнерусское песнопение. Опыт руководства к изучению основных законов мелодии и гармонии для не-музыкантов, приспособленного в особенности к разработке рукописей о нашем древнем песнопении / Публикация и комментарии Шевцовой О.Б. // Вестник православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. М., 2008 №1(3). С. 121-153. Опубликованный вариант, наиболее полный и законченный, хранился в фонде прот. Д.В. Разумовского вместе с материалами других лиц. Атрибутировать его удалось благодаря сравнению с другими отрывками из архива ГЦММК им. Глинки.

¹² Первый этап развития науки о церковном пении представлен именами митрополита Евгения Болховитинова, архимандрита Мартирия Горбачевского, И.П. Сахарова, В.М. Ундольского, Н.Д. Горчакова, Н.А. Григорьева, Ф.П. и А.Ф. Львовых. Не все работы равнозначны по ценности и степени самостоятельности. основополагающим стало исследование митрополита Евгения «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении Российской церкви» (1799). Для Одоевского наиболее важными, по-видимому, являлись работы, на которые он ссылался в разных статьях, а именно А.Ф. Львова («О свободном или несимметричном ритме», 1858), митр. Евгения, В.М. Ундольского («Замечания по истории церковного пения в России», 1846) и И.П. Сахарова («Исследования о русском церковном песнопении», 1849).

¹³ Ф.П. Львов (1766-1836). В 1826-1836 гг. – директор Придворной певческой капеллы. Был сторонником начавшегося в те годы движения за восстановление древнего церковного пения, выступал против итальянского влияния в музыке православной церкви. Автор книги «О пении в России» (1834).

¹⁴ Философия Одоевского тесно связана с вопросами философии музыки, теории музыки, музыкальной эстетики, культурологии, социологии музыки и музыкальной психологии.

¹⁵ Объяснял он это тем, что «музыка, как искусство, есть дело таланта; но законы того акустического явления, которое называется музыкою, суть не иное что, как одно из приложений математики, даже не требующее, в чисто музыкальном отношении, особенно обширных музыкальных сведений». [6, с.4].

¹⁶ Больше всего его интересовала различия современного темперированного строя и пифагорейского строя греческих гласов.



Рассматривая основные положения, высказанные в работах Одоевского, правильнее будет начать с вопроса гармонизаций знаменного распева. В первую очередь расшифровка и гармонизация уставных напевов были для него важным шагом по возрождению музыкального наследия Древней Руси. Кроме того, Одоевский был убежден, что русское церковное пение с самого начала было многоголосным, что косвенным образом, на его взгляд, подтверждал обычай народа подпевать уставному напеву терциями и секстами. Цель гармонизации церковного напева, по Одоевскому, «состоит единственно в том, чтобы, образуя правильное сочетание голосов, отнюдь не отвлекъ благоговейное внимание от существенного, то есть от слов молитвы» [7, с. 478]. В связи с этим, «оценка гармонизации церковного напева должна быть производима не на основании контрапунктических или других музыкально-технических правил, но сообразно преданиям православной Церкви, по которым и мелодия, и гармония суть дело второстепенное» [там же]. Текст песнопения должен диктовать и его музыкальную форму: «Не слова подчиняются мелодии, но мелодия словам, до такой степени, что где оканчивается смысл слов, там оканчивается и музыкальная фраза. Оттого отцы церкви называли пение “словесною мелодией”» [там же]. Из-за внимания к тексту возможен только простейший контрапункт: «Допускается несколько нот на один слог, но никакое повторение слов не допускается» [там же].

Диатоническая природа мелодики знаменного распева обуславливает необходимость использовать в гармонизации диатонические аккорды, «двух трезвучий в трех обращениях» с ограничением применения квартсектаккорда и полным запретом применения «доминантаккорда» (септаккорд «искажил бы вполне всю самобытность наших церковных напевов и их строгий, всегда величественный и спокойный характер») [там же, с. 477].

Очень важным Одоевский считал сохранение мелодии напева в изначальном виде¹⁷, не сводя ладовую переменность, свойственную ей, к современным мажору и минору, и помещение ее строго в верхний голос. Именно в связи с этим Одоевский предпринимает огромный труд по исследованию мелодии уставных распевов.

Он исходил из того, «что вместо нынешних мажорного и минорного ладов или гласов, *cantus planus* содержал в себе восемь главных ладов или гласов, соответствующих восьми древнегреческим... эти восемь гласов образуют восемь отдельных гамм, из коих ни одна не похожа

¹⁷ «Мы желали бы художественного воспроизведения нашей исконной мелодии, также во всей ее самобытности; со всеми так называемыми ее погрешностями (в западном смысле); с ее особым ухищрением избегать скачков на сексту, а колыми паче... на септиму, и даже падения малой секунды на тонику, т.е. избегать именно того, что в западных теориях поставлено во главу угла и называется правильной или совершенною каденциею» (Русская и так называемая общая музыка // «Русский». 1867 №11 и 12. Отдельный оттиск. М.: Типография газеты «Русский», 1867. С. 27.)



на нашу мажорную и минорную, оставшиеся в новейшей музыке, которая легкомысленно отвергнула это неисчерпаемое богатство и наказана за то монотонностью, происходящей от бесконечного ряда псевдоаккордов, в наши дни встречающихся почти в каждом такте»¹⁸.

Во многих работах, опубликованных и неопубликованных, Одоевский поднимает вопросы строения гласов, их начальных, конечных и господствующих тонов. При этом, ориентируясь на западную модель гласа, где глас равен звукоряду, сами звукоряды Одоевский отождествляет с древнегреческими¹⁹. Поскольку Одоевский пользовался певческими азбуками, он представлял себе церковный звукоряд, но делил его на тетра хорды, исходя из древнегреческой теории музыки. При этом параллельно он начал заниматься анализом гласовых попевок. В итоге он пришел к выводу, что русские гласы имеют свою самобытную природу (в частности, имеют несколько устоев-доминант), и их нельзя подогнать под законы западных или греческих гласов.

Важной областью с точки зрения Одоевского была ритмическая сторона напева. Вслед за А.Ф. Львовым он писал о несимметричном ритме знаменного распева и предостерегал перелагателей от желания «укладывать всякий русский напев на прокрустово ложе симметричного ритма» [4, с. 285].

В трудах Одоевского привлекает внимание используемая им терминология, в создании которой он использует принципы, характерные для теоретических трактатов XVIII века. Большой интерес представляет собой «Опыт объяснения некоторых технических терминов столбового распева»²⁰, который является первой попыткой создания церковно-певческого словаря.

Одоевский не писал отдельных исторических обзоров, но в некоторых статьях затронул вопросы периодизации церковного пения и его происхождения на Руси.

Одоевский занимался изучением знаменной нотации, так как считал необходимым доказать наличие в знаменном пении определенной системы в противовес оппонентам, считавшим его чем-то варварским и диким.

Внимание Одоевского к проблеме строя церковного пения говорит о том, что он сознает проблему с одной стороны, письменной фиксации существующей устной традиции (в народной песне и у старообрядцев),

¹⁸ В.Ф. Одоевский. Об образовании ладов. ГЦММК ф. 73 № 263.

¹⁹ В качестве источников он использует знаменитое собрание средневековых трактатов о музыке Мартина Герберта «*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...*». Помимо античных авторов, собрание Герберта включало трактаты по византийскому музыкознанию, в частности, пападики, обычно предваряемые вступлением, излагающим теорию нотации и ладотональной системы.

²⁰ В.Ф. Одоевский. Опыт объяснения некоторых технических терминов столбового пения. ГЦММК ф. 73 № 259.

с другой – адекватного воспроизведения древних распевов. Именно здесь Одоевский использует многочисленные математические выкладки.

Таким образом, можно с уверенностью говорить о значительном вкладе князя В.Ф. Одоевского в науку о церковном пении, в литургическое музыковедение.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU



ЛИТЕРАТУРА



1. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. – М.: Издательство «Дека-ВС», 2005.
2. В.Ф. Одоевский. Музыкальная грамота для не-музыкантов. – М.: Книгопечатня П. Бахметева, 1868.
3. Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.3. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 50-61.
4. Письмо кн. В.Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке // В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – С. 276-268.
5. Письмо к В.Н. Кашперову от 20 декабря 1860 года // В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – С. 276-268.
6. Шевцова О. Б. Наука о церковном пении в трудах князя В.Ф. Одоевского: опыт реконструкции. Дисс. ... канд. иск. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – 153 с.
7. Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения // Труды I Археологического съезда в Москве 1869. – СПб., 1870. – С. 476-480.

SHEVTSOVA O.B.

Candidate of Art Criticism, Associate Professor
Department of History and Theory of Music
Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities
e-mail: v.pavlin@mail.ru

LITURGICAL MUSICOLOGY OF PRINCE V.F. ODOEVSKY

ANNOTATION. The paper is dedicated to Prince V.F. Odoevski — the first researcher of the church music theory. It examines the basic scientific views of Odoevski according to the published and archival materials.

KEYWORDS: Prince Odoevski, theory of church music.

Путчева О.А.

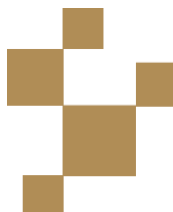
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры общественных наук и организации здравоохранения
НОЧУ ВО «Кубанский медицинский институт»
e-mail: putcheva.olga@mail.ru



ВОКАЛИЗАЦИЯ РЕЧИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Аннотация. Звуки языка, выражающие эмоции, как и невербальные конструкции не безразличны для театра. Это – не пустые, беспорядочные шумы, вклинивающиеся в действие, а важные точки развития театральных образов, существенные средства художественной выразительности. Задачей статьи является выявление приемов вокализации речи, усиливающих интонационно-музыкальные характеристики произнесения текста актером. В результате того, что в постдраматическом театре роль слова редуцируется, постановщики используют приемы, направленные на трансформацию речи. Это не только «пропевание», растягивание произнесения слов, но утрирование гласных, согласных звуков, изменение интонации, ритма, речитация. Музыка часто подсказывает приемы работы с текстом. Особый выбор интонационно-звуковых комбинаций их последовательность раскрывает замысел постановщиков и несет смысловую нагрузку.

Ключевые слова: вокализация речи, тон, интонация, музыка, театр, режиссер-постановщик.



Между театральным прочтением речи и музыкой существуют не только параллели, но тесные связи потому, что они основываются на определенном тоне произнесения и интонации. Интонация обобщает огромное количество состояний, ситуаций и проявляет себя как выражение эмоции. Любая интонация – словесная или музыкальная раскрывает душевные движения. Интонация – уникальный смысловой код, который выражает внутреннее состояние и через себя передает эмоцию вовне. Тон – это уровень или степень силы подачи эмоционального напряжения.

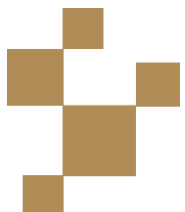
Огромный вклад в изучение понимания процессов интонирования речи и музыки внес Б. Асафьев своим трудом «Музыкальная форма как процесс». Начиная с вопроса зарождения звука, Асафьев прежде всего акцентирует понятие «отношение». Аналогичные отношения тонов возникают в речи актера. Созданная ученым теория интонации имеет значение не только для теории музыки, но и для психологии, философии. Ее также возможно распространить на изучение театральной речи актеров и ее выразительности.

В статье «Речевая интонация» Асафьев обосновывает общность речевой и музыкальной интонации, считая их ветвями одного звукового потока. Интонирование ученый понимает как проявление мысли, как овеществленное звуковое претворение смысла. «Интонация как эмоционально-смысловой тонус звуков, произносимых человеком ощущается и в слове, и в музыкальном звуке, ибо интонация прежде всего – качество осмысленного произношения» [2, с. 259].

«Выявление тона, «тонности», если оно – не выражение отдельного аффекта (крик, междометие), всегда становление, то есть дано, как непрерывность, текучесть, как "тонус голосовой", границы которого естественно определяются объемом дыхания и моментами вдоха. Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление, как деятельность интеллекта лишь частично выражается в мелькающей в сознании "прерывистости слов", а в существе своем оно – "мелосно", "мелодийно", текуче и обусловлено своего рода "умственным дыханием" и ритмом, являясь "мыслимым интонированием"» [2, с. 152-153].

Арановский М.Г. отмечает: «феномен интонации обнаруживает себя там, где в звучании происходят какие-то изменения. По этой причине даже отдельный звук может проявить свою интонационную сущность, особенно если во время его звучания в нем происходят какие-либо изменения. Изменения создают эффект отношения. Поэтому интонация наиболее отчетливо проявляет себя как отношение звуков» [3].

При этом даже на основе одного звука возможна интонация. Более того, «выдерживать взятый тон речи – означает последовательно сохранять определенный смысл высказывания, Сегментные элементы речи могут быть употреблены с различной целью, и только речевая интонация окончательно определяет их смысловую направленность» [Там же].

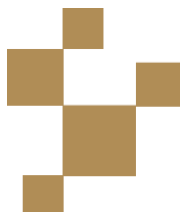


В XX веке многие режиссеры, начиная с А. Станиславского, обращали пристальное внимание на способ произнесения текста пьесы. Исследователи театра отмечали одну из особенностей работы режиссера в том, чтобы «заставить актера найти соответственные приемы исполнения как в работе над речью, над лепкой фраз, над расстановкой ударений, так и в отношении сценического поведения в целом. Произнесение текста должно отвечать линии мысли, которую стремится донести исполнитель» [6, с. 101].

В.Э. Мейерхольд активно принялся за выполнение этой задачи в процессе работы над спектаклем «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка. Особое внимание он уделял речевой форме спектакля, его четкому и ритмическому построению. Он исследовал интонационные, тембровые, мелодические особенности сценической речи. В области вокализации театрального слова ставил свои жесткие опыты А. Арто, который также вел речь о взаимовлиянии движения, музыки и пластики. Звук он понимал как архетипический иероглиф, неотделенный от развития действия и определяющий собой выразительную сторону спектакля, создающий особую экспрессию, энергию, заключенную в звуках. Начиная с первой постановки, которая представляла собой музыкальный набросок, он старается проникнуть в глубь самой материи звучащего слова. Звук создает ощущение движения, способствует обнажению смысла в отсутствии или при минимальном вербальном выражении. Проводником энергетических потоков является музыка и звуковая среда спектакля. Именно по ней мы можем судить о степени напряженности и энергетическом уровне действия. Линия, идущая от Арто – энергетический театр, опирающийся на силу передачи эмоций и чувств посредством энергичного действия, музыкальной экспрессии, ярких музыкальных тембров и силы звучаний инструментов, таких как трубы, тромбоны, ударные.

Е. Гротовский начинает свои опыты там, где прервал работу А. Арто. Он берет в помощники звуковые знаки, которые становятся выражением определенных чувств и состояний. Основное творческое кредо режиссер выработал уже в «Этюдах о Гамлете» по У. Шекспиру (1964). У «Этюда» не было литературного текста. Спектакль состоял из набора актерских импровизаций на темы Шекспира. Репетиции «Гамлета» дают возможность усилить музыкальность, пластичность тела и вместе с тем способствовали нахождению звуковых эквивалентов эмоций, передаваемых телом.

Звуковые импульсы, которые идут из определенных точек-резонаторов, открывают новые возможности собственного тела. Тело понимается как особый инструмент, работа с которым способствует зарождению звука. Найденный соответствующий звук должен быть зафиксирован, степень нарастания экспрессии должна повышаться с каждым этапом развития спектакля. Так Е. Гротовский находит особые



звуковые закономерности в театре, определяющие уровень напряжения каждой точки развития.

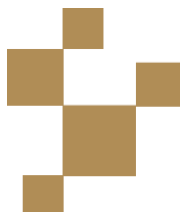
Ощущение мистериальности спектаклей связано с их пронизанностью музыкальным началом речи, ее качество как бы расплавляется песенностью произнесения, превращаясь в речь нараспев, в текучую речь, музыкально выразительную и ритмически акцентированную. Это музыкальные мистерии, основанные на ритмо-музыкальной драматургии. Рассказывая о работе над спектаклем «Сакунтала» Калидасы, Е. Гротовский отмечал необходимость опоры на вокальные и музыкальные знаки: «Надо овладеть морфемами этой театральной партитуры, подобно тому, как ноты служат морфемами партитуры музыкальной» [4, с. 68–69]. Но при всем звуковом интонационном, эмоциональном богатстве, театр Гротовского использует минимум средств театральной выразительности, где главное внимание сосредоточено на теле актера, поэтому сам режиссер называл свой театр «Бедным театром».

Одна из главных заповедей «Бедного театра» заключается в том, что звук входит в течение действия, он становится соучастником развития. В «Бедном театре» Е. Гротовский приходит к мысли максимального очищения театра от внешних приемов, от ненужных вещей. И даже понимая, что нагой человек – «знак людской беззащитности», он представляет тело как инструмент с предельной выразительностью передающий звучание эмоций, страстей человека.

Персонажи не разговаривают, а протягивают слоги, звуки переходят в песню, в которой сосредоточены все чувства – в них слышится старинные обороты, молитвенные интонации, которые подвергаются осмеянию, глумлению посредством конфликта интонаций. Используется новый прием голосовых звукоизвлечений – горловой скрип, предыкт к произнесению звука. Динамика заключена в резких переключениях и прыжках интонаций – от низких к высоким через огромные диапазоны. Новые звучания возникают в результате наложения распевной речи, смеха, рыдания на звучащий фон скрипки. Так же как тщательно прорабатывается последовательность телесных фигур и движений, параллельно проходит разработка «звуковой партитуры» речи.

Неоспоримо, что Е. Гротовский – великий мыслитель, блистательный философ, создавший выдающиеся произведения театрального искусства, воздействующие посредством энергетики эмоционально заряженного звука.

Поиски в области речевой выразительности продолжил Ю. Любимов, чьи постановки стали своеобразной школой совершенствования искусства декламации. «Поэтически ритмизованной речью звучал в «Самоубийце» текст пьесы, написанный прозой. А в «Живаго (Доктор)» прозу Пастернака, положенную на музыку Шнитке, и в «Шарашке» прозу Солженицына, на музыку Мартынова – таганковские актеры поют так, как



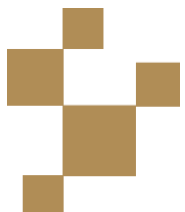
если бы это были стихи» [5, с. 139]. Интонация, подобно утрированной пластике, у Ю. Любимова была крупной, подчеркнутой.

С другой стороны, к разработке приемов сценической выразительности речи подходит Р. Виктюк. Следуя принципам драматургии абсурда таких авторов как С. Беккет, Э. Ионеско, Ж. Жене, С. Мрожек, Г. Пинтер, он рассматривает текст с позиции фонизма. Драматурги данного направления вслушивались в слова и фразы, иногда лишая их обычного смысла, размывая привычные значения. Их внимание было приковано к звучанию слов, открытию их двойственности, мерцанию смысла, многозначности, богатства ассоциативности. Слово становилось нотой в партитуре ритмических повторений банальностей и тавтологичности мышления.

В своей вокализации речи Р. Виктюк исходит из открытий «театра парадокса». Одно из важнейших выразительных средств Р. Виктюка является омузыкаленная, как бы пропеваемая, растягиваемая речь. Она дает возможность двусмысленного понимания видимого действия, когда за благожелательными фразами скрывается боль, зависть, злоба. Рассогласовывая высказывание, намерение и действие, режиссер таким образом деформирует смысловые точки, подводя к приему травестировки как в пьесах драматургов, так и в известных мифологических сюжетах.

В целом мы имеем основание утверждать, что, становясь одним из важнейших составных, речевая область в современном театре подчиняется требованиям акционистского характера, при этом изменяется как само понимание звука, его состава, так и жизни звуковой материи в общей партитуре спектакля. Спектакль-представление все больше ориентируется на музыкальные приемы, вплоть до копирования пауз. Вокализация речи акцентирует ее мелодичность, ритмичность, музыкальность, в некоторых случаях отвлекая от смысла и делая ставку на аффекты. Крики, стоны, плач, смех, как правило связаны с телесным их соответствием и особой пластикой. В этом прослеживается тенденция разрушения текстов и отход от литературной основы в театре.

В результате на первое место выступает звуковая выразительность. Семантические функции в значительной мере переходят к звуковой и сигнальной сфере театра – это новый язык криков, плачей, стонов, звукоподражаний, выражающих особую степень эмоциональной напряженности, то есть более высокий градус накала страстей. Пространство театра наполняется звуками, передающими состояния, звуками, замолкающими и возобновляемыми, динамика которых работает на соотношении молчащего и озвученного пространства. Звуки влияют на сознание своей ритмичностью, протяженностью, выразительностью, динамикой, тембром, чередованиями голосов и шепота, разными манерами произношения, свистом, криком, плачем и гармонией инструментальных сочинений. Звуки многообразны и емки,



создают гулкое пространство, переключки, эхо. Они становятся знаками внешнего и внутреннего мира человека. Вокализация речи становится основой шифровального кода.



ЛИТЕРАТУРА



1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Изд-во «Музыка» Ленинградское отделение, 1971. – 376 с.
2. Асафьев Б. В. Интонация. – М.-Л.: Изд-во Музгиз, 1947. – 164 с.
3. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://imti.sias.ru/upload/iblock/b90/aranovski.pdf>
4. Гротовский Е. Театр и ритуал. // Театр 1988. – № 10. – С. 68-69.
5. Мальцева О. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964-1998. – СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. – 650 с.
6. Сахновский В. Г. Режиссура и методика ее преподавания: Учебное пособие. – 3-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 320 с.

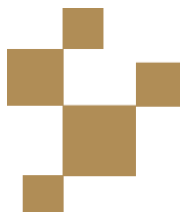
ПУТЕЧЕВА О.А.

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Department of Social Sciences and Health Organization
Kuban Medical Institute
e-mail: matdarya@yandex.ru

SPEECH VOCALIZATION IN THE SPACE OF A MODERN THEATER

ANNOTATION. The sounds of a language expressing emotions, as well as non-verbal constructions, are considered to be related to those of a theater. These are not empty, chaotic noises wedged into the action, but important points in the development of theatrical images, essential means of artistic expression. The objective of the article is to identify speech vocalization techniques that enhance the intonation-musical characteristics of the actor's pronunciation of the text. As the role of a word is reduced in the post-dramatic theater, the directors use techniques aimed at transforming speech. This is not only "singing", stretching the pronunciation of words, but exaggeration of vowels, consonants, changes in intonation, rhythm, recitation. Music often prompts techniques for working with text. A special choice of intonation-sound combinations, their sequence reveals the intention of the directors and carries a semantic load.

KEYWORDS: speech vocalization, tone, intonation, music, theatre, stage director.



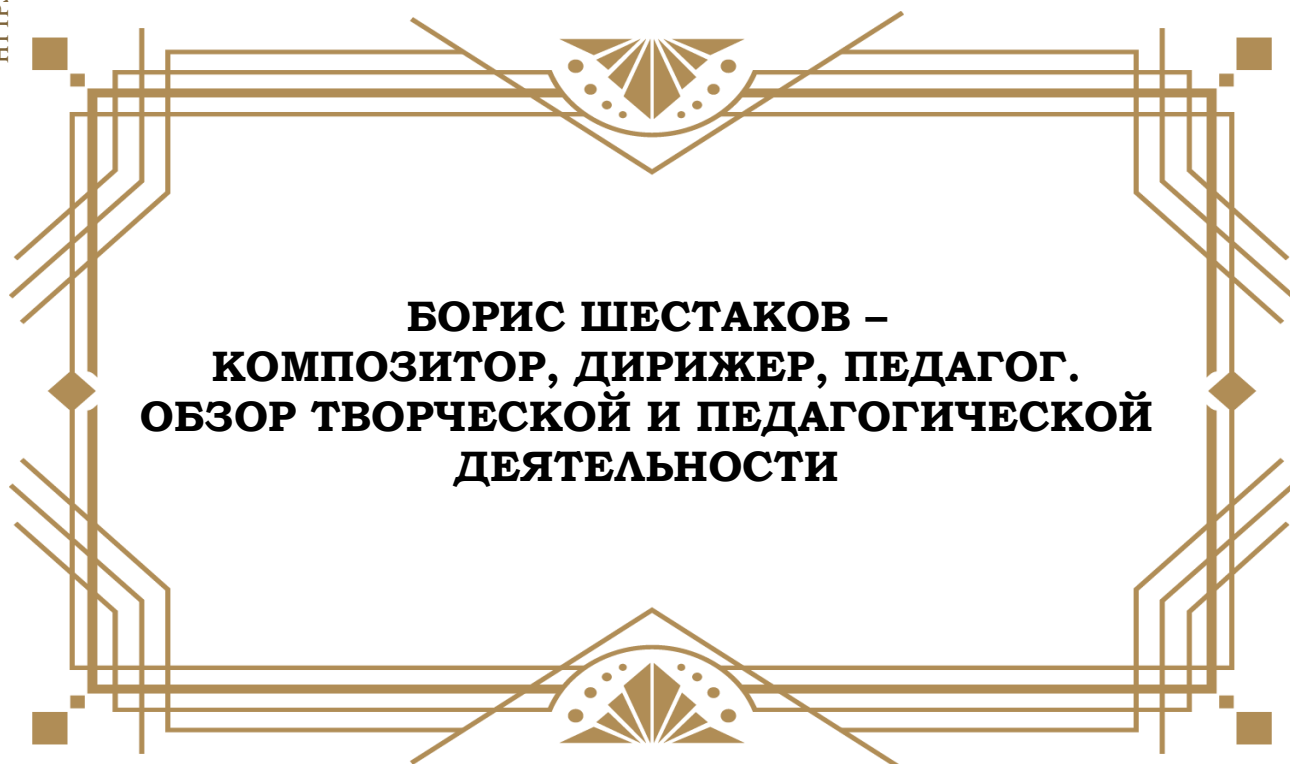
УШАКОВА О.Б.

доцент департамента музыкального искусства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: ushakovaob@mgpu.ru



**БОРИС ШЕСТАКОВ –
КОМПОЗИТОР, ДИРИЖЕР, ПЕДАГОГ.
ОБЗОР ТВОРЧЕСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Аннотация. Статья знакомит читателей с композиторским творчеством и педагогической деятельностью заслуженного деятеля искусств Республики Башкортостан, профессора Бориса Ивановича Шестакова. Обзор сочинений композитора рассматривается с точки зрения особенностей музыкального языка и стилистики, а также мощного патриотического начала и духовного потенциала.

Ключевые слова: композитор, дирижер, хормейстер, творчество, хоровая музыка, педагогическая деятельность, переложения для хора.





Духовная связь человека с родиной, с местами, где он живет и трудится – неоспоримая данность, которая рано или поздно возникает в душе каждого из нас. В сознании творца, художника, музыканта, эти благодатные чувства уверенности, покоя и счастья, которые дарят нам родные края, не могут не проявляться в произведениях, которые зачастую создаются под воздействием этих самых впечатлений. Отечественная музыкальная культура всегда опиралась на силу народных обычаев и традиций, вдохновлялась красотой и величием своей природы, впитывая звуковые «соки» национальных интонаций, ритмов, стилистики.

Подобные процессы можно проследить в творчестве большинства российских композиторов. Подобным примером воплощения любви к своей родине, ее культуре, уважения к самобытности и разнообразию ее музыкальных традиций является творчество замечательного отечественного композитора, хормейстера, многократного лауреата Всесоюзного конкурса художественной самодеятельности, заслуженного деятеля искусств Республики Башкортостан, профессора Бориса Ивановича Шестакова (1936–2011). Его жизнь и творчество являются отражением времен и событий, которые переживала его страна, а музыкальные произведения стали квинтэссенцией духовных и нравственных размышлений и чувств композитора.

Борис Шестаков родился в 1936 году в Омской области, на станции Называевской, в семье служащего. С раннего детства проявил незаурядные музыкальные способности, самостоятельно освоил игру на всех видах гармонике, а затем на баяне и аккордеоне. Уже в 6 лет он был одним из самых популярных людей в своем селе: в те времена гармонист был самым желанным украшением любого праздника и мероприятия.

Яркая музыкальная одаренность определила его дальнейшее образование. Поступив в Омское музыкальное училище (1950), будущий композитор обучался на дирижерско-хоровом отделении. В эти годы были написаны первые романсы и небольшие пьесы для фортепиано. После окончания училища в 1954 году начал трудовую деятельность в Омской областной культпросветшколе (г. Тары). Занимая должность руководителя хора, молодой специалист показал себя талантливым, перспективным хормейстером, способным за короткий срок создать полноценный коллектив.

В 1955 году Борис Иванович поступил в Алма-Атинскую консерваторию имени Курмангазы в класс профессора Б.Н. Лебедева. После ее окончания в 1960 году он был принят аспирантом в Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского (класс профессора В.Г. Соколова).

После успешной учебы в Москве Шестаков вернулся в родную Алма-Атинскую консерваторию уже в качестве старшего преподавателя

кафедры хорового дирижирования. Педагогическая деятельность успешно сочетается с хормейстерской – под руководством Бориса Ивановича самодельный хор при Доме учителя неоднократно награждается грамотами, дипломами, а на Всесоюзном конкурсе самодельных хоров удостоился звания Лауреата (1967).

В этот период Б.И. Шестаков продолжает сочинять музыку. Преимущественно это хоровые сочинения, среди которых великолепный философско-пейзажный цикл Пять хоров на стихи Л. Татьяничей. Темы внутренних размышлений человека и картины природы – любимые в творчестве композитора («Я, может, тополь» на ст. С. Кудаша, «Лесная быль» на ст. С. Острового).

Любовь и уважение к культуре и народным традициям, которые окружали композитора, способствовали появлению первых обработок народных песен – казахских и русских.

В 1968 году в столице Башкортостана – Уфе открывается Государственный институт искусств. Его педагогический состав формируется из выпускников столичных консерваторий: М. Фоменков, В. Стародубровский, Л. Стародубовская, Б. Ананьин, М. Авратинер, А. Сац и др. Методическую помощь оказывали известные хормейстеры В. Попов, А. Юрлов.

Борис Иванович Шестаков также был приглашен в качестве педагога, работал на кафедре хорового дирижирования института со дня ее основания и до последних дней своей жизни. Более чем за 30 лет педагогической работы класс Бориса Ивановича Шестакова окончили свыше 80 музыкантов высшей квалификации. Многие из них трудятся руководителями хоровых коллективов, преподают в высших, средних учебных заведениях, музыкальных школах и студиях. Среди его учеников – заслуженный учитель Башкирской АССР И. Бодунов, доценты М. Букатова, Р. Зянчурина, заслуженный деятель искусств республики А. Юлдашбаев и многие другие.

В конце 60-х годов, с момента открытия в Башкирии музыкального высшего учебного заведения музыкальная культура республики стала развиваться еще более динамично. Активно развивается композиторское творчество, формируется национальная композиторская школа, яркими представителями которой стали Ахметов Х.Ф., Займов Х.Ш., Ибрагимов Ш.Ш., Исмагилов З.Г., Кульборисов Ш.З., Муртазин Р.А., Сальманов Р.В. Следует отметить богатство и разнообразие музыкальных жанров. Появляются оперные спектакли, балеты, симфонические произведения, камерно-инструментальные, вокальные и хоровые произведения.

Эти годы отмечены весьма важным событием в творческой биографии Б. Шестакова – учебой на кафедре композиции УГИИ в классе народного артиста СССР, лауреата Государственной премии имени М. Глинки профессора Загира Исмагилова.

Магия и красота башкирской земли, художественного творчества ее народа воплотилась в композициях Б.И. Шестакова. В оратории для смешанного хора, солиста и симфонического оркестра «Скажи, человек» (1975) композитор обращается к творчеству башкирского поэта Шамиля Анака (Махмудова). В этом масштабном многочастном произведении воплотились гуманистические идеи, вечные проблемы борьбы добра и зла. Оратория на долгие годы вошла в репертуар Академической Хоровой Капеллы Республики Башкортостан.

В последующие годы появилось еще одно сочинение на ст. Ш. Анака «Реквием», посвященный жертвам Второй мировой войны и в котором гражданская позиция композитора проявилась особенно ярко. Кульминацией этого произведения является номер «Пляска смерти», посвященный трагедии японских городов – Хиросимы и Нагасаки после взрыва американской атомной бомбы. Динамичность и экспрессия музыки, а также тематическая актуальность способствовали исполнительской востребованности этого произведения.

Композиторский дар Шестакова ярче всего проявился в хоровом и песенном жанре. В ряду его сочинений множество изящных хоровых миниатюр, пейзажных картин, драматических полотен. Одна из миниатюр «Ночная тишина» написана на собственные стихи. Конкретность и простота поэтического образа, навеянного спокойной картиной ночи, отражает гармоничность и бесконфликтность душевного мира Шестакова как человека и как композитора.

Среди хоровых циклов следует отметить Пять хоров на ст. А. Пушкина. В этих сочинениях ясно слышимая мелодическая линия и функциональная гармония свидетельствуют о стремлении композитора следовать собственным художественным принципам.

В 1990 году выходит в свет единственное произведение Б.И. Шестакова, написанное на канонический духовный текст «Всенощное бдение». Не имея опыта серьезного взаимодействия с церковным обрядом, композитор, тем не менее, очень долго и кропотливо изучал стилистические и исполнительские православные традиции. В результате «Всенощная» представляет собой классический образец духовных песнопений, опирающихся на музыкальную стилистику русской композиторской школы рубежа 19–20 веков. Каждый фрагмент несет определенную духовно – эмоциональную нагрузку, бережно и точно передавая смысл церковной молитвы. Композитор придерживается принципам простоты и ясности изложения музыкальной мысли, благодаря чему произведение может исполняться небольшим хоровым составом, в обычном небольшом храме.

Непосредственность эмоционального выражения, тематическая содержательность, красочность гармонического языка и, наконец, мастерство хорового изложения – все это выдвинуло ряд произведений Б. Шестакова в число репертуарных для множества хоровых коллективов.

В творческом багаже Шестакова насчитывается более полусотни обработок народных песен, в том числе казахских и башкирских, оригинальных сочинений крупной формы, хоровых миниатюр для различных составов. Композитор бережно относится к национальной стилистике и колориту звучания башкирской музыки, в произведениях сохранены характерные интонации, мелизмы, гармония и хоровая фактура подчинена ладотональным особенностям. Практически все обработки написаны на языке оригинала, с учетом всех стилистических особенностей звучания башкирской речи. Эти сочинения и по сей день очень исполняются многими хоровыми коллективами не только в Башкирии, но и в других российских городах, где работают ученики Бориса Ивановича.

Еще один вид композиторского творчества, в котором Б. Шестаков проявил себя как настоящий мастер – переложения для различных хоровых составов. Композитор переложил для хора более 30 музыкальных произведений. Большинство переложений выполнены на основе сочинений отечественных композиторов-классиков: А. Алябьева, А. Аренского, М. Балакирева, А. Варламова, А. Гурилева, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, П. Чайковского. Шестаков переложил для хора 8 романсов своего любимого композитора – Сергея Рахманинова. Среди них «Здесь хорошо» и «У моего окна» на ст. Г. Галиной, «Не пой, красавица» на ст. А. Пушкина, «Островок» на ст. К. Бальмонта. Также у Б. Шестакова есть несколько примеров переложений музыки зарубежных композиторов: Э. Грига, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Как отмечал сам Шестаков, в процессе работы над переложениями стали следующие принципы:

- сохранение полного объема первоисточника с использованием фортепианного вступления и заключения;
- стремление к классическому четырехголосному звучанию хора, применяя *divisi* исключительно для сохранения авторской гармонии;
- правильный выбор тональности, обеспечивающий равные тесситурные условия для всех партий хора;
- тщательно выверенная, логичная подтекстовка голосов, сохраняющая, а порой и усиливающая смысловое значение литературного содержания;

Все хоровые переложения композитора были объединены в сборник и изданы в 2000 году. Данный сборник с успехом используется в виде методического пособия по хоровой аранжировке, а также в качестве репертуарного материала для хоровых коллективов.

На протяжении своей творческой жизни Борис Шестаков возглавлял многие хоровые коллективы как художественный руководитель и дирижер. Среди них уфимские хоры— хоровая капелла профсоюзов, хоры дворцов культуры «Юбилейный» и «Нефтяник», хор духовной и современной музыки «Исповедь», детский хор детской музыкальной школы имени Наримана

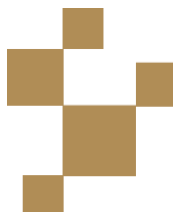
Сабитова, академическая хоровая капелла Академии искусств. Каждый из этих коллективов отличался стройностью и чистотой звучания, качественными ансамблевыми навыками, сложностью репертуара и эмоциональной выразительностью исполнения.

Будучи знатоком – практиком природы человеческого голоса, профессор воспитал немало певцов, ставших впоследствии профессиональными исполнителями, некоторые из них формировали свои вокальные навыки в любительских хоровых коллективах, которыми он руководил. Так, свою певческую карьеру в хоре «Исповедь» под руководством Б. Шестакова начинали всемирно известные оперные певцы Аскар и Ильдар Абдразаковы.

Б.И. Шестаков проявил себя и как теоретик, обобщив свой многолетний опыт в методическом пособии «Вокальная работа в самодеятельном хоре», тезисы которой были опубликованы в 1988 году.

За большие заслуги в развитии башкирской музыкальной культуры в 1996 году ему было присвоено высокое звание «Заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан».

Несмотря на то, что Б.И. Шестаков не родился в Башкирии, здесь он провел самые зрелые и продуктивные свои годы. Музыкальное творчество композитора является отражением духовного и патриотического начала, которыми вдохновила и наполнила его сочинения башкирская земля. Творческое наследие композитора активно изучается и в наши дни продолжает жить, звучать на различных сценах. Его воспитанники успешно трудятся в различных областях музыкального образования и хорового исполнительства. Рукописи сочинений Б.И. Шестакова бережно хранятся в Национальной библиотеке Республики Башкортостан им. А.-З. Валиди, а память о об этом замечательном человеке и музыканте с благодарностью живет в его потомках.



ЛИТЕРАТУРА

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

1. Байкова Е.Н. Звуковой идеал как основной принцип творческого действия // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2020. Т. 3. № 1-2. С. 4-11.
2. Бодина Е.А., Телышева Н.Н., Ушакова О.Б. Перспективы отечественного музыкального образования в контексте исторических и современных тенденций развития // Искусство и образование. 2020. № 3 (125). С. 82-91.
3. Бодина Е.А. Особенности музыкального образования в XX - XXI вв // Мировоззрение в XXI веке. 2020. Т. 3. № 2. С. 5-10.
4. Грибкова О.В., Ушакова О.Б. Опыт реализации дистантных технологий обучения в системе дирижёрско-хоровой подготовки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 233-243.
5. Корсакова И.А. Музыка в современной картине мира: онтологический аспект // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 3 (11). С. 7-18.
6. Низамутдинова С.М. История педагогики и музыкального искусства // Вопросы истории. 2021. № 11-3. С. 159-165.
7. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал) / Афанасьев В.В., Бирич И.А., Бодина Е.А., Буровкина Л.А., Галкина М.В., Грибкова О.В., Уколова Л.И., Кабкова Е.П., Малащенко В.О., Рощин С.П., Сергеева В.П., Низамутдинова С.М., Кудринская И.В., Шиповская Л.П. Коллективная монография. - М., 2021.
8. Уколова Л.И. Творчество выдающихся педагогов-музыкантов как фактор духовного совершенствования и нравственных поисков личности // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 4. С. 6.
9. Ушакова О.Б. Формирование вокально-хорового мышления студентов в условиях профессиональной подготовки в ВУЗе // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2020. № 2. С. 8.
10. Шестаков Б.И. Произведения для смешанного хора без сопровождения / Б. И. Шестаков. – Уфа, 1998. – 72 с.
11. Шестаков Б.И. Романсы русских и зарубежных композиторов в переложении для смешанного хора без сопровождения / Б.И. Шестаков. – Уфа, 2000. – 118 с.

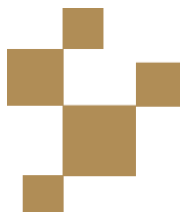
USHAKOVA O.B.

Associate Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: ushakovaob@mgpu.ru

**BORIS SHESTAKOV – A COMPOSER, CONDUCTOR, TEACHER.
REVIEW OF CREATIVE AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES**

ANNOTATION. The article introduces readers to the composer's creativity and pedagogical activity of the Honored Art Worker of the Republic of Bashkortostan, Professor Boris Ivanovich Shestakov. The review of the composer's works is given through revealing of features of the musical language and style, as well as its powerful patriotic themes and spiritual potential.

KEYWORDS: composer, conductor, choirmaster, creativity, choral music, pedagogical activity, arrangements for the choir.



БОЧКАРЕВА Е.Д.

документовед постоянно действующей приемной комиссии
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: bochkareva.ed@mail.ru

ЖЕЖЕЛЬ М.А.

бакалавр кафедры социально-культурных технологий
НОУ ВПО «Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов»



АННОТАЦИЯ. Выставка в современной социокультурной ситуации является комплексным, многоплановым событием, позволяющим экспоненту реализовать свои идеи, презентовать продукцию и создать вокруг нее атмосферу эксклюзивности и уникальности. В системе социально-культурной деятельности выставка выступает одним из наиболее эффективных способов коммуникации между ее участниками. Выставка является средством рекламного воздействия, представляя широкие возможности для демонстрации экспонатов и продвижения услуг в социально-культурных учреждениях.

Ключевые слова: выставка, социально-культурная деятельность.





условиях совместной жизнедеятельности людей с течением времени складываются определенно важные и необходимые для жизни социальные связи, формируются взаимоотношения, основанные на общих моральных и культурных ценностях, определенных правилах поведения, схожести интересов и идеалов.

Подобные связи и отношения их совокупность, а также процессы их организации и реорганизации носят системный характер и имеют нормативное измерение, социальные нормы. Это многоуровневая система социальных отношений, где на разных ее этапах происходит дифференциация и изменение каналов взаимодействия, появляются или исчезают убеждения и идеи, пересматриваются ценности и нормы, меняются жизненные интересы и перспективы на будущее. Эти процессы формируют и образуют интерактивную палитру культуры, с ее многомерностью, которая и позволяет рассматривать данную систему, как социокультурную.

Немаловажную роль на влияние и изменение в социальной и культурной жизни общества оказывает выставочная деятельность. Современное выставочное мероприятие в системе социально-культурной деятельности – это сложный организационный процесс, который имеет набор определенных взаимосвязанных и связанных между собой целей и задач.

Выставка в современных реалиях представляется как комплексное, многоплановое событие, которое дает возможность экспоненту реализовывать свои идеи, чтобы презентовать свою продукцию и создать вокруг нее атмосферу уникальности и эксклюзивности. Участники выставки могут провести целый спектр рекламных мероприятий, чтобы привлечь, как можно более многочисленную аудиторию, организовать до выставочную, рекламную кампанию, улучшить имидж своего бренда и организации за счет оригинальности дизайна выставочного стенда, а также провести специальные рекламные акции для посетителей выставки.

На выставочных мероприятиях происходит демонстрация образцов товаров и услуг, уточняется рынок сбыта и его границы, реализуются различные PR-акции, налаживаются новые контакты, изучаются прямые конкуренты. Выставка в современном своем состоянии является местом встречи потребителя с продукцией, на которой можно вести диалог с обратной связью, что безусловно положительно сказывается на всех участниках мероприятия. Само слово «выставка» (exhibition) переделано из латинского слова «exhibitionem», что означает «видеть» [4, с. 34].

Выставка представляет собой рыночное мероприятие, ограниченное по времени проведения, на котором организаторы-экспоненты демонстрируют свои экспонаты в основном обычным посетителям, а не специалистам. Организаторами представляются и реализуются товары или услуги из одной или нескольких областей, информируются



потребители с целью их сбыта, что делает акцент на рыночном характере выставочного мероприятия.

Международным бюро выставок (BIE) в Париже выставка определяется как показ, главная цель которого заключается в просвещении публики путем демонстрации средств, которые имеются в настоящее время в распоряжении человечества, для удовлетворения их потребностей, а также с целью прогресса в одной или нескольких областях его деятельности или перспектив в будущем.

В отечественной литературе есть похожие определения, относящиеся к общим понятиям, но имеющие свою трактовку: «Выставка – это демонстрация духовной и материальной жизни общества, их достижения, пропаганды, рекламирования и внедрения в практику» [8, с. 31].

В предложенной трактовке понятия заслуженным деятелем искусств РСФСР Кликсом Р.Р. в профессиональном контексте раскрывается сущность выставки: «Выставка – это созданная специально и преобразованная художественная, предметно-пространственная среда, целью которой является публичный показ для достижения определенных социальных целей» [6, с. 13].

С позиций менеджмента и формулировки понятие «выставка» организациями Петелин В.Г. считает, что «Выставка – это организация, которая имеет свою администрацию и персонал, наделена соответствующим статусом, на основе созданной специально, художественно преобразованной предметно-пространственной среды, которая предназначена для публичного показа, решает задачи определенного спектра: торговые, рекламные и другие социальные задачи, в каждом случае они определяются ее организаторами или заказчиками» [8, с. 31].

Рассмотреть определение выставки частного характера возможно, опираясь на цели и задачи, которые перед собой ставят организаторы, и специфические особенности конкретного мероприятия, ту отрасль которую они затрагивают: художественную, образовательную, промышленную, сельскохозяйственную и многие другие.

Четкое определение конкретному выставочному мероприятию обязаны дать их организаторы и устроители в соответствии с международной и национальной классификацией выставок.

Как правило определение частного характера дается в его развернутом названии. Если даже в рабочих бумагах, документах, организатор использует сокращенное наименование выставки, то в информационных, рекламных и распорядительных материалах, устроитель в обязательном порядке определяет цели, задачи, особенности в организации и проведении, а также статус самого выставочного мероприятия.

Особую роль в организации выставки занимает экспозиция. Она составляет основу выставочного мероприятия. (Exposition) – слово,

обобщающее в единое целое и оценивающее общий вид и оформление выставки, нахождение и расположение предметов искусства, демонстрируемых на ней, а также сопутствующее информационное сопровождение выставочного мероприятия.

Основа грамотного оформления экспозиции состоит в умении правильного оформления и размещения выставочного продукта, чтобы посетителю выставки было максимально удобно и доступно понять, и оценить все качества, характеристики, сильные и слабые стороны экспоната. Отдельные предметы из выставочной экспозиции называют «экспонатом».

Выставка в системе социально-культурной деятельности является одним из наиболее значимых способов коммуникации между ее участниками. Роль выставочного мероприятия, как средства рекламного воздействия, невозможно переоценить, так как оно представляет достаточно обширные возможности для демонстрации экспонатов и продвижения услуг в социально-культурных учреждениях, с возможностью устанавливать прямые контакты с обратной связью, непосредственно с целевой аудиторией и другими контактными группами (спонсорами, партнерами).

Понятие выставки можно определить, как специфическую форму маркетинговой коммуникации, направленную на показ выставочных экспонатов и продвижение определенного вида услуг с последующей их реализацией.

Акилова Е.В. говорит, о том, что выставочная деятельность используется как один из каналов демонстрации экспозиции и продвижения услуг и, по сути своей, является рекламой, но при этом имеет ряд неоспоримых преимуществ, перед ее другими видами, так как стенды с экспонатами более наглядно демонстрируют их основные качества и характеристики, что позволяет участникам выставки более детально рассмотреть их, а также задать интересующие вопросы и получить более подробную информацию от экспонента [1, с. 42].

Выставку можно отнести к социальному феномену, который затрагивает все сферы жизни социума. Александрова Н.В. и Филоненко И.К. в своем труде по выставочному менеджменту определяют важнейшую роль выставочной деятельности, «как особого механизма социально-культурного развития, где роль интеллектуальных активов, не связанных с материальными благами, достаточно велика. Ценность ее формируется исходя из концепции и способа презентации выставочного продукта для аудитории, участников выставки» [2, с. 11.].

Выставки в отличие от ярмарки имеют недолгую историю, они по своей сути являются новым феноменом, сложившимся и ставшим массовым благодаря политическим, культурным и социальным изменениям, произошедшим в Европе в результате «Промышленной революции». Массовый спрос на появившиеся инновационные товары,



открытие новых рыночных площадок, обязал многие европейские страны создать условия для демонстрации, показа своей продукции.

Выставки отличались по своей структуре, организации и специфике от ярмарок, эти отличия можно классифицировать по 4 основным параметрам. Выставки обычно носили однократный характер, при проведении мероприятия отсутствовала цикличность. Они устраивались в специально построенных для выставочных целей постоянных сооружений, такая практика строительства в XVIII веке дала толчок развития индустрии создания выставочных и конгресс-центров. Выставки в отличие от ярмарок, были высокоорганизованными мероприятиями, они находились под контролем правительственных комитетов и департаментов, целью которых было продвижения торговли.

Устроители, организаторы выставки, а также экспоненты, которые выставляют и демонстрируют свои экспонаты посетителям выставочного мероприятия, реализуют поставленные задачи посредством проведения выставочной деятельности, которая характеризуется определенными этапами, связанными с организацией и продвижением выставки, а также подведением итогов, оценкой ее результата.

Выставка является не только одним из наиболее эффективных источников получения информации о развитии в определенных отраслях культуры и производства, но также и эффективным инструментом маркетинга, установлением межкультурной коммуникации с посетителями, с помощью чего выявляет их потребности, что поможет реализовывать продукцию и услуги, с учетом будущих изменений.

Развитие выставки в России – это сложный поэтапный процесс, который имеет свою историю зарождения. Еще в «Повести временных лет» говорилось о том, как Киевским князем Олегом было представлены на всеобщую демонстрацию, захваченные в Царьграде в 907 году трофеи: паволоки, золото, вино, плоды и всякое узорочье... Все эти товары были показаны народу не как хвальба военной добычей, а в целях просветительских.

Один из главных реформаторов России царь Петр I регулярно выставлял «на показ» отечественные товары и изящные изделия. Такие своего рода «смотрины» устраивались для приближенного, узкого круга лиц, в основном, чтобы отобрать поставщиков для царского двора. Первая публичная выставка изделий мануфактуры состоялась в 1829 году в Санкт-Петербурге в специально возведенном для этого здании. Самое первое «Положение о выставке» было утверждено самим царем.

В России до начала революции в 1917 г. самыми популярными были выставки сельскохозяйственные и кустарно-промышленные, они заполняли собой до 80% выставочного общероссийского пространства. Научно-технические выставочные мероприятия проводились непосредственно к знаменательным датам и событиям, произошедшим в науке или промышленности. К 1913 г. в нашей стране ежегодно устраивалось



порядка 50-60 выставок. С началом Первой мировой войны в 1915 году выставочная деятельность прекращает свою работу, но уже к 1918 году в РСФСР постепенно возрождается.

В Москве были организованы три первые выставки: Выставка трофеев Первой мировой войны на Красной площади, Выставка пищевой и промышленной продукции, проходившая в Петровском пассаже и Плавающая сельскохозяйственная выставка по реке Волга. А уже с 1921 года к выставочной деятельности приобщаются крупные промышленные предприятия, главной целью проведения выставки ставилось ознакомление отечественных и зарубежных партнеров с производственными процессами и продукцией, выпускаемой ими.

В этом же году Советское правительство постановило создать Всероссийский выставочный комитет, который должен будет управлять всеми выставочными делами в стране. В следующем 1922 г. РСФСР приняло участие в выставке за границей. В 1923 г. в Москве прошел большой смотр легкой, пищевой промышленности и сельского хозяйства. В 1926 г. на базе торгового представительства в Берлине был создан отдел зарубежных выставок и ярмарок.

Начиная с 1924 г. в СССР начинают открываться все новые выставки, которые по своему характеру охватывали более инновационные области искусства и жизни людей. Это и первая всесоюзная радиовыставка в 1925 г. и первая выставка фотоискусства в 1937 г. и многие другие выставочные мероприятия в литературе и изобразительном искусстве, но всех их объединял жесткий контроль и цензура со стороны органов государственной власти.

Стоит только вспомнить знаменитую художественную выставку в 1962 г. «Новая реальность», где в центральном выставочном зале Манеж, свои работы демонстрировали художники авангардисты. На этом мероприятии присутствовали члены Политбюро ЦК КПСС и сам первый секретарь Н.С. Хрущев, которого возмутили картины авторов. А около картины Л. Грибкова под названием «1917 год» он не стал стесняться в выражениях: «Что за безобразие, что за уроды? Где автор?» «Как вы могли представить так революцию?» ...

С одной стороны, цензура тормозила и не давала развиваться искусству во времена СССР, что наложило отпечаток и на экспозиции выставок того времени, но это только поверхностное суждение, так как с другой стороны она дала толчок новым течениям в искусстве, а «гонимые» художники авангардисты из-за ажиотажа вокруг их персон стали известны всему миру.

Современные выставки как инструмент социально-культурной деятельности имеют огромное влияние на развитие культуры и модернизацию социальных процессов в нашей стране. В настоящее время выставочный бизнес в России развивается с положительной динамикой, у него имеется собственная инфраструктура,

специализированные кадры, а также материально-техническая база. Компаний-организаторов выставок, а также иных выставочных услуг, насчитывается порядка четырех сот пятидесяти. Основную роль на рынке занимают компании-организаторы, которые имеют собственную выставочную площадку, они составляют примерно 50% от общего числа.

Выставочная деятельность в нашей стране в настоящий период времени активно развивается и модернизируется. Выставочные мероприятия проходят повсеместно, затрагивая разные области искусства, культуры, производств и информационные технологии, в том числе и объекты социально-культурной направленности: музеи, галереи, театры, школы и другие культурные учреждения.

Демонстрации экспозиций на разную тематику затронули также и общественные места, социальные объекты: вагоны поездов в метро, кафе и рестораны. Даже стены многих жилых домов стали объектом для творчества и превратились в художественные экспозиции.

Выставочные мероприятия охватывают все сферы социально-культурной жизни общества, несут огромный вклад, меняя мировоззрение людей, прививая чувства патриотизма любви к своей Родине. Но многие из этих выставок несут глубокий исторический посыл для всех поколений людей, заставляют помнить, как подвиг сотворили наши деды и прадеды на фронте во время Великой Отечественной войны, как тяжело было людям, оставшимся в тылу, какой ценой добыта Победа, какое зло несет фашизм и нацизм для всех людей на земле, и как важно сохранить мир и защитить свои семьи, свой народ, чтобы этот печальный, кровавый этап в истории нашей страны, когда погибли десятки миллионов советских граждан, не повторился ни в настоящем, ни в будущем времени.

В Москве с 4 ноября по 9 ноября 2019 г. в Центральном выставочном зале «Манеж» к Дню народного единства», состоялась XVIII церковно-общественная выставка-форум «Православная Русь». На выставке была представлена экспозиция «Память поколений: Великая Отечественная война в изобразительном искусстве». Организаторы выставки показали глазами очевидцев всю историю войны от ее начала до победного конца, все тяготы, лишения и ужасы, с которыми столкнулись люди того времени. Экспозиция представлена ста пятьюдесятью полотнами разных авторов, привезенных из тридцати двух городов нашей большой Родины.

Сама выставка устроена в хронологическом порядке: 15 залов, в которых показаны все этапы войны. Даже спустя много лет память о войне жива и навсегда оставила след в истории и жизни людей. Злоба и ненависть, с которой немецкие захватчики истребляли советских граждан, неприкрытый нацизм по отношению к многонациональному народу СССР, оставили горькие воспоминания в сердцах людей. И в наше время, глядя на эти картины, можно воспринять и переосмыслить, что же такое война в понимании судеб миллиона людей и как важно не допустить повторения тех страшных событий произошедших с 1941 по 1945 год.

Трудно переоценить вклад в историческую память людей нашего времени, особенно молодого поколения, которые знают о страшных днях войны только по рассказам взрослых, родителей, бабушек и дедушек, и не способны воспринять и перенести все те тяготы, лишения, беды и горе, с каким столкнулись люди во время Великой отечественной войны.

В России ежегодно проводится несколько тысяч выставочных мероприятий. Многие люди классифицируют понятие выставки и ярмарки как одно и то же, в их лексиконе они являются аналоговыми и синонимами. Но это далеко не является истиной, они имеют определенные отличия и свои организационные признаки, которые формируют их индивидуальность.

Ярмарочное мероприятие имеет полностью коммерческую структуру, обычно проводится в одном и том же месте, в определенные сроки и с конкретной периодичностью. Ярмарка и торговая выставка по своей сути являются аналогичными мероприятиями, отличающимися только по номинации.

Зачастую организаторы абсолютно справедливо в частном определении добавляют следующие слова: «коммерческая», «торгово-промышленная», «торговая» выставка. Обязательным данное действие не является, и периодически возникает подмена понятий и путаница в понимании статуса конкретной выставки. Для разграничения понятий в правовых спорных ситуациях и статистического учета, применяется ряд правил, определяющих эти отличия.

1. Сегодня большая часть выставок, несмотря на их коммерциализацию, остается некоммерческой. Художественные, просветительские, рекламно-пропагандистские, популяризаторские выставки, благотворительные мероприятия не предполагают заключения торговых соглашений. Такие выставки не имеют ничего общего с ярмарками, в которых преобладает торгово-рыночный характер.

2. Выставки проводятся в любое время года, в любой день, на различных площадках, а ярмарки проходят в одном конкретном месте и в строго определенные сроки, с установленной периодичностью.

3. Участники выставки демонстрируют новейшие товары, уникальные экспонаты, технологии и услуги. Участники ярмарки реализуют уже проверенную в эксплуатации, известную продукцию, освоенную в производстве.

Выставки также можно классифицировать между собой, они различаются по территориальному, временному и др. признакам. Проведение выставки, так или иначе преследует определенные цели и задачи, они могут выражаться в получение прибыли от ее проведения, и делятся на коммерческие и некоммерческие.

Оригинальность некоммерческого выставочного мероприятия состоит в том, что оно предлагает не материальные продукты, а товары, которые мы привыкли покупать в магазинах и на рынке. Главным



экспонатом является демонстрация достижений и ценностей в социально-культурной и духовной жизни общества.

Организаторы, устраивающие некоммерческие выставки, решают определенные специфические задачи, которые заключаются в том, чтобы:

- просвещать и воспитывать подрастающее поколение;
- информировать общественность и специалистов отрасли;
- расширять и осваивать производство;
- пропагандировать и популяризировать инновации для внедрения.

Главной целью организаторов коммерческих выставок является получение прибыли от их проведения. Исходя из этого обстоятельства и формируются все задачи и строятся по приоритету значимости.

Данные выставочные мероприятия, учитывая мировой опыт, можно классифицировать по пяти основным признакам:

- тематика, отраслевой принцип (специализированные, универсальные);
- географический состав экспонентов (национальные, международные, местные, региональные и т.д.);
- степень значимости выставки (для области, города, страны, местного значения);
- время функционирования (временные, постоянно действующие и краткосрочные);
- территориальное расположение (в каком городе, на какой территории, в какой стране проводится).

Ф.И. Шарков делит выставочные мероприятия на следующие виды [10, с. 45]:

- отраслевая выставка, на которой представлены экспонаты (услуги и работы к выполнению), которые относятся к одной из отраслей или же смежным отраслям в экономике;
- отраслевой стенд на выставке международного уровня за рубежом, который представлен экспозицией в составе международной выставки и организован органом государственного управления или другим уполномоченным подразделением;
- региональная международная выставка, представляющая собой выставочное мероприятие, организованное и проводимое на территории административно-территориальных субъектов, экспонентами которого являются отечественные и зарубежные юридические лица или индивидуальные экспоненты;
- специализированные выставки, на которых представлены экспонаты или услуги, объединенные и ограниченные одной специализацией или отраслью экономики, или специализацией, но межотраслевого характера.

– торгово-промышленные выставки (Exhibition, Ausstellung, Exposition) – это краткосрочные выставочные мероприятия, проводящиеся в одном и том же месте, где значительная часть экспонентов при помощи образов

экспонатов передают представительную картину своих товаров или услуг, информируют целевую аудиторию и конечных потребителей о продукции своей организации, с целью содействия продажам;

– универсальная выставка, на которой представлены экспонаты и услуги, имеющие отношения к различным отраслям. Можно сказать, что большое внимание привлекают формы самих экспозиций, которых выделяют огромное количество. И здесь все зависит от фантазии организаторов. Выделяют, например, следующие виды выставочных экспозиций: показ, интерактивная, живая выставка, демонстрация, отчет, выставка в виде викторины и т.д.

Таким образом, именно от организации выставки, по итогам ее проведения, зависит сформированное у посетителей, наиболее полное мнение и впечатление о товаре или услуге. В свою очередь интерактивные экспозиции предоставляют возможность для общения, где посетители смогут задать интересующие их вопросы и получить необходимые ответы и консультацию, а вместе с этим и внести свои предложения по определенным вопросам.



ЛИТЕРАТУРА



1. Акилова Е. В. Выставочная деятельность // Налоги (газета). – № 47, – 2006.
2. Александрова Н., Филоненко И. Выставочный менеджмент: Стратегии управления и маркетинговые коммуникации. – М.: РИА "ПРОЭКСПО", 2006.
3. Бочкарева Е.Д., Воронин И.И. Творчество - основа сценарного мастерства в социально-культурной деятельности // Мировоззрение в XXI веке. 2020. Т. 3, No 1. С. 29-36.
4. Гусев Э. Б., Прокудин В. А., Салащенко А. Г. Выставочная деятельность в России и за рубежом. Учебно-методическое пособие. Под редакцией академика РАН Н.П., – М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К^о», 2004.
5. Калимуллина О. А. Досуг как сфера проявления и развития творческой направленности личности // Вестник Кемеровского Государственного Университета Культуры и Искусств. - 2014. -№ 26.- С. 241-248.
6. Кликс Р. Р. Конспект лекций «Современные тенденции в оформлении международных выставок». – М.: ИПКИР, 1981.
7. Корсакова И.А. Коммуникация в культуре и образовании: традиции и новации // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2018. № 3-4. С. 7-11.
8. Петелин В. Г. Основы менеджмента выставочной деятельности: Учебное пособие. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005.
9. Рошин С. П., Филиппова Л. С. Выставка творческих работ преподавателей кафедры рисунка и графики института культуры и искусств Московского городского педагогического университета // Искусство и образование: методология, теория, практика. - 2019. - Т. 2. - № 1-2. - С. 40-48.
10. Шарков Ф. И. Выставочный коммуникационный менеджмент. Управление выставочными коммуникациями. – М.: Альфа-Пресс, 2006.

11. Чельшева И. В. Медиаторство в социально-культурной среде: теория и практика. М.: Директ-Медиа, 2018. 152 с.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

BOCHKAREVA E.D.

Documentologist of the permanent admissions Committee
Moscow State Institute of Culture
e-mail: bochkareva.ed@mail.ru

ZHEZHEL M.A.

Bachelor of the department of Social and Cultural studies
Saint Petersburg University of the humanities and social sciences

EXHIBITION IN THE SYSTEM OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

ANNOTATION. The exhibition in the modern socio-cultural situation is a complex, multifaceted event that allows the exhibitor to realize his ideas, present products and create an atmosphere of exclusivity and uniqueness around it. In the system of socio-cultural activities, the exhibition is one of the most effective ways of communication between its participants. The exhibition is a means of advertising influence, presenting opportunities for displaying exhibits and promoting services in socio-cultural institutions.

KEYWORDS: exhibition, socio-cultural activity.