

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.



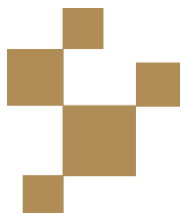
СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

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

КОРСАКОВА И.А.

КРИЗИС И КРИЗИСЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ



МАЛАЦАЙ Л.В.

ЧЕРТЫ РОМАНСОВОЙ СТИЛИСТИКИ В ХОРАХ А САРРЕЛЛА А.В. НИКОЛЬСКОГО.....



КУДРИНСКАЯ И.В.

**СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ БУДУЩИХ
ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ КАК АКТУАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА**



ЩЕПЕТИЛЬНИКОВ С.С.

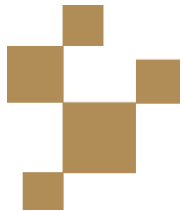
**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЫ
ВИКТОРА КАЛИННИКОВА**



ЩЕРБАКОВА Е.Н.

**«КУЛЬТУРНЫЙ СЛЕД» В.М. ВАСНЕЦОВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
И МУЛЬТИПЛИКАЦИИ**





CONTENTS LIST

KORSAKOVA I.A.

CRISIS AND CRISES IN EUROPEAN MUSICAL CULTURE.....

6

MALATSAY L.V.

FEATURES OF ROMANCE STYLE IN A CAPPELLA CHOIRS BY A.V. NIKOLSKY.....

15

KUDRINSKAY I.V.

**THE DEVELOPMENT OF PERSONAL AND PROFESSIONAL QUALITIES OF FUTURE TEACHERS-
MUSICIANS AS AN ACTUAL SCIENTIFIC PROBLEM**.....

25

SHCHPETILNIKOV S.S.

STYLISTICAL FEATURES OF THE CHORAL MINIATURE BY VICTOR KALINNIKOV.....

34

SHCHERBAKOVA E.N.


**“CULTURAL FOOTPRINT” BY V.M. VASNETSOV IN RUSSIAN CINEMATOGRAPHY
AND CARTOONS**.....

40

КОРСАКОВА И.А.

доктор культурологии,
проректор по научно-исследовательской работе
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки
им. А.Г. Шнитке»

e-mail: korsakovaia@schnittke.ru



КРИЗИС И КРИЗИСЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. В статье обосновывается идея циклического развития музыкальной культуры. Автор приходит к выводу, что в XX веке произошло два крупных перелома, которые можно обозначить терминами «локальный кризис» и «глобальный кризис». Глобальный кризис затрагивает все сферы культуры и разрушает «ген» европейского мышления – идею «рацио». Заимствование некоторых идей из неевропейских культур может оказать благотворное влияние на дальнейшее развитие европейской музыки.

Ключевые слова: история музыки, цикл, кризис культуры XX века, постмодернизм.





век в истории музыки считают рубежным: «К нему стягивается всё накопленное в веках, и от него берет начало множество новых видов и жанров музыкального искусства» [4, с. 5]. В это время зародилось то, что стало основой академического музыкального мышления: опора на гармоническую тональность, метрические ритмы, четкая организация музыкальной формы. Заканчивается эта «история» на рубеже XIX-XX веков: музыка нововенцев полностью порывает с традицией. Правда, в ней слышны еще отголоски полифонии, старинных метров, в ней еще проявляются элементы тональности: не столь явно, но в той же мере, как в эпоху барокко, когда тональность только зародилась. «Перелом, происшедший в европейской музыке около 1908 года, привел к выработке совершенно иного ощущения музыкального, совершенно иной логики музыкального мышления», – писал Ю.Н. Холопов [14, с. 232]. Основой той, прежней, логики являлось понимание музыки как самостоятельного вида искусства. Не связь с библейскими текстами или ритуальными обрядами, а самоценность самого звучания определила то, что гармония, мелодия, форма легли в основу классического музыкального мышления.

Однако обозначенный отрезок истории слишком короток, чтобы свести к нему всю историю музыки. Скорее, эта эпоха явилась лишь квинтэссенцией того, что мы подразумеваем под словом «музыка», а история началась гораздо раньше. Ю.Н. Холопов очерчивает границы музыки V в. до н. э. – XX в. н. э.: «Мы имеем дело с кризисом такого масштаба, который... означает конец огромного исторического периода от начала письменной истории до нашего столетия включительно» [13, с. 54]. На протяжении всего этого периода создавалось то, что мы сознательно обозначали словом «музыка». Осознание музыки явилось тем стержнем, который позволяет очертить названные границы.

И снова возникает вопрос, а что же было до начала письменной истории? Восточные мудрецы говорили: «Тела людей разрушаются, и гробницы также не вечны», «Время движется по кругу, и всё возвращается к своему истоку». Другими словами, всё, что когда-то начиналось, неизбежно должно прийти к своему завершению; но всякий конец есть начало нового круга: развитие вечно. Эти философские воззрения древних мудрецов наводят на мысль, что история музыки есть цикл.

Идея цикла не является новой, Б.В. Асафьев писал: «Периодизация и прогрессия... соотносятся друг с другом как стадии процесса музыкальной эволюции. И в той и в другой мыслимы как бы возвращения и смены циклов; только в одной из них наш взор устремлен в сторону изыскания тождественных этапов, а во второй на закрепление привнесенных в течение эволюции новых элементов» [5, с. 75].

То, что мы принимаем за начало музыки и ее конец, есть проекция нашего сознания на реальную действительность (музыкальную действительность). Все «рождения» и «концы» суть рождения и концы неких



наших человеческих логик, придуманных для осмысления музыки. А сама Музыка не имеет границ: по словам Гуань Инь-цзы, «это то, о чем я не знаю, почему оно таково, но оно таково. Оно приходит ниоткуда и уходит в никуда. Приходя из ниоткуда и уходя в никуда, оно становится единоначальным с Небом и Землей, для которых нет ни прошедшего, ни настоящего» [12, с. 197]. Музыка коренится в природе человека, музыкой пронизана жизнь космоса: от микроколебаний атомов и элементарных частиц в ультразвуковом диапазоне до «гармонии сфер», производимой колебанием планет.

Говоря о кризисе культуры в XX веке, нужно отметить различные оттенки понятия «кризис». Сравним два высказывания. Первое из них принадлежит немецкому ученому Вернеру Хафтману: «В течение первого десятилетия века два революционных открытия привели к крушению господствовавшего представления об изначальной устойчивости вещей: расщепление ядра и выдвижение новой концепции пространственно-временного континуума. Вследствие первого концепция материи уступила место концепции энергии: материальные, геометрически организованные формы заменились силовыми полями. Второе разрушило статичную перспективу, в которую со времен Ренессанса помещался наблюдаемый объект, и заменило ее динамической, перспективной системой. Всё это подтвердило догадку художников о том, что реальность видимого мира исчерпывалась, по сути дела, апперцепцией человека, что природа сама по себе не обладала никакой иной реальностью, кроме того ее образа, который складывался в человеческой душе, – короче, что весь видимый мир был всего лишь плодом воображения» [7, с. 55]. Второе высказывание приведем из книги русского философа Н. А. Бердяева «Кризис искусства»: «Много кризисов искусство пережило за свою историю. Переходы от античности к Средневековью и от Средневековья к Возрождению ознаменовывались такими глубокими кризисами. Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образцам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы» [3, с. 3].

В обоих случаях речь идет о кризисе. Однако ученый и философ имеют в виду совершенно разные явления. В первом случае речь идет о ломке «механической картины мира» – парадигмы классического мышления, а именно: материя уступает место энергии (что обусловлено открытием электрона и закона превращения энергии: Р. Майер, Джоуль, Кольдинг), статичная геометрия видимого трехмерного мира заменяется динамикой силовых полей. К этому можно добавить изобретение теории вероятности и статистических множеств в математике, появление

структурной лингвистики в филологии, введение додекафонии и сериальной техники в музыке, а также появление множества новых направлений в искусстве, начиная с импрессионизма – футуризм, кубизм, сюрреализм, фовизм, экспрессионизм, которые прежде всего означали отход от классических принципов искусства: уход от реализма, отказ от использования прямой перспективы, разрушение классического триединства времени, места, действия. Новейшие течения в философии возникли также в качестве антитезы преобладавшей в XIX веке гармонизирующе-рациональной картине мира (и человека в нем).

Локальная смена парадигмы повлияла на культурную ситуацию последних десятилетий и только подготовила новое глобальное потрясение – кризис двухтысячелетней истории европейской культуры, о котором говорит Бердяев.

Аристотель впервые сформулировал закон достаточных оснований, который стал фундаментом европейского менталитета. Главной особенностью этого менталитета является опора на разум с его непоколебимой логикой, жесткой рациональностью. На протяжении всей двухтысячелетней истории разум являлся главным и единственным критерием определения человека, позволяющим выделить его из окружающего мира. Разум стал тем стержнем, на котором выстроилась логичная цепочка истории западноевропейской цивилизации. Наивысшее воплощение эта идея получила в декартовской формуле «*cogito ergo sum*», а главной опорой и экспликацией ее явилась классическая наука. Весь путь культуры от V в. до н. э. до XX в. н. э. есть путь развития (рождения, расцвета и заката) *ratio*. Рациональным менталитетом пронизана вся культура Европы, включая искусство и религию: конечно, отдельные их проявления, такие как церковные каноны живописи, жесткие законы сочинения фуг, псалмов, месс, григорианского хора, поэтические законы стихосложения (сонеты, секстины, мадригалы) и т. д. Безусловно, культура богаче и разнообразнее, она не может быть полностью вписана в какую бы то ни было схему; в данном исследовании предлагается обратить внимание лишь на одну грань этой эволюции, которая имела место и которую нельзя отрицать.

В художественной жизни XX столетия наибольшее влияние на мировоззрение человека оказало искусство модернизма и постмодернизма. Уже начиная с импрессионистов художники стали подвергать сомнению характеристику «*homo sapiens*» как единственное определение сущности человека. *Homo sensus, homo faber, homo musicans, homo ludens...* – это далеко не полный перечень эпитетов, которыми наделяется человек сегодня. Впервые после многовекового развития рационалистической мысли ставится вопрос о возможности существования культуры в чувственном мире. «Всякое истинное чувство в действительности непередаваемо. Выразить его – значит его предать.



Однако перевести его на другой язык – это значит его скрыть. Истинное выражение прячет то, что проявляет. Оно противостоит духу в реальной пустоте природы, создавая в противоположность этому некую полноту в мышлении... Именно поэтому истинная красота никогда не поражает нас прямо», – писал классик французского авангарда Антонен Арто [17]. О современной культуре он говорит, как о культуре «ушедшей», закатной: свежесть впечатлений, искренность восторга или негодования, полнота чувственного восприятия ей более недоступны [8, с. 59]. Другой классик модернизма, сюрреалист С. Дали, призывает художников «оборвать все узы практического и логического мышления, освободиться от контроля совести, дать свободу таящимся в человеке подсознательным инстинктам и пребывать в состоянии отключенного сознания» [15, с. 110].

Однако ни сюрреализму, ни абстракционизму, ни структурализму (то есть почти ни одному направлению раннего авангарда) не удастся осуществить кардинальный сдвиг в сознании, который был осуществлен постмодернизмом. Модернизм отказался от мимезиса, но не отказался от репрезентации, разрушил натурализм, но не отождествил искусство с жизнью, провозгласил отказ от реальности, но не расширил игровое пространство действительности до бесконечности (см. подробнее: [11]). Именно искусство постмодернизма стало переломным этапом в развитии культуры. Модернизм ломает классические представления исходя из самой классической культуры, не выходя за пределы поступенной эволюции и находясь внутри тела культуры. Постмодернизм устремляет свои взоры к истории – к древним цивилизациям – в поисках ответов на главные вопросы о природе и сущности человека, переступая временные рамки (около 2500 лет) того, что мы обозначаем словом «искусство» (начиная с греческого «технэ»). Он выходит и за рамки художественного сознания, призывая весь научный мир – историков, биологов, этологов, физиков, культурологов – заняться решением этой непростой проблемы.

Постмодернизм – мировоззрение, а не только художественное течение. Наряду с хэппенингом, перформансом, оп-артом, боди-артом, лэнд-артом и т. д. (то есть с тем, что объединяется в понятие «искусство постмодернизма») в XX веке с ним мирно сосуществуют все направления предшествующих эпох, в том числе классицизм. Быть может, даже постмодернизм как искусство не претендует на приоритетное положение и не определяет художественную ситуацию сегодняшнего дня (неслучайно говорят о возврате классики), но постмодернизм как мировоззрение внес свежую струю в развитие нашей культуры.

Вопрос о фундаментальных основаниях встал особенно остро на рубеже XIX-XX веков, когда европейская культура почувствовала свое завершение. «Закат Европы» О. Шпенглера, «Кризис искусства» и «Конец Европы» Н. Бердяева, работы А. Шопенгауэра и Ф. Ницше явились свидетельством глубокого кризиса, охватившего западную цивилизацию.

Требовался новый импульс для ее обновления и выживания. Таким импульсом стало, с одной стороны, проникновение элементов других (неевропейских) культур, с другой – мощное развитие техники. Воздействие этих факторов привело к расширению области влияния человека на окружающий мир и свою собственную природу. Появились такие феномены, как рок-музыка (с применением звучаний инфразвукового диапазона), виртуальное пространство (на основе компьютера), необычную интерпретацию получили восточные таинства и ритуалы. Возникла «новая» сфера чувственности.

«Новое» не могло зародиться в недрах самой культуры. Ю.М. Лотман, размышляя об эволюции различных культур, говорит об их взаимовлиянии и взаимопроникновении как наиболее существенном факторе развития. Европейская культура, «замкнутая» на одной-единственной idea-fix (ratio), не смогла бы продолжать свою эволюцию, «конец» был бы неизбежен. В свою очередь, сама культура «подготовила почву» для обновления – модернизм начала XX века. А постмодернизм «взорвал» то, что накапливалось тысячелетиями.

Дилемма «чувство – дух» («материя – сознание») стала коньком и одновременно камнем преткновения европейской культуры. Биология и физиология человека были отнесены к низшим сферам человеческой природы. «Чувственный интерес» – это «пошло» (по Ф. Шиллеру), человек характеризуется «умными эмоциями» (по Л. Выготскому), и, следовательно, культура есть творение человеческого духа. Имплицитно, правда, подразумевалась и вторая сторона восприятия: «Страсти не должны быть выражены так сильно, чтобы возбуждать отвращение, и музыка даже при самых ужасных ситуациях никогда не должна оскорблять слуха, но обязательно доставлять ему наслаждение» (Моцарт). Однако эстетики на этой сфере, как правило, мало концентрировали свое внимание, полагая, что это само собой разумеется.

Постмодернизм как течение второй половины XX века явился художественным отражением и преломлением реальности своего времени. Обращаясь к этой сфере, он на новом уровне осваивает чувственную природу человека: иначе, чем это делает традиционная культура, и иначе, чем это было возможно во времена Эпикура. Тем не менее, отказываясь от традиции и обращаясь к предкультурным формам цивилизации, постмодернизм не в силах «перешагнуть себя»: позади огромный исторический этап, пройдена хорошая школа рационализма; возникнув в недрах традиционной культуры, он впитал в себя некоторые элементы, которые перечеркнуть уже невозможно, они стали органической частью сознания человека двадцатого столетия. Можно провести аналогию, сопоставив культуру с умирающим организмом, зараженным вирусом СПИДа. Потеряв иммунитет отстаивать вековые ценности (ценность инновации – одна из главных составляющих западноевропейского образа мышления), мы допустили



проникновение «восточного вируса», способного изменить генотип европейской культуры. Искусство постмодернизма – верный симптом болезни. Еще прошло не так много времени: о кризисе заговорили в конце XIX века, а постмодернизм – явление куда более молодое, не успевшее разрушить ген, составляющий сущность европейского мышления, а именно – саму мысль («мыслю, следовательно, существую»). Поэтому культура второй половины XX века – это не только создание, но и осмысление. Нам, воспитанным на рационалистической традиции, на данном этапе невозможно говорить о чувственности, не подразумевая ее антипод.

Итак, в XX веке в культуре произошли два крупных перелома:

1. Переход от механистической картины мира к новой парадигме мышления, основанной на энергетическом, биологическом, субъективно-ориентированном подходах. Назовем это локальным кризисом, имея в виду его конкретное историческое место в истории культуры (рубеж XIX-XX вв.). Локальный кризис завершает период, начавшийся приблизительно в XVII веке. Основными чертами классической эпохи являются линейность¹, реализм, антропоцентризм.

2. К середине-концу XX века завершается огромный европейский культурный цикл, начало которому было положено в Древней Греции. Меняются фундаментальные представления о сущности человека: разум всё больше и больше теряет свое приоритетное положение в числе других человеческих характеристик. Назовем это глобальным кризисом, подразумевая масштабность и всеохватность явлений культуры, затронутых этим переворотом.

Раньше архаическую культуру мы воспринимали как «детство», вкладывая в это понятие несовершенство форм и незрелость мыслей. С колокольни XX века (с развитой письменностью и доведенной до беспредела рациональностью) это действительно было только началом «осевой эпохи» (термин К. Ясперса [16, с. 32]). Но одновременно культура Древней Греции была завершением большого исторического периода, а потому ratio не являлось для античности определяющей категорией, но лишь компонентом, одним из многих. Дальнейшее развитие нашей культуры могло пойти по иному руслу, если бы в качестве опорного элемента был определен другой (скажем, религиозный) ценностный ориентир (не случайно Средние века во многих аспектах выпадают из предложенной линейной логики; не будь Возрождения, возможно, картина мира была бы иной). Древняя Греция – это детство нашей культуры. «Дети» оказались очень талантливы: «с молоком матери» они впитали и дух, и тело, и бога, и мысль. XX век – «дитя» Греции – уже в раннем возрасте получил «ген» рациональности и «с молоком матери» передаст своим потомкам элементы всемогущей науки, развитых языков,

¹ Прямая перспектива, лапласовская детерминация, функциональность в музыке, однонаправленность времени и т. д.

реалистического взгляда на мир. Если наши дети от «дедушек» возьмут элементы духовности, следующий этап может явить собой прекрасную, совершенную, гармоничную культуру, о которой мечтали утописты и о которой говорят пророки: «Действительным пафосом тех эпох будут возрастание духа любви – во-первых; творчество, точнее, боготворчество – во-вторых; просветление природы – в-третьих; разрушение преград между физическим миром и другими мирами – в-четвертых; радость жизни, кипящей и в Энрофе, и во многих других мирах, – в-пятых; и высшие формы богопознания – в-шестых. Устремление к такому будущему – вот что отличает человека облагороженного образа от человека всех предыдущих культурных ступеней» [2, с. 242].



ЛИТЕРАТУРА



1. Алябьева А. Г., Якименко Ю. В. Духовная музыка в контексте эстетики постмодернизма // Искусство и образование. – 2022. – № 3 (137). – С. 17-23.
2. Андреев Д. Роза мира. – М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К&О», 1992. – 282 с.
3. Бердяев Н. А. Кризис искусства. – М.: Интерпринт, 1990. – 47 с.
4. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1978. – 366 с.
5. Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. – Петербург: Academia, 1924. – С. 63-80.
6. Го Ц. Воплощение «нового» в музыке начала XX века: синтез искусств в русском авангарде // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – №4. – С. 72-82.
7. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 300 с.
8. Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ «Союзтеатр» : ГИТИС, 1992. – 284 с.
9. Корсакова И. А. Глобальные проблемы культуры XX-XXI вв. // Вестник МГИМ им. А.Г. Шнитке. – 2021. – № 2 (14). – С. 7-13.
10. Мамбетова Г.Р. Синхронный срез смешанного стиля XX века // Искусство и образование. – 2022. – № 3 (137). – С. 38-46.
11. Мигунов А. С. Vulgar. Эстетика и искусство во 2-й половине XX века. – М.: Знание, 1991. – № 9. – 63 с.
12. Проза Древнего Китая (Из книг мудрецов) / Редкол. Г. Гоц, Л. Делюсин, Д. Мамлеев и др. – М.: Художественная литература, 1987. – 351 с.
13. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 52-104.
14. Холопов Ю. Н. Об эволюции логических принципов современной гармонии // Музыка и современность. – Вып. 8. – М., 1974. – С. 229-277.
15. Шепетис Л. От жизни – к ничто. – М.: Молодая гвардия, 1972. – 174 с.
16. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1992. – 527 с.
17. Artaud A. Le theatre et son double. – Paris, 1964. – P. 105-113.

KORSAKOVA I.A.

Doctor of Cultural Studies,
Professor, Vice-Rector for Research
Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: korsakovaia@schnittke.ru

CRISIS AND CRISES IN EUROPEAN MUSICAL CULTURE

ANNOTATION. The article substantiates the idea of cyclical development of musical culture. The author concludes that in the twentieth century there were two major fractures, which can be designated by the terms "local crisis" and "global crisis". The global crisis affects all spheres of culture and destroys the "gene" of European thinking – the idea of "rationality". Borrowing some ideas from non-European cultures can have a beneficial effect on the further development of European music.

KEYWORDS: history of music, cycle, crisis of culture of the twentieth century, postmodernism.

Малацай Л.В.

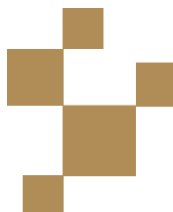
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой вокально-хорового
и музыкально-инструментального искусства
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»
e-mail: 1441970@mail.ru



**ЧЕРТЫ РОМАНСОВОЙ СТИЛИСТИКИ
В ХОРАХ А CARPELLA А.В. НИКОЛЬСКОГО**

Аннотация. Статья посвящена проблеме отражения черт сольного романса в хорах а сарпелла. Особое внимание уделяется анализу литературной основы хоров. Следуя образной сфере текста, композитор находит оригинальные средства воплощения лирической образности в музыке. В результате индивидуальной композиторской работы со стихом возникают своеобразные композиторские решения. А.В. Никольский стремится средствами музыкальной выразительности не только раскрыть всё богатство литературного образа, но и усилить эмоциональный тон, обозначить чувства лирического героя, его эмоционально-романтическое восприятие природного мира. Композитор весьма избирателен в темброво-красочных эффектах, хоровые партии индивидуализируются за счет яркого выявления их тембрового звучания в различных тесситурных условиях. Статья подобной тематики публикуется впервые, в ней отражен вокально-хоровой и стиховедческий анализ композиций. Материалы исследования могут быть полезны для студентов и опытных хоровых дирижёров-хормейстеров.

Ключевые слова: хоровой романс, А.В. Никольский, хоровое творчество, средства музыкальной выразительности, хоры а сарпелла.

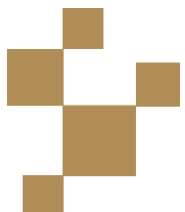


последнее время приобретают популярность нотно-музыкальные издания серии «Антология русской музыки а capella XIX – начала XX веков», составленные Е.Д. Светозаровой. Сборники снабжены диском с аудиозаписью, что существенно облегчает восприятие нотного материала. Под номером 16 вышел сборник хоров А.В.Никольского [1]. Вопросам жанровой классификации хоровых произведений посвящена статья Е.Д. Светозаровой [2]. Проблематика хоровых миниатюр а capella ярко обозначена в диссертационном исследовании И.В. Гринченко [3]. Об отдельных хорах композитора имеются публикации материалов, размещенные в РИНЦ [4]. В настоящей публикации внимание уделяется тем хорам, которые ранее не рассматривались, но представляют интерес с позиций наличия в них романсовых черт. Вообще светские хоры отечественного композитора рубежа XIX–XX веков А.В. Никольского весьма немногочисленны. Он был более известен как активный деятель церковно-певческой культуры, большая часть его хоровых композиций – это духовные сочинения и переложения древних роспевов. Есть в творческом наследии и сольные романсы. Хоры, стилистически близкие к романсам, были написаны композитором в дореволюционный период творчества композитора. Рассмотрим некоторые из них¹.

Хор «Певец» из числа ранних произведений композитора (op. 10, № 1) написан в классических традициях, в жанре созерцательно-романтического хорового романса. Само стихотворение типично романтическое. В нем описывается гармония человека и природы, взаимопроникновение их чувств. Душевное состояние поэта напрямую соотносится с состоянием природного мира. Образ певца в стихотворении прорисован метафорично, обобщенно: певец любви – не конкретный человек, а особое эмоционально-психологическое состояние души поэта-художника. Любовь же воспринимается как чувство, приносящее страдания и горести, поэтому любовная песнь певца печальна.

Хор написан в куплетной форме (3 куплета). Дуольная мелодически развитая линия накладывается на триольный аккомпанемент уже во вступлении. Куплет двухчастен. Лиричность обобщенного плана прорисована при помощи конкретных «штрихов» в гармонии, ритме и фактуре. Вторая часть также представляет собой период, состоящий из двух предложений – в первом возвращается мажорная параллель с остановкой на доминанте, после окончания второго выписано небольшое каденционное дополнение. Второй период развивающего

¹ В процессе исследования применялся комплексный подход к анализу хоровых композиций А.В. Никольского, включающий методы анализа содержания и формы, соотношения литературной основы с музыкальным воплощением, специфический анализ приемов вокализации, сопоставления вокальной интонации и метроритма, особенностей организации хоровой фактуры, ладогармонического языка, композиционного строения.



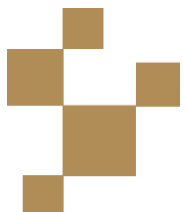
плана обладает тональной неопределенностью дополнение в конце приводит в основной *Es dur*.

Три хоровых романса составили 18-й опус, это «Гаснет летний вечер», «Лотос» и «Испанский романс». В качестве стихотворной основы первого хора опуса было избрано стихотворение Г. Гейне в переводе П.Н. Краснова из «Книги песен». В стихотворении представлено описание переходного состояния природы: смены вечера ночью. Это романтично воспетая восхитительная идиллия летнего вечера. Хор написан в трехчастной репризной форме, в жанре хорового романса. Начинается произведение в тональности с *moll*, а заканчивается в его мажорной параллели *Es dur*. Первая часть представляет собой период, состоящий из двух предложений. Часть основана на задержаниях, полутонах, красках, расслаивающихся секундах.

Благодаря поступенному нисходящему движению баса функциональные тяготения не ярко прорисованы, расплывчаты, смазаны. Выразительно звучание увеличенного трезвучия в окончании первого трехтакта. Только в конце первой части, представляющей собой модулирующий период, появляется *Es dur*. Все гармоническое оформление выполнено композитором не ради функции, а ради краски (прием колорирования). То, что является признаком гармонии конца XIX века, когда основные структуры разрываются, их функциональное значение теряется и проявляется только в конечных точках – кадансах. Заключительный каданс в данном хоре вполне классичен – двойная доминанта, доминанта и тоника и то, в мелодическом положении терции с призвуком неустойчивости – задержания к квинте.

Голоса в хоровой фактуре движутся свободно «перетекая», независимо от функциональной определенности. Первый период включает два предложения, но опять же цезура размыта: в 7-м такте верхний голос еще «допевает», заканчивает первое предложение, а в остальных голосах уже звучит начало второго. Происходит момент ответвления в *Es dur* явным автентическим оборотом.

Средняя часть разработочного плана, внутри нее условно можно выделить три раздела. Ритмической основой первого четырехтакта является ритмический рисунок баркаролы, в басу отмечаем органнй пункт на *d*. Гармонический план второго раздела (4 такта) выстраивается следующим образом – тоника, VI низкая, энгармоническая замена, доминантсептаккорд, с энгармонической заменой, но он тоже не разрешается в тонику, а сделана энгармоническая замена, проработанная как прием в европейской гармонии. Третий раздел (6 тактов) почти целиком построен на хроматической сползающей интонации в басу *H – Ais*, изображающей «всплеск воды» или «вздых печальный».



Реприза начинается с *Es dur*'ного аккорда, но поскольку первая часть начиналась в *c moll*, то потом появляется по аналогии краска начального лада, а уже в 4-м такте постепенно вырисовывается поворот в *Es dur*.

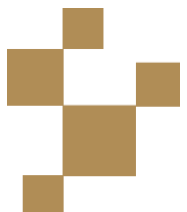
Хор «Лотос» на стихи Г. Гейне из цикла «Лирическое интермеццо» уже упоминавшейся «Книги песен» в переводе М.Л. Михайлова. Ночь воспринималась романтиками как период тишины и умиротворения, именно поэтому Гейне обратился к описанию лотоса – цветка, который расцветает в ночное время суток. Кроме того, лотос – это цветок любви. Так, любовь, подобно цветку, раскрывается и оживает.

Форма произведения трехчастная репризная с кодой. Схема формы такова:

I часть	II часть (середина)	III часть (реприза)	кода
10 тактов	21 такт	11 тактов	8 тактов

Основная тональность *F dur*. Первая часть построена на автентических оборотах – начинается доминантой и заканчивается ею, такой прием передает ощущение ожидания, вопроса. Развитие музыкального материала в средней части построено на приемах иллюстративно-выразительного характера. Эта часть развивающего плана. Вначале она основывается на тоническом органном пункте, в голосах встречаются имитационные мелодические переключки. Характерно отметить обилие плагальных оборотов, появляется аккорд VI низкой ступени. Композитор находит меткий изобразительный прием на словах «выплывает луна»: звучит соло альтов на фоне выдержанных аккордов в остальных голосах, узко объемные ходы у баритонов и теноров подобно бликам расцветивают гармоническую вертикаль. Выразить трепетность, нежность ночного лотоса, состояние его ласкового пробуждения поручено во втором разделе части теплому, интимно-лирическому тембру женского хора. В репризе, особенно в начале, прорисована романсовая стилистика – мелодически развитый, неприхотливо-изысканный солирующий голос свободно парит на фоне гармонической поддержки остальных. Это монологически-романсовый тип изложения музыкального материала. Третья часть репризная с окончанием на доминанте. Кода основана на тоническом органном пункте, на повторе слов «грустно глядя в небеса», на музыкальном материале средней части, образуя арку и придавая целостность произведению. Это небольшой раздел, в котором больше плагальных оборотов, сначала он диатонический, а потом – мажороминорный, звучит опять *des*.

Встречающийся в I и III частях переменный размер идет от декламационного принципа стиха. Если стих переводной и не точный силлабо-тонический, то композитор склонен к речитативному свободному складу, который и дает переменные размеры, как принцип декламации. Перевод стихотворения написан четырехстопным хореем с перекрестной



системой рифмования, в окончаниях строк чередуются женские и мужские клаузулы. Произведение в целом написано в рамках осваиваемой композитором классического романса, мелодическое движение голосов построено на интонациях романсовых задержаний. Вместе с тем все профессионально, тонко, с чувством меры и художественного вкуса.

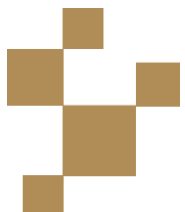
Третий номер в опусе – «Испанский романс». Лирическое стихотворение «Ночной зефир...», написанное А.С. Пушкиным в 1824 году, выделяется необычайной музыкальностью. Стихотворение написано разностопным ямбом и состоит из пяти строф. Три из них представляют собой повтор текста, как подражание припеву песни:

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.

Ритмическую опору стихотворения создают мужские окончания первой, третьей и пятой строф. То, что они включают в себя рифмующиеся глаголы (струит, шумит, бежит), передает ощущение текущей воды. Тройная рифма, заканчивающаяся на «ир» (зефир – эфир – Гвадалквивир) – напевная «и» в сочетании с рокочущей «р» – звучит как подражание течению быстрой реки. Шипящие согласные «ч» и «ш» характерны для передачи шепота и звуков ночи.

Романс написан для мужского четырехголосного хора. В традиции ночных серенад было исполнение их солистами-мужчинами под инструментальный аккомпанемент или мужскими ансамблями а capella. Основная тональность *G dur*. На протяжении всего произведения композитор не меняет тональности – и в этом хор ближе не к форме рондо, а к куплетной, где все куплеты традиционно идут в одной тональности. Начальная фраза дана в мелодико-гармоническом изложении, солирующим голосом является баритон. Сочетание поступенного движения со скачками на широкие интервалы, с добавлением обособленной ритмической организации передает южный темперамент. В мелодическом изложении обращает на себя внимание наличие VI низкой ступени, как признака гармонического мажора. Во второй фразе тему подхватывают тенора, происходит отклонение в тональность доминанты *D dur* без явного обозначения тоники с последующим возвращением в основную тональность и остановкой на проинтонированном в мелодическом движении доминантовом нонаккорде.

В запевном разделе эпизода отмечаем игру красками одноименного мажоро-минора. Далее следует имитационный раздел – припев, напоминающий интонационно в окончаниях фраз окончание



раздела А (испанская пунктирная ритмика, движение параллельными терциями). В более лиричном в сравнении с первым вторым эпизоде С вновь выписана гомофонно-гармоническая фактурная организация и мелодически ведущим голосом является баритон. Начальные фразы выдержаны на тоническом органном пункте, а в гармоническом оформлении обращает на себя внимание использование плагальных оборотов.

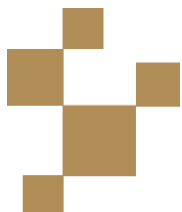
Кода построена на словах из рефрена. Использование плагального оборота с более глубокой, густой краской VI низкой ступени восходит к традициям романтической гармонии Ф. Шуберта. Краска эта одновременно восточная (в мелодическом варианте с увеличенной секундой) и романтическая (в гармоническом оформлении оборот T – VI_{низ}).

Опус 25-й, как и рассмотренный выше, включает 3 хора, все на стихи Г. Гейне. В стихотворении «Ходят в небе потихоньку звезды» представлено описание летней ночи. Поэт одухотворяет мир природы, на что указывает многократное использование олицетворений: «ходят звезды», «спят леса», «слышит цветок», «гора движет». Гармония летней ночи, звуки ее песни вызывают эмоциональный подъем в душе лирического героя.

Основная тональность хора *Es dur*, форма двухчастная репризная. Рассматривая гармоническую организацию, следует отметить тот принцип романтической гармонии, который прослеживался в предыдущих хорах – преобладание колорита, гармонической, по-импрессионистски «размытой», краски над функциональной принадлежностью аккорда. Мелодическими и гармоническими средствами достаточно явно в этом хоре прорисована светлая краска малого минорного септаккорда.

В первой фразе многотерцовые вертикали, полифункциональные аккорды возникают из-за наложения субдоминантовых гармоний на доминантовый органнй пункт. Все здесь окрашено доминантой, звук *b* выступает как некий стержень, тоники *Es dur* не появляется. В мелодии краска малого минорного септаккорда также намечена: вначале, в партии первых сопрано – это бесполутоновые ходы, движение по звукам септаккорда, затем – выразительный хроматический ход $c^1 - c e^1 - b$. В основе мелодической линии второго тенора лежит нисходящее движение тоже по звукам септаккорда, но с заполнением проходящими звуками. В первой фразе следует также отметить сочетание гармонических и полифонических принципов. Как ведущий принцип выступает импрессионистская неопределенность в гармонии, а полифонический прием имитации (см. 2–5 такты).

Из средств музыкальной выразительности наблюдаем использование разных хоровых составов, дающих отличные тембровые колориты и плотность звучания. Так, в первой фразе облегченное звучание неполного смешанного хора (без баса) передает эффект невесомости,

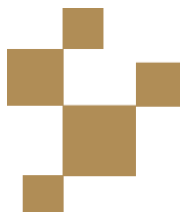


возвышенности рисуемого пейзажа. Во второй фразе, где в тексте упоминается о земле, подключаются низкие тембры мужских голосов. Основой гармонического развития здесь выступают мажоро-минорные краски. Композитор выписывает отклонение к субдоминанте. Голоса имеют свою логику секундового восхождения и нисхождения, но все они движутся, как бы «перетекая» из одного аккорда в другой. Такими изобразительными средствами композитор рисует «ночные туманы», о которых говорится в литературном тексте. В вертикальном срезе встречаются аккорды простой терцовой структуры с задержаниями, в основном гармонической субдоминанты – субдоминантовый секстаккорд, квартсекстаккорд неаполитанской II степени, трезвучие VI низкой.

Третья фраза «Чутко спят леса...» начинается в тональности доминанты *B dur*, так же, как и предыдущая, она выстроена на игре красок мажоро-минора. Начало основывается на доминантовом органном пункте *B dur*, в остальных голосах просвечивается оттенок гармонической субдоминанты. Начинается фраза с септаккорда II степени (сначала натурального, потом гармонического), на фоне доминантового баса. На словах «Слышит все листок» господствует краска септаккорда II степени в *B dur*, потом через терцквартаккорд II степени (гармонический) и доминантсептаккорд осуществляется переход в *Es dur*, тоника появляется не сразу, а с задержанием, образуя на сильную долю увеличенное трезвучие (с VI низкой ступенью). В конце фразы слышна краска одноименного мажоро-минора, когда в мажор проникают отдельные звуки минора. Найденная краска важна композитору как полиаккорд в наложении на доминанту и в конечном итоге рождающая ощущение размытого, туманного, ночного пейзажа. Завершается часть остановкой на тонике.

Вторая часть начинается в *c moll* – минорной параллели основной тональности. Середина развивающего плана основана на доминантах. Вначале выделяется два раздела: один – лирический вокализ, в котором композитор развивает первую нисходящую вокально-гибкую интонацию; второй – пафосно-декламационный, с надрывом на нонаккорде. Вокализ мелодически пластичен, песенно-народного склада, в басах со словами «чья-то песня» возникает квинтовый бурдон. Во второй фразе наблюдаем музыкальную иллюстрацию слов «проникают в сердце звуки с силой мощной» – акценты, высокая тесситура, фактурно уплотненные аккорды, яркий уровень динамической организации (*fortissimo*). Органный пункт опять на доминанте, как следование принципу, используемому в данной композиции. Из приемов развития музыкального материала во второй фразе можно отметить мелодическую секвенцию.

Реприза синтетическая, здесь узнаваемо начало первой части, но присутствует рельефный мелодический подголосок из начального вокализа II части. Из гармонического оформления первой части



перенесены аккорды субдоминантовой группы в наложении на доминантовый бас, повторяются расходящиеся веером голоса и тоника с задержанием (*ces'*).

Второй номер в опусе – хор «Катит весна». Стихотворение Г. Гейне повествует о наступлении весны, традиционно в поэзии романтиков отождествлявшейся с возрождением, обновлением. Хор написан в двухчастной форме: первая часть «Живых цветов...» описательно-изобразительного плана, а вторая «Катит весна...» – в традициях славильных гимнов. Это подчеркивают и авторские указания относительно темпа и характера исполнения вначале частей: I часть – *Allegro molto e leggiero* (очень быстро, радостно и легко), с последующим *Presto* (быстрее, чем *Allegro*) и некоторым успокоением в конце части (*ritenuto*); II часть – *Maestoso e meno mosso* (величаво и менее подвижно) с еще большим торможением темпа в конце.

Основная тональность произведения *G dur*. Первая часть – разомкнутый период свободного строения. Первое предложение выдержано в гомофонно-гармонической фактуре, в первой фразе мелодически ведущим голосом является сопрано, во второй – бас. Мелодия в основном движется по звукам аккорда с элементами поступенного движения. Второе предложение полифонического склада построено на имитациях женского и мужского составов, изображающих переключки птичьего хора. В гармонической организации вначале обыгрывается малый минорный септаккорд. На тоническом органном возникает плагальный секунд II ступени. Он звучит как в гармонической вертикали, так и в волнообразно развивающейся полетной мелодии сопрано (во второй фразе баса). В имитационном разделе окраска септаккорда меняется – обыгрывается малый уменьшенный септаккорд VII ступени. Затем сопоставлением появляется большой мажорный септаккорд, а в мелодии – тревожная интонация малой секунды.

Вторая часть звучит как кульминационно-кодовый раздел. Она начинается в *A dur* с субдоминантового трезвучия, переходящего в доминанту, и на двух этих аккордах построена вся первая фраза. В конце предложения выписан доминантовый органнй пункт, в 26-30 тактах как один из приемов развития музыкального материала применяется точная секвенция в трех верхних голосах. Последняя заключительная точка – тоника – звучит утвердительно, торжественно, пафосно, патетично, поскольку в верхнем голосе выписан октавный нисходящий скачок. Это кульминация всего произведения – использован самый высокий уровень динамической организации (впервые в произведении появляется *fortissimo*) и фактурно уплотненные девятиголосные аккорды.

Если рассуждать о жанре – романс и тема весны характерны для романтиков. Их изображение можно наблюдать в традиции немецкой *Lied* у Р. Шумана, Ф. Шуберта, Й. Брамса, а потом в русской романсовой традиции П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и др. Для хоровых романсов



А.В. Никольский избирал лирические стихотворения классиков Г. Гейне в переводе, М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, с преобладанием настроения любовной нежности и эмоциональности. Пейзажная лирика также способствует передаче романтических чувств и настроений.

Обобщая результаты анализа, можно отметить, что в хорах-романсах чувствуется стиль сформировавшегося мастера. Никольский, музыкально интерпретируя литературный источник, мог написать, например, сочинение в сквозной форме, иллюстрируя музыкой каждое слово текста. Однако, обычно форма основана на сочетании трехчастности или двухчастности с куплетностью. Для мелодических линий характерна повторность лейтинтонаций, избегание восходящей малой сексты с последующим постепенным заполнением. По свидетельству исследователей, в балакиревском кружке было распространено твердое убеждение в том, что излишнее количество мелодики может «опошлить» музыку. Мелодические линии хоров-романсов А.В. Никольского весьма лаконичны. Сочетание выразительных элементов с изобразительными подчеркивает тонкость восприятия стиля и стремление следовать ему. В гармоническом оформлении можно отметить усиление фонического эффекта звучания, усложнение структуры аккордов. Внимание композитора к тембровому колориту звучания партий в различных частях диапазона позволило использовать темброво-регистровые приемы для подчеркивания эмоционально-выразительных элементов стихотворного текста.



ЛИТЕРАТУРА



1. Никольский. Антология русской светской хоровой музыки а cappella XIX – начала XX века. Аудиоприложение на CD. Вып. 16. / Сост. Е.Д. Светозарова. – СПб.: Композитор, 2018. – 64 с.
2. Светозарова Е. Д. К вопросу о жанровой классификации русской хоровой музыки а cappella // Национальные традиции русского хорового искусства. – Л.: ЛОЛГК, 1988. – С. 99-110.
3. Гринченко И. В. Хоровая миниатюра в русской музыкальной культуре: история и теория: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / И. В. Гринченко. – Ростов-на-Дону, 2015. – 178 с.
4. Малацай, Л. В. Тайны «колористических сокровищ» хоровых партитур А. В. Никольского // Вестник Адыгейского гос. университета, 2010. – № 1. – С. 226-232.
5. Малацай, Л. В. Особенности хорового письма в цикле А. В. Никольского на стихи поэтов-символистов // Дом Бурганова, 2010. – № 1. – С. 190-198.

MALATSAY L.V.

Doctor of Art Criticism, Professor
Head of the department of vocal-choral and musical-instrumental art
Oryol State Institute of Culture
e-mail: 1441970@mail.ru

**FEATURES OF ROMANCE STYLE IN A CAPPELLA CHOIRS
BY A.V. NIKOLSKY**

ANNOTATION. The article is devoted to the problem of reflecting the features of solo romance in a cappella choirs. Particular attention is paid to the analysis of the literary basis of the choirs. Following the figurative sphere of the text, the composer finds original means of embodying lyrical imagery in music. As a result of individual composer's work with verse, original compositional solutions arise. A.V. Nikolsky seeks by means of musical expressiveness not only to reveal all the richness of the literary image, but also to strengthen the emotional tone, to indicate the feelings of the lyrical hero, his emotional and romantic perception of the natural world. The composer is very selective in timbre-colorful effects, the choral parts are individualized due to the bright revealing of their timbre sounding in various tessitura conditions. An article of this kind is published for the first time; it reflects the vocal-choral and versification analysis of the compositions. The research materials can be useful for students and experienced choir conductors-choirmasters.

KEYWORDS: choral romance, A.V. Nikolsky, choral creativity, means of musical expression, a cappella choirs.



Кудринская И.В.

кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: sokerinai@yandex.ru



**СТАНОВЛЕНИЕ ЛИЧНОСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ
КАЧЕСТВ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ
КАК АКТУАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА**

Аннотация. Статья обнаруживает научный подход в изучении структуры деятельности педагога-музыканта, в рамках которой основными видами деятельности выделяются следующие: познавательный; ценностно-ориентационный; преобразовательный; коммуникативный. Целью исследования является выявление основных задач музыкальной педагогики, условий для создания продуктивной педагогической музыкальной среды, определение идеального лично-профессионального комплекса качеств будущего педагога-музыканта.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, педагог-музыкант, классификация М.С. Кагана, деятельность педагога-музыканта.





Основной задачей педагога-музыканта на современном этапе развития общества большинством исследователей признается развитие творческих начал учащихся, их способности применения в дальнейшей жизни методов творческого освоения действительности, причем в самых различных областях деятельности. Для осуществления этой стратегической установки необходимо, в первую очередь подготовить будущих педагогов-музыкантов в плане их собственного творческого развития, активизировать их усилия в направлении творческого освоения новейших педагогических технологий и подходов, раскрыть их собственный творческий потенциал.

Музыкальная педагогика обладает не только ярко выраженным универсализмом своих связей с действительностью, но и значительной сложностью взаимоотношений своих компонентов. Структурно-функциональный состав деятельности педагога-музыканта отражает следующие составляющие его личностно-профессиональной сферы:

- индивидуальный характер общения;
- духовно-интеллектуальная наполненность;
- высокий эмоциональный тонус;
- творческий характер деятельности;
- личностно значимое взаимодействие с учащимися.

Как показывают исследования последних лет, деятельность педагога-музыканта не только протекает внутри педагогически организованной среды (Л.И. Уколова), но и способствует ее формированию и развитию. «Педагогическое воздействие музыкальной среды, созданной выдающимися педагогами-музыкантами, заключается в наглядном и действенном примере творчества, подвижничества, духовного совершенствования, нравственных поисков, свойственных лучшим представителям русской культуры, в сочетании высокого профессионализма и опоры на педагогику культурных сообществ. К особенностям такой педагогической музыкальной среды относится интенное педагогическое включение, высокий «нравственный градус», обращение к внутренним силам учеников в процессе погружения их в атмосферу творческого созидания» [1, с. 19].

Классической основой построения структуры деятельности педагога-музыканта является так называемая классификация М.С. Кагана, созданная ученым в 1989 году (см. об этом: [9]). Она отражает ряд видов деятельности, дифференциация которых не исключает вариативности, так как они находятся в состоянии постоянного подвижного взаимодействия и взаимовлияния. Среди них в качестве основных видов деятельности выделяются следующие: познавательный; ценностно-ориентационный; преобразовательный; коммуникативный.

Познавательная деятельность педагога-музыканта имеет свою ярко выраженную специфику, которая заключается во взаимодействии области познания собственно музыкального искусства и личностно-познавательной

области, связанной с процессом педагогического общения, причем это взаимодействие происходит в потоке времени и связано также с накоплением педагогического и эстетического опыта (В.И. Андреев, В.И. Загвязинский, В.А. Кан-Калик, Ю.Л. Львова, Н.Д. Никандров, Н.Ю. Посталюк). Исследователи отмечают также тот факт, что успешность познавательной деятельности педагога-музыканта зависит и от того, насколько полно проявляется его творческое начало [2, с. 28-29].

В структуру познавательной деятельности педагога-музыканта входит и конструктивный компонент, который, безусловно, является продолжением и результатом познавательно-проектировочной деятельности. Проектировочный компонент соприкасается также с прогностическим, который можно интерпретировать как предвидение результатов педагогической деятельности.

Результатом проектирования и прогнозирования является идеальная модель лично-профессионального комплекса специалиста, тот образец, к которому следует стремиться. Удерживаемый педагогическим воображением, этот образ отражает лично-профессиональный комплекс качеств будущего педагога-музыканта, перспективу его развития.

Действие педагогического воображения детерминировано творческим отношением и творческой атмосферой педагогического процесса (О.А. Абдулина, Е.В. Бондаревская, Л.С. Богуславский, В.И. Загвязинский, В.А. Кан-Калик, И.Д. Никандров).

Ценностно-ориентационная деятельность педагога-музыканта направлена на формирование у учащихся адекватных общечеловеческим нормам жизни отношений к основным ценностям, сформированным человечеством на протяжении его исторического развития.

Для сознательной и свободной профессиональной деятельности человеку необходимо сформированное представление о ценностях, которые направляли бы его действия. «Ценностно-ориентационная деятельность вырабатывает представления о социально полезном, идеальном, должном, о том, к чему следует стремиться, а чего следует избегать» [3, с. 101].

Ценностно-ориентационная деятельность развивается на основе общения, в процессе которого происходит обмен ценностями, а также в связи с общественной деятельностью, что способствует изменению внутреннего облика учащихся, формированию у них потребности творческого проявления как свойства личности (А.Т. Куракин, Х. Лийметс, Л.И. Новикова). «Специфика ценностно-ориентационной деятельности предопределена самой ее сущностью, а также тем, что она ненаблюдаема. Именно ее скрытость от внешнего наблюдения представляет особую сложность для управления ею. Кроме того, она, так же как игра, общение и общественная деятельность, не имеет

предметного результата, а воспитательный результат (есть он или нет) очень трудно зафиксировать в данный конкретный момент, разве только по внешним эмоциональным реакциям и высказываниям воспитанников» [10, с. 482]. Избирательный характер отношения личности к действительности отмечал В.Н. Мясичев, подчеркивая, что это отношение всегда имеет избирательный характер и включает в себя потребности, интересы и идеалы личности, являющиеся внутренним потенциалом ее деятельности.

В свою очередь, А.Н. Леонтьев в своем учении об объективных значениях и личностных смыслах определяет значение как «ставшее достоянием моего сознания... обобщенное отражение действительности, выработанное человечеством и зафиксированное в форме понятия, знания или даже в форме умения», подчеркивая при этом, что смысл «выражает именно его (субъекта) отношение к осознаваемым объективным явлениям» [4, с. 288-291].

В связи с тем, что в работах исследователей личностный смысл определяется как отражение свободы личности в ее оценках, привязанностях, симпатиях и антипатиях, то «назначение ценностно-ориентационной деятельности, понимаемое довольно широко, заключается в формировании интеллектуально-нравственной свободы личности, то есть, в развитии ее как субъекта познания, труда и общения – полноправного гражданина общества. Если употребить образное выражение, то ценностно-ориентационная деятельность – это работа души, сердца и разума в их единстве» [5]. Необходимо отметить также, что ценностно-ориентационная деятельность не может существовать в отрыве от других видов деятельности. При этом она не только объективно присутствует, но и может быть специально организована в процессе творческой деятельности, что позволяет формировать осмысленное и спектрально богатое отношение учащихся к миру.

Преобразовательная деятельность педагога-музыканта представляет собой сложный комплекс видов деятельности, объединенных общим свойством существенного изменения, преобразования изначально полученных явлений и качеств.

Наиболее ответственными участками преобразовательной деятельности педагога-музыканта является проектирование и прогнозирование как отражение созидательных процессов педагогической деятельности в целом. Это непрерывный процесс, поступательный характер которого отражает уровень профессионального мастерства педагога. «Педагог должен уметь замечать не только факты, состояния, но и процессы, изменения. Незрелое внимание пассивно, инертно, а объект... исключительно динамичен: его деятельность часто изменяется даже в процессе занятия, еще в большей мере от занятия к занятию, не говоря уже о более длительном периоде. Вопреки этому многие педагоги – не только

начинающие – тяготеют к привычным суждениям и оценкам... Высшее проявление наблюдательности: умение улавливать «ростки нового»... усматривая даже в неудачах зародыши будущих достижений, в сегодняшних недостатках – потенциальные достоинства» [6, с. 67].

Конструктивная деятельность как основа преобразовательной деятельности педагога-музыканта проявляется в полной мере тогда, когда происходит сложение, «конструирование» музыкально-мыслительных процессов учащегося и организация всей системы его действий. Конструктивная деятельность невозможна без творческого подхода педагога к процессу овладения изначально данным материалом.

Коммуникативная деятельность понимается исследователями как важнейшая часть педагогической культуры в целом и проявляет себя посредством целого ряда качеств, объединенных в систему. Так, по мнению современных ученых, педагогу для успешной деятельности по всем необходимым направлениям необходимы развитые коммуникативные способности, которые обеспечат ему результативный контакт не только с учащимися, но и с коллегами, так как в настоящее время успешная педагогическая деятельность невозможна без интегративного взаимодействия педагогов различных специальностей (Е.А. Ермолинская, И.Э. Кашекова и др.).

Изучению педагогической коммуникации и личностных качеств педагога, необходимых для ее успешного осуществления посвящены труды А.А. Бодалева, Н.А. Брудного, Н.Ф. Гоноболина, В.С. Грехнева, А.Б. Добрович, А.И. Загвязинского, И.А. Зазюна, Н.В. Кузьминой, В.А. Кан-Калика, А.А. Леонтьева, М.А. Магомедова, А.В. Мудрика и др.

В работах, рассматривающих различные стороны коммуникативной деятельности, неоднократно подчеркивается, что результативность коммуникативных действий напрямую связана с учетом конкретных условий, индивидуальных особенностей объекта коммуникации, что исключает принятие стандартных решений (А.В. Федоров), то есть, предполагает творческий подход.

Необходимо отметить также бинарный характер коммуникативной деятельности, которая, с одной стороны, является общекоммуникативным «фоном» всей деятельности и, одновременно, представляет собой самостоятельное направление педагогической деятельности в целом. Коммуникативная деятельность, достигая высокого уровня проявления, отражает целый ряд развитых способностей педагога. Среди них: педагогическое восприятие; педагогическое воздействие; способность к мобильной и результативной корректировке действий; конгруэнтное отношение.

Конгруэнтность (от лат. congruens) – «соразмерный», «соответствующий». В психологии этим термином обозначается согласованность информации, одновременно передаваемой человеком вербальным и невербальным способом, а также непротиворечивость его

речи, представлений, убеждений между собой; в более широком смысле – целостность, самосогласованность личности вообще. Применительно к Я-концепции конгруэнтность выражает меру соответствия Я-реального Я-идеальному, конструируемому в процессе самооценки.

Как указывает Г.М. Андреева, «термин «конгруэнтность», введенный Ч. Осгудом и П. Танненбаумом, является синонимом термина «баланс» Ф. Хайндера или «консонанс» Л. Фестингера. Наиболее точным русским переводом слова было бы «совпадение», но сложилась традиция употреблять термин без перевода» [7, с. 122].

Таким образом, мы видим, что качество конгруэнтности оказывает решающее воздействие на развитие, как способностей, так и навыков, и, в том числе, на развитие творческих способностей личности, во многом связанных с ощущением необходимого баланса внутри самой личности, в доверии человека собственным чувствам, ощущениям, предвидению и прогнозу.

Становление личностно-профессиональных качеств будущего педагога-музыканта не может быть успешным вне развитых творческих способностей, так как сама специфика профессии педагога-музыканта, прежде всего, связана с творческой деятельностью.

Творчество в самом широком значении этого понятия рассматривается современными исследователями как такая форма человеческой деятельности, которая выполняет преобразующую функцию по отношению ко всем когнитивным процессам – вниманию, восприятию, памяти, мышлению, воображению, а также выступает как активатор бессознательных психических процессов, обеспечивая преодоление человеком «пределов заданного».

В словаре С.И. Ожегова творчество определяется как создание новых по замыслу культурных и материальных ценностей. В свою очередь, А.Г. Спиркин считает, что «творчество – это духовная деятельность, результатом которой является создание оригинальных ценностей, установление новых, ранее неизвестных фактов, свойств и закономерностей материального мира и духовной культуры» [8, с. 193].

Современный взгляд на педагогику и личность учителя как центра и двигателя образовательного процесса в целом обнаруживает абсолютное преобладание категорий, имеющих отношение к творчеству в комплексе характеристик, очерчивающих тот идеальный образ учителя, к которому необходимо стремиться при подготовке молодых специалистов в этой области.

Учитель сегодня – это, в первую очередь, яркая индивидуальность, способная к сотворчеству с подрастающим поколением, ищущая собственные пути освоения информации и ее транслирования учащимся, человек, не только обладающий глубокими знаниями, но и вдумчивый и оригинальный интерпретатор уже имеющихся методик и педагогических технологий, способный к осуществлению свободного

волеизъявления, творческому самопроектированию, и, что особенно важно в современной социокультурной ситуации, обладающий высокой мерой ответственности перед собой и другими.

Проблемам творчества в деятельности учителя уделяли внимание В.И. Андреев, В.И. Загвязинский, В.А. Кан-Калик, Ю.Л. Львова, Н.Д. Никандров, Н.Ю. Посталюк. Подготовка будущих учителей к творческой деятельности была исследована Ю.К. Бабанским, В.В. Краевским, В.Г. Максимовым, В.А. Слостениным, В.И. Загвязинским. Значительный вклад в разработку теории творчества внесли известные ученые, такие, как Л.С. Выготский, С.Л. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев и др.

Вместе с тем, несмотря на значительный корпус выдающихся исследований в этой области, творчество, творческое преобразование действительности, творческий взгляд на мир, творческий процесс в человеческой деятельности – явления, до сих пор не до конца познанные и, в том числе, в силу этого факта, притягательные для сознания человека. Философы, психологи, социологи и педагоги изучают этот феномен, высказывая разные, порой весьма противоречивые точки зрения на природу и сущность творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Уколова Л. И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека. Автореф. дисс. ... докт. пед. наук. – М., 2008. – 55 с.
2. Кан-Калик В. А., Никандров И. Д. Педагогическое творчество. – М.: Педагогика, 1990. – 142 с.
3. Каган М. С. Опыт системного анализа. – М.: Политиздат, 1974. – 328 с.
4. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Политиздат, 1975. – 304 с.
5. Слостенин В. А., Исаев И. Ф. Педагогика. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://krotov.info>.
6. Каган М. С. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа. – М.: Политиздат, 1974. – 328 с.
7. Андреева Г. М., Богомолова Н. Н., Петровская Л. А. Зарубежная социальная психология XX столетия: Теоретические подходы. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 287 с.
8. Спиркин А. Г. Сознание и самосознание. – М.: Политиздат, 1972. – 303 с.
9. Каган М. С. Философия культуры. Учебное пособие. – СПб: Петрополис, 1996. – 415 с.
10. Педагогика: учебник / В. А. Слостенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов; под ред. В. А. Слостенина. – М.: Академия, 2011.
11. Афанасьев В.В., Левина И.Д., Куницына С.М. Внутриорганизационная структура управления профессиональным развитием педагогов и руководителей общеобразовательных организаций // Искусство и образование. - 2021. - № 5(133). - С. 162-167.



12. Сокерина И.В. Изучение музыкальной одаренности: психологический аспект // Среднее профессиональное образование. 2010. № 8. С. 47-48.
13. Грибкова О.В. Значение музыкального образования в современной школе // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 4. С. 102-108.
14. Корсакова И.А. Об актуальности эстетического воспитания средствами музыки // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2021. № 3 (15). С. 25-29.
15. 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.
16. Низамутдинова С.М. Воспитание духовно-нравственной личности средствами музыкальной педагогики / Духовно-нравственное воспитание молодежи средствами искусства. - М., 2012. С. 41-45.
17. Уколова Л.И., Хань Б., Кудринская И.В. Особенности развития певческой культуры у детей младшего школьного возраста // Искусство и образование. 2021. № 5 (133). С. 108-113.
18. Цзян Ш. К вопросу о работе с начинающими певцами // Педагогический научный журнал. 2021. № 1. С. 4-8.

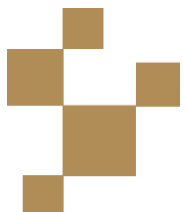
KUDRINSKAY I.V.

Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: sokerinai@yandex.ru

**THE DEVELOPMENT OF PERSONAL AND PROFESSIONAL QUALITIES
OF FUTURE TEACHERS-MUSICIANS
AS AN ACTUAL SCIENTIFIC PROBLEM**


ANNOTATION. The article reveals a scientific approach in studying the structure of the activity of a teacher-musician, within which the main types of activity are the following: cognitive; value orientation; transformative; communicative. The purpose of the study is to identify the main tasks of music pedagogy, the conditions for creating a productive pedagogical musical environment, to determine the ideal personal and professional complex of qualities of a future teacher-musician.

KEYWORDS: musical pedagogy, teacher-musician, classification by M.S. Kagan, the activity of a teacher-musician.



ЩЕПЕТИЛЬНИКОВ С.С.

аспирант кафедры истории и теории музыки
ОЧУ ВО «Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет»
e-mail: shchepetiln@gmail.com



**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЫ
ВИКТОРА КАЛИННИКОВА**

Аннотация. Объектом исследования автора статьи являются стилистические особенности светской хоровой миниатюры яркого представителя музыкальной культуры Серебряного века Виктора Сергеевича Калининкова. Выявлены образно-выразительные закономерности его композиций как части общей интонационно-стилевой системы музыки той эпохи. Исследованы способы воплощения поэтического текста средствами музыкальной выразительности и особенности его преломления в жанре хоровой миниатюры.

Ключевые слова: Вик. Калининков, хоровая миниатюра, светская хоровая музыка а саррелла, поэтический текст, хоровая фактура.





Обращаясь к светскому хоровому творчеству одного из ярких представителей Нового направления, Виктора Сергеевича Калининкова, отметим многогранность его личности: дирижер, общественный деятель, один из организаторов московской Народной консерватории, профессор Московской консерватории, преподаватель Московского филармонического общества и Синодального училища, он руководил хорами, преподавал пение в школах и оставил значительный корпус хоровых сочинений, составляющих большую часть его композиторского наследия.

Светские хоровые сочинения а cappella Вик. Калининкова, несмотря на сравнительно небольшой объем, представляют собой яркую страницу в хоровой музыке конца XIX – начала XX века. Для них характерны утонченный стиль, прозрачная фактура, чуткое внимание к каждой детали.

В контексте художественных тенденций рубежа XIX-XX веков композиторский стиль хоровых миниатюр Калининкова отражает общие характеристики музыкальной стилистики того времени, и в то же время обладает ярко индивидуальными чертами. В его композициях прослеживаются романсовые интонации П. Чайковского, выразительные черты «поющей гармонии», образная детализация музыкальной фактуры, интонации народного фольклора, свойственные композиторам «Могучей кучки». Так же, как и у других авторов Нового направления, отметим у Калининкова характерное для его произведений глубоко духовное прочтение поэтического текста.

Отличительной стилистической особенностью хоровых произведений Калининкова является их богатая образность, достигаемая разнообразными средствами. «Поющая гармония» Калининкова – результат интенсивной мелодизации вокально-хоровых линий. Музыкальная ткань сочетает как подголосочную фактуру, так и имитационно-полифоническое взаимодействие голосов. Архитектонический склад произведений отличается прозрачностью и вместе с тем ярко индивидуальными мелодическими линиями. Хоровая фактура Калининкова, основанная на сочетании вокального и инструментального начал, включает в себя разнообразные приемы сочетания голосов: чередование tutti и неполного хора, удвоения, имитации, миграцию мелодической линии по разным голосам, органные пункты. Гармонии композитора присуща выразительность, достигаемая насыщенностью красок народных ладов и обилием неаккордовых звуков.

Все произведения Калининкова как дирижера, работающего со многими хоровыми коллективами, написаны с учетом удобства исполнения хором. Несмотря на свою сложность, они имеют приемлемую для исполнения tessitura и умеренный диапазон звучания. Рассчитанные на высоко профессиональный коллектив, вместе с тем хоровые миниатюры имеют богатую педагогическую ценность. В них

заложены приемы, способствующие всестороннему развитию певца и дирижера.

Вик. Калинин обращался к обширному кругу поэтов середины XIX века, и к нескольким поэтам начала XX века. Хоровые миниатюры Вик. Калиникова представлены в различном тематическом проявлении и в широком спектре художественных образов. Всего Вик. Калинин создал пятнадцать хоровых миниатюр на стихи А. Пушкина («Элегия», «Осень»), Е. Баратынского («Зима»), В. Жуковского («Жаворонок»), И. Бунина («Кондор»), И. Никитина («Звезды меркнут» и «На старом кургане»), А. Плещеева («Нам звёзды кроткие сияли»), А. Федорова («Солнце, солнце встаёт»), Скитальца («Утром зорька»), Н. Соколова («Проходит лето»), А. Кольцова («Лес»), А. Толстого («Ой честь ли молодцу», «Ходит спесь надуваючись», «У приказных ворот»).

По образному содержанию пятнадцать хоров Калиникова можно разделить на несколько категорий. Одна из них – лирико-эпические произведения («Лес», «На старом кургане», «Утром зорька») – их отличает характерная мелодекламационность и нарративность, строфическая форма, преобладание эллиптических гармоний. Другая категория приближена к романсовой лирике середины XIX века («Элегия», «Нам звезды кроткие сияли») – ей свойственны мягкие гармонии субдоминантовой группы, ярко выраженная вокализация мелодических линий. В пейзажной миниатюре («Зима», «Жаворонок», «Солнце, солнце встает», «Осень») особенно прослеживается образно-поэтическая хоровая фактура, раскрывающая различными приемами состояние природы: «застывшая гармония» в «Зиме», переключки голосов как отблески лучей в «Солнце, солнце встает», или подражание пению птиц в легкой мелодии сопрано и теноров в «Жаворонке».

Отдельно можно выделить три хоровых произведения на слова А. Толстого («У приказных ворот», «Ходит спесь, надуваючись», «Ой, честь ли молодцу»). Эти сатирические стихи Калинин раскрывает в сценической форме повествования. Здесь особенно богато используются приемы подголосочной полифонии, интонации русской народной песни, яркая акцентуация, подражание музыкальным инструментам и попевок в виде частушек. Эти миниатюры более всего похожи на сцену из оперы.

Хоровым миниатюрам Калиникова свойственен определённый тип фактурного развития. Экспозиция дается в гомофонно-гармоническом хоровом tutti с ярко выделенной мелодической линией. Далее следует развитие музыкального материала путем мелодизации отдельных голосов, полифонизации фактуры и чередования хоровых партий. Затем музыкальный материал возвращается к единому аккордовому комплексу и гомофонно-гармонической структуре. Таким образом, создается динамическая трехчастная форма произведения, и достигается это, в первую очередь, фактурно-мелодическими приемами. К таким хорам можно отнести «Элегию», «Зиму», «Кондора».



Реже встречается развитие фактуры путем постепенного уплотнения музыкального материала, когда тема задается отдельными хоровыми партиями с последующим включением голосов. Например, в произведении «Лес» звучащие педали (органый пункт) в сопрано и альте поддерживают мелодию в теноре и басу, что придает эффект глубины перспективы. Лирико-эпическая линия развивается на основе варьирования мелодии в разных голосах и органной педалью в аккомпанирующих голосах, что создает эффект эхо. Использование педалью в целом характерно для стиля Калининкова – это придает объем звучания и усиливает акустические и изобразительные эффекты. Так в «Зиме» в первом басу и в первом альте органый пункт создает ощущение оцепенения.

Все миниатюры Калининкова чрезвычайно изобразительны. Они буквально визуализируют поэтический текст, преобразая его в динамическую картину. Композитор в одном случае прибегает к ассоциативным способам раскрытия образного содержания, как, например, в произведении «Нам звезды кроткие сияли», где ощущение мерцания света создается путем имитационного оборота мелодии в сопрано и тенорах, в «Осени» переключка в альтях, тенорах, басах передает эхо, а остинато в басах и тенорах ассоциируется с постепенным угасанием природы. В других случаях Калининков использует приемы прямого звукоподражания: так в «Кондоре» резкие скачки мелодии имитируют взлет птицы, или в «Ой честь ли молодцу» использование характерных ритмических фигур в сопрано и тенорах изображает звучание гуслей.

Хоровым миниатюрам Калининкова свойственны переменный темпоритм, наличие выразительной агогики, ритмического своеобразия и метрической свободы. Например, в произведении «Лес» прослеживается яркая эпическая линия – речитативный характер мелодии, несимметричный метр и частая его смена, строфическая форма повествования.

Таким образом, одной из отличительных особенностей произведений Калининкова можно назвать его гомофонно-гармоническую фактуру с применением подголосочных и имитационно-полифонических приемов. Это еще раз подчеркивает тонкое умение композитора органично совмещать противоположные по своей природе музыкальные средства: разные типы музыкального склада, вокальную природу хорового пения с инструментальными приемами хоровой аранжировки. Его лаконичная манера письма, прозрачность и ясность фактуры наполнена сложным гармоническим и мелодическим комплексом хорового голосоведения.

Хоровое искусство Виктора Калининкова насыщено изобразительными приемами, свойственными русской музыкальной культуре рубежа XIX-XX вв., и самобытно передает русскую поэзию. В его

пятнадцати хоровых миниатюрах а cappella раскрывается богатейший объем хорового звучания и отражается многоплановость художественных поэтических символов того времени. Творческий стиль Калинникова отразил лучшие и яркие черты светских хоров а cappella композиторов нового времени. Вместе с тем его хоровая музыка имеет яркую индивидуальность.

Таким образом, стилистические особенности светской хоровой миниатюры Виктора Калинникова отражают общие черты интонационно-стилистической системы Серебряного века. Его произведения не теряют актуальности и в наше время – они широко представлены в концертной практике и повсеместно используются в педагогическом репертуаре дирижера хора, вызывая значительный исполнительский и исследовательский интерес.



ЛИТЕРАТУРА



1. Асафьев Б. О. О хоровом искусстве // Б. О. Асафьев / сб. ст. / сост. А. В. Павлов-Арбенин. – Л.: Музыка, 1980. – 93 с.
2. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. ред. О. П. Коловский. – Л.: Музыка 1988. – 352 с.
3. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). // Л. Л. Гервер. – М.: Индрик, 2001. – 258 с.
4. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. 2-е издание // В. Л. Живов. – М.: Юрайт, 2019. – 96 с.
5. Калинников В. С. О хоровом пении // В. С. Калинников / Вестник искусств, 1922. – №2, Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека, электронная библиотека. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/1207-vestnik-iskusstv-1922-2> (дата обращения 02.12.2021)
6. Светозарова Е. Д. Русская светская хоровая музыка XIX и начала XX века: нотографич. Справка // Е. Д. Светозарова. – СПб., 2004. – 267 с.

ЩЕПЕТИЛЬНИКОВ С.С.

Graduate student

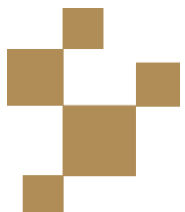
Department of History and Theory of Music

Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities

**STYLISTICAL FEATURES OF THE CHORAL MINIATURE
BY VICTOR KALINNIKOV**

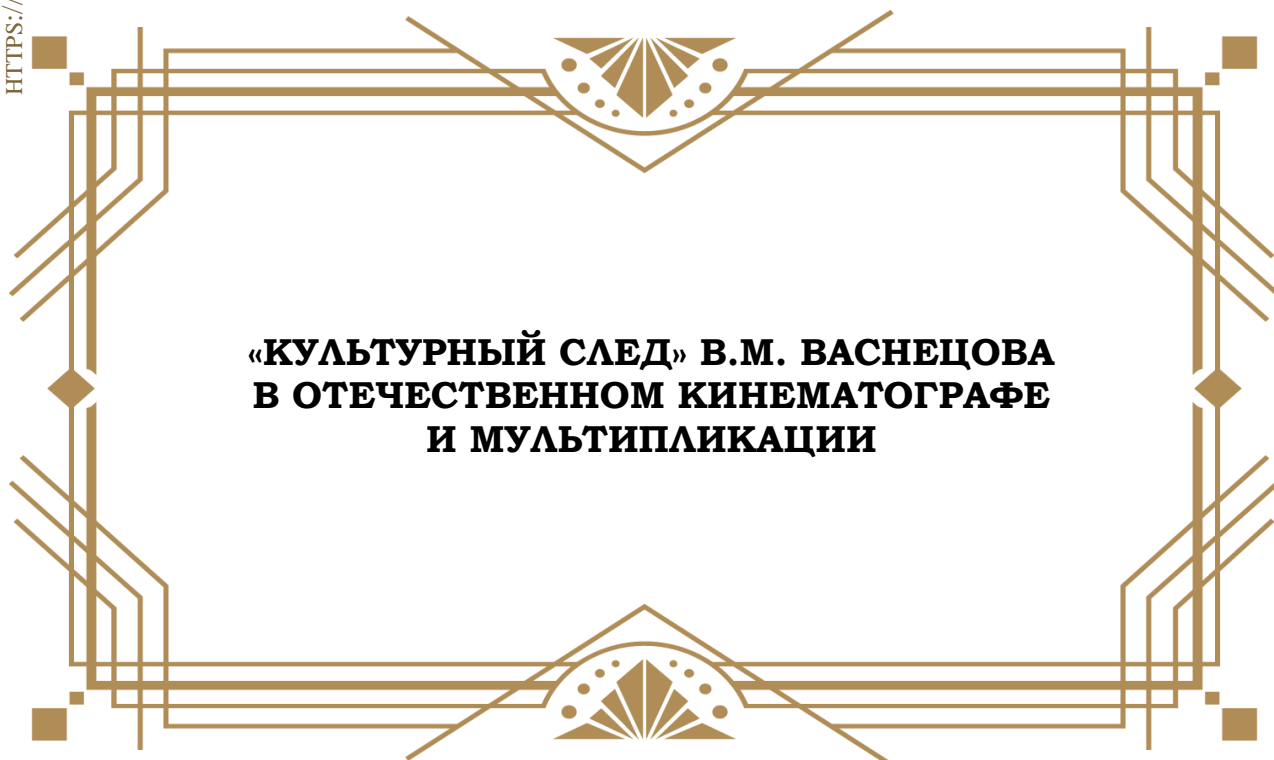
ANNOTATION. The object of the research of the author of the article is the stylistic features of the secular choral miniature of the prominent representative of the musical culture of the Silver Age, Viktor Sergeevich Kalinnikov. The figurative and expressive regularities of his compositions as part of the general intonational and stylistic system of music of that era are revealed. The ways of translating the poetic text by means of musical expressiveness and the peculiarities of its refraction in the genre of choral miniature are studied.

KEYWORDS: Vik. Kalinnikov, choral miniature, secular choral music a cappella, poetic text, choral texture.



ЩЕРБАКОВА Е.Н.

преподаватель 6-й кафедры русского языка
Краснодарское высшее военное орденов Жукова
и Октябрьской Революции Краснознаменное училище
им. генерала армии С.М. Штеменко



**«КУЛЬТУРНЫЙ СЛЕД» В.М. ВАСНЕЦОВА
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
И МУЛЬТИПЛИКАЦИИ**

Аннотация. Статья посвящена вопросу влияния творческого наследия В.М. Васнецова на кинематографическое и анимационное искусство, и освещает примеры включения созданного им образа богатыря, народного героя, вмещающего в себе своеобразный культурный код русского народа, в отдельные отечественные кинематографические и мультипликационные работы.

Ключевые слова: В.М. Васнецов, богатырская тема, образ народных героев в кинематографе, образ богатыря в мультипликации.





дно из известнейших полотен В.М. Васнецова – картина «Богатыри», которая представляет собой уже не просто произведение искусства, но своеобразный культурный код русского народа, его силы и мощи. Неудивительно поэтому, что приметы созданного Васнецовым образа народных героев обнаруживают себя и в кинематографе, раскрывая богатырскую тему собственными средствами выразительности: монтаж, крупный план, триединство словесного, изобразительного и музыкального рядов, охватывающий все слагаемые кино ритм и т.п. В качестве иллюстрации, подтверждающей представленную позицию, остановимся на отдельных кинематографических работах.

Прежде всего, это игровое кино, созданное такими замечательными отечественными режиссерами, как Александр Артурович Роу и Александр Лукич Птушко, ставшими пионерами богатырского направления в отечественной киноиндустрии. Заложенные ими традиции были впоследствии поддержаны и развиты Геннадием Леонидовичем Васильевым и Михаилом Иосифовичем Юзовским. Сфокусируем внимание на тех художественных образцах, которые, на наш взгляд, с наибольшей полнотой отмечены гением В.М. Васнецова.

– «Кашей бессмертный» (1944). Фильм режиссера Александра Роу на музыку композитора Сергея Потоцкого. В роли богатыря Никиты Кожемяки – Сергей Столяров. Его герой – это мужественный воин на быстром белоснежном коне в шлеме-шишаке, украшенном гравировкой, с небольшой бородкой и устремленным вперед взглядом, в латах, с копьем и щитом, в развивающейся накидке. На протяжении фильма он совершает три подвига: 1) освобождает Булата Балагура; 2) побеждает Кашея Бессмертного; 3) спасает похищенную Кашеем Марьюшку [4].

– «Илья Муромец» (1956). Фильм режиссера Александра Лукича Птушко на музыку композитора Игоря Морозова. В главной роли – Борис Андреев¹. Фильм построенный на материале русского былинного эпоса, рассказывает о патриотических подвигах богатыря Ильи Муромца. В их числе: 1) победа, одержанная над страшным Соловьем-разбойником; 2) победа над тугарами; 3) освобождение из плена своей возлюбленной Василисы.

Знаменательно, что в фильме также фигурируют соратники Ильи – Добрыня Никитич в исполнении Георгия Демина и Алеша Попович в исполнении Сергея Столярова. Этого былинного героя воплощает на экране Борис Андреев – уроженец г. Аткарска Саратовской области.

¹ Примечательно, что последующие, наиболее запомнившиеся кинозрителям роли Б. Андреева, связаны с военной тематикой времен Гражданской и Отечественной войны. Так, актер сыграл роль генерала Глазунова в фильме «Повесть временных лет» (СССР, 1960) режиссера Юлии Солнцевой, вожака в фильме «Оптимистическая трагедия» (СССР, 1963) режиссера Самсона Самсонова, Мохова в фильме «Предисловие к битве» (СССР, 1982) режиссера Николая Стамбула. Подробнее по данному вопросу см.: [4].

Насколько кинематографические персонажи близки «Богатырям» В.М. Васнецова?

Если Добрыня Никитич и Алеша Попович отличаются обликом от героев Васнецова, то оказавшийся в центре киноповествования Илья Муромец полностью отвечает своему живописному предшественнику. Для аргументации представленной позиции, обратимся к афише, посредством которой отечественный зритель был оповещен о выходе в прокат нового фильма (см. рис. 1).

HTTPS://ART-JOURNAL.RU



Рис. 1. Афиша к фильму А. Птушко «Илья Муромец».

В центре афиши, как и картины, изображен на вороном коне могучий былинный богатырь – Илья Муромец. Его бесстрашие, мощь, сила и выдержка чувствуются во всем: в настороженном благородном крестьянском лице с широкими скулами; в бороде с проседью; в спокойном взгляде; в ясных очах, зорко всматривающихся из-под рукавицы в степную даль: не оттуда ли ждать беды на русскую землю?

Брови его нахмурены, выражение лица – серьезное, нос прямой, волевой рот с плотно сжатыми губами. Одет Илья Муромец неброско: на нем простая железная кольчуга, надетая поверх одежды, грубая рукавица, на голове – невысокий шлем-шишак, самые обычные сапоги. Богатырь вооружен громадным копьем, стальным щитом и огромной стальной

палицей, которая показывает его силу, за ней виден колчан со стрелами, поэтому можно предположить, что богатырь вооружен и луком.

Под стать своему хозяину и верный боевой товарищ Ильи – его конь: ухоженный, величественный и мощный, чутко реагирующий на действия своего наездника. Конь смотрит в одну с хозяином сторону. Однако если на картине В.М. Васнецова «Богатыри» Илья Муромец хоть и готов к бою, однако не торопится, потому что даже ногу вытащил из стремя, то Илья Муромец, запечатленный на афише находится в полной боевой готовности: нога воина уже в стремя, что говорит, вероятно, о том, что витязь готов в любую минуту взмахнуть хлыстом, чтобы, слившись с конем, мчаться вперед, в бой.

Еще одно расхождение обусловлено тем, что если на картине «Богатыри», подчеркивая мощь Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича, художник рисует невысокий молодняк елей, то на афише фоном для богатыря стали виднеющиеся вдалеке церкви и сотоварищи Ильи – православное воинство. Однако в целом и герой Васнецова, и киногерой, изображенный на афише, несут в себе такие лучшие черты русского народа, как: его неспешную основательность; отсутствие торопливой суетливости; бесстрашие и прямоту; степенность; силу, лишенную агрессии.

Отмеченное сходство видится тем более оправданным, что костюмы богатырей, выполненные художником Е.В. Свидетелевым, были изготовлены по картине Виктора Васнецова «Богатыри». Продолжение богатырской тематики в фильмографии Александра Лукича Птушко связано с такими кинокартинами, как «Сказка о царе Салтане»² и «Руслан и Людмила»³.

Знаменательно, что появление богатырей во главе с дядькой-Черномором в фильме «Сказка о царе Салтане» перекликается с картиной И. Билибина «Тридцать три богатыря». Интересно, что этот же сюжет обнаруживает себя в деревянной скульптуре, которая украшает «Поляну сказок», расположенную недалеко от города Ялты с той лишь оговоркой, что здесь сказочные богатыри охраняют границы самой сказочной поляны. Специально подчеркнем, что характеристика облачения богатырей, данная А.С. Пушкиным («в чешуе, как жар горя...») никоим образом не связана с тем, что богатыри выходят из морской волны, комфортно чувствуя себя в

² «Сказка о царе Салтане» (СССР, 1967). Режиссер А Птушко, композитор Гавриил Попов. В главных ролях: Олег Видов (Гвидон), Николай Бармин (Черномор) и др.

³ «Руслан и Людмила» (СССР, 1972). Режиссер А. Птушко, композитор Тихон Хренников. В главных ролях: Валерий Козинец (Руслан), Вячеслав Невинный (Фарлаф), Виктор Шульгин (Голова) др. Подобно Илье Муромцу Руслан совершает три подвига: 1) освобождает Киев от печенегов; 2) освобождает из плена свою возлюбленную Людмилу; 3) в честном бою побеждает Черномора (в скобках заметим, что в одном случае имя Черномор связано с опекающим дружину богатырем, которого в «Сказке о царе Салтане» молодые воины называют дядькой, в другом – со злым карликом, наделенным не столько силой, сколько хитростью и коварством, чем брат – подлинный богатырь).

водной стихии, подобно рыбам. В действительности чешуей в Средневековье на Руси, а также в ближайших странах называли разновидность кольчуги, которая представляла собой множество овальных или полукруглых пластинок, закрепленных внахлест на основании, и считалась одной из лучших кольчуг, которая наиболее идеально сочетала в себе гибкость и прочность. Эта разновидность кольчуги была очень популярна на Руси.

Другая работа – «Финист – Ясный сокол»⁴ – связана с творчеством режиссера Геннадия Леонидовича Васильева. В данном контексте главный герой фильма во многом перекликается с образом Микулы Селяниновича – персонажа картины А. Рябушкина. Подобно Микуле, Финист не понаслышке знает о тяготах крестьянского труда, будучи простым пахарем. Однако, когда на Русь надвигается беда, он оставляет плуг и становится на защиту родной земли. Осознание долга перед отечеством, отказ пойти на компромисс или сделку с врагом, предательство делают его настоящим богатырем. Даже превращенный при помощи черной магии в безобразное чудовище, он сохраняет человеческие качества. Финист – настоящий сказочный богатырь, атрибутами которого выступают конь, боевые доспехи, шлем, а также оружие [4].

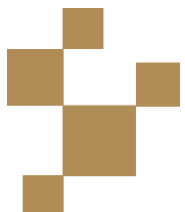
Еще один Финист оказывается героем фильма «Дружина»⁵ Михаила Колпахчиева, где он уже не пахарь, но меткий лучник. Вместе с другими воинами он также совершает несколько подвигов: 1) дают отпор норманнским викингам; 2) освобождают отрока, обреченного стать жертвой в культовом обряде, совершаемом язычниками; 3) спасают от гибели Ладу, смертельно раненую отравленным клинком [4].

Очередной фильм связан с именем Евпатия Коловрата⁶, чей образ дополняет галерею кинопортретов настоящих богатырей. Выступив с небольшим отрядом против войска хана Батые, Коловрат предстает перед нами на поле боя в закрывающей тело кольчуге, латах, наручнях до локтей, на голове – шлем-шишак с полумаской, в левой руке держит красный круглый щит, пронзенный вражескими стрелами, внутри которого – солнечные лучи, пересекающиеся в центре, за ним – копьё, в правой руке – топор, очевидно, и меч на поясе, есть и лук со стрелами, но сквозь тьму, нависшую над героем, трудно разглядеть его вооружение и доспехи. Вокруг

⁴ «Финист – Ясный сокол» (СССР, 1975). Режиссер Г. Васильев, композитор Владимир Шаинский. В главных ролях: Вячеслав Воскресенский (Финист) и др.

⁵ «Дружина» (Россия, 2015). Автор идеи и режиссер М. Колпахчиев, композитор Серж Греков. В главных ролях: Сергей Воробьев (Годун), Михаил Богданов (Курган), Александр Эрлих (Аникей), Геннадий Казачков (Вышень), Алексей Парасевич (Финист), Андрей Погребинский (Бус), Павел Бадыров (Евпатий) и др.

⁶ «Легенда о Коловрате» (2017). Фильм режиссера Джаника Файзиева и Ивана Шурховецкого на музыку композитора Сержа Танкяна. В главной роли Илья Малаков.



него лежат поверженные им враги, летят вражеские стрелы, а вдалеке чуть виден отряд воинов на конях со щитами и копьями [4].

Аналогично кинематографу, в отечественной анимации, созданной по мотивам былин, богатырские образы представлены столь же ярко. Речь, в первую очередь, идет о таких режиссерских работах, как:

– мультфильм «Добрыня Никитич» (СССР, 1965), созданный режиссером В. Дегтяревым на музыку Ю. Левитина⁷;

– мультфильмы «Илья Муромец. Пролог» (1975) и «Илья Муромец и Соловей-разбойник» (1978) режиссера Ивана Семеновича Аксенчука. В мультфильме 1975 г. звучит музыка Рейнгольда Морицевича Глиэра из симфонии «Илья Муромец», мультфильм 1978 г. сопровождает музыка Владимира Константиновича Комарова [4].

Главные герои мультипликации Владимира Дмитриевича Дегтярева и Ивана Семеновича Аксенчука также несут на себе приметы «Богатырей» В.М. Васнецова. Имеются в виду такие «говорящие» детали, как:

– присутствие гусяра в белых одеждах, облик которого коррелирует с образом гусяра, именем которого названа картина В.М. Васнецова «Баян» (мультипликация В. Дегтярева);

– сходство трех калик переходящих с образом Баяна (мультипликация И. Аксенчука);

– аутентичность повествования: в отношении визуальности – тщательная прорисовка деталей одежды богатырей, их оружия, в отношении вербальности – бережное отношение к тексту былины, исполняемого закадровым голосом (мультипликация В. Дегтярева и И. Аксенчука);

– облик героя, складывающийся из поворота головы, представленного словно в зеркальном отражении: Добрыня Никитич В.М. Васнецова смотрит налево, Добрыня Никитич Дегтярева – направо, а также строгого, острого взгляда, особого овала лица (мультипликация В. Дегтярева);

– облик героя, его поза с правой рукой в рукавице, приставленной ко лбу, на которой висит булава (мультипликация И. Аксенчука);

– форма шлема (мультипликация В. Дегтярева и И. Аксенчука);

– конская упряжь (мультипликация В. Дегтярева);

– масть коня Ильи Муромца (мультипликация И. Аксенчука).

Несмотря на то, что в современной России образ трех богатырей по-прежнему остается актуальным, эпический, равно как и этический идеалы⁸, сохраняемые в советских кинематографе и мультипликации, значительно снижены, а то и вовсе осмеяны. Так, например, именуемые

⁷ Знаменательно, что авторами рисунков выступили художники-палешане Н. Голикова и Т. Зубковой.

⁸ Подробнее по данному вопросу см: [2, с. 53–56]

блокбастерами работы режиссеров, представленных студией «Мельница»⁹, демонстрируют трех богатырей таким образом, что в интерпретации наших соотечественников Алеша Попович предстает недалеким увальнем, Добрыня Никитич, несмотря на свою силу, ум, решительность и смелость, выступает героем без войска; Илья Муромец, чей прототип олицетворял в себе священность Русского Православия, – крайне суеверным [4].

Думается, что изобилие в каждом из фильмов шуток, которые не безупречны с точки зрения юмора, а также включение в исторический контекст «крылатых» фраз, заимствованных из современного кинематографа – имеются в виду фильмы «Брат», «Семнадцать мгновений весны», «Место встречи изменить нельзя»¹⁰ вносят диссонанс в историческое прошлое. Другими словами, современные богатыри вряд ли могут способствовать формированию у молодого поколения россиян образа культурного героя, отвечающего характеру доблестного воина и защитника.

Помимо этого, на явное снижение образа богатыря указывает и тот факт, что вместо верного коня Добрыня Никитич и Алеша Попович передвигаются соответственно на верблюде и на осле. Принимая во внимание то обстоятельство, что «человек, сидящий (...) на лошади, есть человек нагляднейшим образом «вписанный» в смерть, посвященный хтонической воинской судьбе», вследствие чего «понятия «конь», «судьба», «удача», «скорость» и «смерть» образуют единое семантическое поле...» [1; 3], нельзя не признать верность следующего факта.

Пренебрегая культурным кодом, раскрывающим специфику отношений всадника и его скакуна, группа режиссеров, составляющая творческое ядро студии «Мельница», не только дискредитирует подлинный характер взаимодействия воина и его боевого коня, забота о котором была важнее заботы о собственном благополучии, но и разрушает национально-исторический дух былины.

Далее, в силу того, что работы современных режиссеров-мультипликаторов выполнены на стыке жанров былины и сказки, их версия истории о богатырском прошлом Руси предстает лишенной былинного пафоса и героического духа русского эпоса, выступая разновидностью постмодернистского стеба.

⁹ См., например, «Три богатыря» (Россия, 2008). Режиссер Константин Бронзит, Илья Саксимов, Владимир Торопчин, Сергей Глезин, Константин Феоктистов, Дмитрий Высоцкий, музыка Валентин Васенков (4 фильма), Захар Антонов (1 фильм), Игорь Растеряев, Михаил Чертищев (4 фильма).

¹⁰ Возможно, обозначенные интертекстуальные связи обусловлены тем, что в каждом из перечисленных фильмов существует интрига борьбы между условно «хорошими» и «плохими» людьми, в том числе советской разведкой и фашистами. Однако подобное основание видится весьма незначительным для вольного обращения с былинным сюжетом.



Подытоживая результаты исследования, предпринятого в настоящей статье, обратим внимание на наиболее значимые моменты:

– по картине «Богатыри» были изготовлены костюмы Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича в фильме А. Птушко «Илья Муромец»;

– культурной памятью о «Богатырях» В. М. Васнецова отмечены образцы героев советской мультипликации режиссеров В. Десяткина и И. Аксенчука;

– современный кинематограф и анимация, как правило, демонстрируют очевидное снижение образа богатырей, где эпическое начало уходит на второй план, уступая место бытовым подробностям жизни героев. Если в цикле фильмов о богатырях, созданных в советское время, мы видели богатырскую силу, мощь, монументальность, то сегодня налицо униженное их представление, не вызывающее гордости и восхищения. Вряд ли эти образы смогут вдохновлять молодое поколение россиян на подвиг и самопожертвование во имя Родины.

HTTPS://ART-JORNAL.RU

ЛИТЕРАТУРА

1. Бегичева О. В. Баллада Александра Пушкина «Песнь о вещем Олеге» в художественном прочтении Николая Римского-Корсакова и Виктора Васнецова. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://elibrary.ru> (дата обращения 12.02.2019).
2. Волкова П. С. Этический код русской народной сказки в контексте диалогической концепции М. М. Бахтина / П. С. Волкова // Диалогическая культура педагога: мат. Всероссийской науч.-практ. конф. с межд. участием. – Армавир: АГПУ, 2019. – С. 53-56.
3. Михайлин В. Ю., Ковалева И. И., Трунев, С.И. и др. Власть. Судьба. Интерпретация культурных кодов / В. Ю. Михайлин, И. И. Ковалева, С. И. Трунев. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 2003. – 298 с.
4. Русская Википедия. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/> (дата обращения 20.12.2019).

SHCHERBAKOVA E.N.

Teacher of the 6th department of the Russian language
Krasnodar Higher Military School named after
Army General S.M. Shtemenko

**“CULTURAL FOOTPRINT” BY V.M. VASNETSOV
IN RUSSIAN CINEMATOGRAPHY AND CARTOONS**

ANNOTATION. The article is devoted to the issue of the influence of the creative heritage of V.M. Vasnetsov on cinematographic and animation art, and highlights examples of the inclusion of the image of a hero, a folk hero created by him, containing a peculiar cultural code of the Russian people, in individual native cinematographic and animated works.

KEYWORDS: V.M. Vasnetsov, heroic theme, the image of folk heroes in cinema, the image of a hero in animation.