

ЛУГАНСКАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2014

**МАТЕРИАЛЫ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

24 октября 2014 р.

Луганск

УДК 781.1:792:02

ББК 85.31+78.30

М12

М24 **Магистерские чтения – 2014** : материалы науч.-практ. конф.
(Луганск, 24 окт. 2014 г.). – Луганск : Изд-во ЛАКИ, 2014. – 46 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы музыкальной науки, изобразительного искусства и библиотечно-информационной деятельности.

Для преподавателей, магистрантов, студентов старших курсов вузов культуры и искусств.

УДК 781.1:792:02

ББК 85.31+78.30

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

И. Н. Цой,
Н. В. Колотовкина,
Н. Н. Чернуха

Рекомендовано к печати научно-методической комиссией
Луганской академии культуры и искусств
(протокол № 1 от 8 октября 2014 г.)

Материалы докладов и сообщений, размещенные в сборнике,
печатаются на языке оригинала.

Ответственный за выпуск:

И. Н. Цой

© Луганская академия
культуры и искусств, 2014

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Асташова М.</i> Роль композиционной структуры в интерпретации символов витражной розетки Доминиканского собора. Арифметическое и геометрическое обоснование символов витража...	4
<i>Боровская А.</i> Оптимизация библиотечной работы с глухими детьми (из опыта работы библиотеки Луганской областной специальной школы-интерната по работе с глухими детьми).....	9
<i>Гвоздиков Ю.</i> Раннее творчество С. Турнеева как исток формирования стиля композитора.....	13
<i>Герасименко Д.</i> Три концерта для оркестра И. Карабица как модель макроцикла.....	17
<i>Демина У.</i> Понятие контраста, его роль в произведении искусства....	20
<i>Зуева М.</i> Цифровая живопись в анимации. Особенности композиционного решения кадра.....	22
<i>Качура Н.</i> Резонансная техника в воспитании эстрадного певца.....	26
<i>Колясникова Л.</i> Порядок и хаос в мировоззрении древних славян.....	30
<i>Простак А.</i> Интродукция к опере Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» как симбиоз элементов джазовой и академической музыки....	33
<i>Федина Е.</i> Особенности и проблемы современного цифрового искусства.....	35
<i>Чаплыгина М.</i> Взаимосвязь интерпретации и импровизации в джазовом вокале.....	37
<i>Чеботарь М.</i> Из истории развития музыкального искусства эстрады.....	41
<i>Сведения об авторах</i>	48

*Мargarита Асташова,
г. Луганск*

**РОЛЬ КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СИМВОЛОВ ВИТРАЖНОЙ РОЗЕТКИ
ДОМИНИКАНСКОГО СОБОРА. АРИФМЕТИЧЕСКОЕ
И ГЕОМЕТРИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ СИМВОЛОВ ВИТРАЖА**

*Всё сущее есть число...
Пифагор*

Проект витража для оформления розетки Доминиканского собора в городе Львове был реализован в 1976 году представителями Научно-реставрационной мастерской А. Ф. Чобитько и И. Ю. Клех, о чем свидетельствует авторская надпись в нижней части композиции. Образец является одним из произведений витражного комплекса собора, выполненных в единой художественной стилистике, однако имеет ряд индивидуальных характеристик композиционного и цветового решения.

Ценность образца в контексте культурного наследия и в плоскости изучения истории и практики изобразительного искусства обосновывает *актуальность* исследования его художественных характеристик и геометрической схемы в основе композиционного решения. Этот подробный анализ, на наш взгляд, позволит выявить соответствие пропорций и ритмов исследуемого витража сакральной символике чисел, а также ответить на ряд вопросов, связанных с оригинальными методами использования выразительных средств в ключе модернистских тенденций, выходящих за рамки традиционных подходов в декоративном искусстве сакрального назначения.

Композиция изображения представляет собой плоскостную нейтральную гексаграмму, отождествляемую в христианской традиции с Вифлеемской звездой, печатью царя Соломона, 6 днями творения мира и лилией как символом возрождения. В концепции тантризма этот символ, имеющий в основе два пересекающихся треугольника, выражает *гармонию материального и духовного миров, единение мужского и женского начал*. В оккультно-теософских толкованиях он графически обозначает совершенство мироздания посредством наложения женского числа «2» (количество треугольников) и мужского числа «3» (количество углов

каждого треугольника). Пропорции шестиугольника и шестиконечной звезды применялись Пифагором при разработке тетрактиса [6].

Нейтральность изображенной Вифлеемской звезды обоснована расположением пересекающихся треугольников в геометрической схеме в горизонтальном положении. Если в наиболее распространенном варианте этого символа треугольники выражают суть антагонистов, то в данном случае обозначен их равный символический статус [Там же]. Изображение звезды вписано в окружность оконного проема, при этом центр пересечения уравновешенных равносторонних треугольников совпадает с центром окружности.

В основу композиционной схемы витража заложен равноконечный крест, называемый «катакомбным» или «знаменем победы», вписанный в окружность. Символика окружности в соответствии с христианской традицией выражает идею целостности и непрерывности созидательного цикла, завершенности мироустройства и высшего совершенства [1]. Эта геометрическая фигура формально воплощает модель организации духовного «пространства», центральной точкой которого является неизменная в бесконечности Истина. Символика креста имеет обширный ряд интерпретаций и обозначает основные концепты в системе мироустройства: Центр мира как точку сообщения между Небесными сферами и Земными пространствами, Космическую ось как тождество Космического Древа в языческих мифологиях, универсал человеческого архетипа, дуальное единство антагонистов, духовную интеграцию в горизонтально-вертикальном аспекте, непрерывную эманацию от источника жизни, объединение четырех основных природных элементов в центральной точке всего существующего [3; 4].

Композиционная схема витража построена по принципу симметрии в отношении вертикали, горизонтали и диагоналей. Стороны креста образуют вертикальный и горизонтальный диаметры в круге оконного проема розетки, помимо которых обозначены еще 4 дополнительных диаметра. Осевые диаметры делят общее поле композиции на 4 больших сегмента, каждый из которых разделен посредством дополнительных диаметров на 3 малых сегмента. Таким образом, в геометрической схеме обозначены 6 диаметров и, соответственно, 12 радиусов, разнонаправленных из общего композиционного центра под равными углами в 30 градусов, а также 12 равновеликих секторов (следует заметить, что число «30» является суммой «12+12+6»). Символическое значение

чисел «6» и «12» имеет как арифметическое, так и геометрическое обоснование в схеме композиции.

В графической сакральной традиции число «6» интерпретируется как символ совершенства, завершенности цикла и организованной гармонии, а также соответствует шести дням Творения мира в соответствии с библейской концепцией и шести возрастам человека. Число «12» арифметически выражает благо в общем глобальном значении и высший порядок мироустройства, традиционно применяется в качестве основы структурирования и исчисления времени. В соответствии с принципами пифагорейского учения, число «12» принято рассматривать как произведение «3» и «4». При этом «3» – арифметический символ Святой Троицы, формула мироздания из трех сфер, синтез тезиса («1») и антитезиса («2»), реализующий гармонию во взаимодействии единства и дуальности. Это число олицетворяет разрешение конфликта, провоцируемого двоичными системами. Второй множитель, «4» – арифметический символ фактического мира, рациональной парадигмы организации бытия, стремления закрепить материю в жесткие рамки формы. Это также арифметический знак освоения мира посредством четырехчастных структур. Таким образом, «12» выражает произведение феноменального и материального миров, проникновение духа в материю, а в христианской традиции символизирует Небесный Иерусалим. Сакральное значение этого числа аллегорически подчеркнуто в собирательном образе 12 апостолов Христа, в то время как число «13» выражает переизбыток, противоречащий гармонии. В категории сакральной символики число «6» является арифметическим аналогом шестиугольника и шестиконечной звезды, а «12» соотносится с окружностью.

Малые секторы круга образуют 6 дуад, каждая из которых увенчана формальным изображением луча. Число «2» арифметически обозначает основу дуальных систем, проявляющихся как в борьбе, так и в уравновешенном синтезе полярных начал. Данный числовой символ выражает один из основных принципов учения герметической философии «как вверху, так и внизу», принципы зеркального отражения и симметрию как базовые схемы мироустройства. Принципы симметрии и зеркального построения композиционной схемы являются графической основой данного изображения. Каждая из 6 дуад представляет собой равносторонний треугольник – геометрический символ, который в

христианской традиции трактуется как знак Святой Троицы (также число «6») и выражает неизменное единство сущности Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа. Однако следует заметить, что приверженцы «эсхатологического» толкования отождествляли гексаграмму с «числом зверя», указывая на 6 лучей, 6 малых треугольников (дуад) и 6 сторон внутреннего гексагона [5].

Конструкция каркаса витража формирует не только диагонали круглого оконного проема, но и четыре кольца, вписанных друг в друга. Отдельную систему «колец» в схеме композиции можно выделить и в колористическом решении витража в зависимости от насыщенности цветового пигмента, теплохолодности оттенков и смены орнаментальных мотивов. Геометрическому центру изображения соответствует насыщенно алый круг с прозрачным крестом в виде малой звезды в сердцевине. Во всем поле витража фигурная арматура и графические линии изображения не соподчиняются, и только по периметру данного элемента границы каркасного и цветового колец совпадают. На наш взгляд, этот технический прием позволил подчеркнуть композиционный центр и выразить его в качестве акцента.

Специфической особенностью витража является необычное нанесение цветового пигмента на поверхность стекла тонкими полосами – авторы, в некоторой мере, обращаются к живописному эффекту пуантилизма. Кроме того, этот творческий метод позволяет значительно усилить сквозное освещение, сохраняя насыщенность «кричащих» цветов. Живописная воздушность усиливается за счет разнонаправленной динамики ритмов цветовых полос. Основой колористической гаммы витража является насыщенный алый цвет, который в соответствии с христианской символикой отождествляется с «пребыванием в Божественном жаре», Святым Духом, чье явление с небес уподоблялось языкам пламени, жертвенной кровью Христа и кровью мучеников, претерпевших гонения за веру [2; 7]. Изображение широкой ленты отличается сильным контрастом лазурного и оранжевого цветов, смелое сочетание которых обеспечивает выразительность этого элемента на фоне алого пространства Вифлеемской звезды. Отдельными цветовыми акцентами являются куски желтого стекла, введенные в произвольном порядке, вероятно, с целью обогащения колорита – этот прием использовался и в других витражных произведениях работы А. Ф. Чобитько и И. Ю. Клех, формирующих витражный комплекс

Доминиканского собора. Периметр звезды окаймлен прозрачной зеленой лентой, создающей смягчающую тональную растяжку и условный эффект «растворения сияния».

Единственными мелкими деталями изображения являются лепестковые кресты, размещенные в каждом малом сегменте за периметром центрального кольца. Графически они организованы в кольцеобразный линейный мотив, который по ритму поддержан декоративной пластикой арматуры, обрамляющей второе от центра кольцо. Здесь точки пересечения этой окружности и радиусов обозначены миниатюрными крестами, вписанными в круги, что дублирует основу геометрической схемы композиции в малых формах. Этот выразительный авторский прием также ориентирован на соподчинение пластики деталей каркаса ритмам изображения.

Таким образом, анализ геометрической схемы в основе композиционного решения розетки с изображением Вифлеемской звезды в Доминиканском соборе доказывает соответствие пропорций и ритмов этого витража сакральной символике чисел. В основу схемы заложены основные геометрические и, одновременно, сакральные формы: круг, треугольник, крест, шестиугольник, а также принципы центричности и симметрии. Символика этих фигур имеет обширный ряд интерпретаций в различных теософских традициях и обозначает основные концепты в системе мироустройства.

Общую графическую схему витража следует интерпретировать как обозначение высшей истины в парадигме духовности, непрерывно воплощающейся в бесконечном пространстве и непреходящей вечности. Символическое значение чисел «6» и «12» имеет как арифметическое, так и геометрическое обоснование в схеме композиции. Таким образом, авторы витража выразили идею вечного непреходящего Божественного совершенства посредством геометрического и арифметического способов. Изображение гексаграммы имеет нейтральный плоскостной характер с уравновешенным статусом составных треугольников.

Витражному комплексу Доминиканского собора характерно стилистическое единство, однако композиция данной розетки имеет ряд отличий от остальных образцов, для которых характерны сложные геометрические схемы с элементами растительного орнамента. Этот витраж выполнен в очень лаконичной манере.

В ходе создания витража авторы использовали оригинальные изобразительные методы в ключе модернистских тенденций, в частности, такие выразительные средства, как живописный эффект пуантилизма за счет необычного нанесения цветового пигмента на поверхность стекла тонкими полосами, разнонаправленная динамика ритмов, усиленный контраст насыщенных цветов, введение обогащающих колорит акцентов в произвольном порядке и т. д. Пластика деталей каркаса подчиняется графическим ритмам изображения. Все эти особенности художественного решения образа выходят за рамки традиционных подходов в декоративном искусстве сакрального назначения, что обосновывает ценность данного витража в контексте изучения теории и практики изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенц Э. Цвет в христианских видениях / Э. Бенц // Психология цвета. – М. – Киев : Рефл-бук, Ваклер, 1996. – 352 с.
2. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов / О.В. Вовк. – М. : Вече, 2006. – 528 с.
3. Генон Р. Символика креста / Р. Генон. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 28 с.
4. Минухин Е. А. Витражи / Е. А. Минухин. – Рига : Латв. гос. изд-во, 1959. – 153 с.
5. Нестеров А. В. О формах шестиконечной звезды / А. В. Нестеров. – М. : НИУ ВШЭ, 2014. – 223 с.
6. Похлебкин В. Словарь международной символики и эмблематики : справочник / В. Похлебкин. – М. : Междунар. отношения, 2001. – 560 с.
7. Рагин В. Ч. Искусство витража. От истоков к современности / В. Ч. Рагин, М. К. Хиггинс. – М. : Белый город, 2004. – 143 с.

*Анастасия Боровская,
г. Луганск*

ОПТИМИЗАЦИЯ БИБЛИОТЕЧНОЙ РАБОТЫ С ГЛУХИМИ ДЕТЬМИ (из опыта работы библиотеки Луганской областной специальной школы-интерната по работе с глухими детьми)

Актуальность темы определяется необходимостью усиленного внимания к потребностям детей-инвалидов, их социальной поддержки.

Библиотеки (не только специальные, но и публичные) должны войти в число социальных институтов, гарантирующих законные права детей-инвалидов на получение информации. Различные физические дефекты и болезни нередко создают серьезные трудности для читателей. Слепота, глухота, двигательные и другие нарушения препятствуют установлению нормальных контактов между библиотекой и читателем, ограничивают выбор литературы и затрудняют процесс чтения. Открыть таким детям доступ к книжным богатствам – одна из самых благородных и гуманных задач, стоящих перед обществом. Наряду с необходимостью создания теоретических основ библиотечного обслуживания инвалидов изучение своеобразия библиотечной работы с ними помогает более глубоко проникнуть в сущность обслуживания читателей.

В современном библиотековедении проблема организации работы с детьми-инвалидами изучена недостаточно полно. Среди библиотековедческих работ основную информацию дали труды К. И. Абрамова, А. Я. Айзенберга, А. Н. Ванеева, Т. Ф. Каратыгина, Ю. Н. Столярова, П. Кори, Френсиса Р. Сент-Джона, А. Е. Шапошникова. В области дефектологии и педагогики были использованы теоретические положения, содержащиеся в трудах отечественных и зарубежных специалистов Т. А. Власовой, Л. С. Выготского, А. И. Дьячкова, Л. И. Солнцевой, Я. А. Коменского, Е. К. Грачевой, А. А. Адлера.

Цель нашего исследования – разработка эффективного механизма школьного библиотечного обслуживания детей с нарушением слуха.

Школа – это учебно-воспитательное учреждение, которое учит и воспитывает детей с помощью книги. Поэтому очень важно, чтобы в каждой школе главным кабинетом, кабинетом № 1, как говорил В. Сухомлинский, была библиотека, поскольку в ней сосредоточена учебно-воспитательная, методическая и информационная работа. Наблюдения показывают, что дети с недостатками слуха мало интересуются художественной литературой. Основной причиной этого является недоразвитый интерес к чтению. Итак, привитие детям устойчивого читательского интереса к художественной литературе является одной из задач библиотеки.

Нежелание читать имеет как объективные, так и субъективные причины. Исследования показывают, что у этой категории детей является недоразвитым фонематический слух. Поэтому им иногда трудно

вычленить гласные звуки. В процессе формирования умения читать отстает как техника чтения, так и понимание прочитанного.

Одним из путей повышения активности детей в процессе чтения является совершенствование организации их деятельности. А это осмысление прочитанного, нахождение логических связей между словами, предложениями, частями текста, раскрытие значения новых слов.

Поэтому необходимо после прочтения книги задавать детям вопросы, которые бы побуждали их глубже задуматься над мотивами поступков героев, помогали осознать изменения в их поведении, предсказать, как эти изменения скажутся на формировании личности персонажей, обращали внимание на описания природы в произведении. Обсуждение прочитанного можно завершать литературной викториной. Создание условий для возникновения опосредованного интереса к чтению художественной литературы способствует возникновению у детей интереса к самостоятельному чтению. Важно обобщить достижения детей: организовать читательскую викторину, в ходе которой будут продемонстрированы рисунки к содержанию произведений и определены лучшие читатели.

Формируя читательский интерес детей, библиотекарь должен привлекать к работе родителей, потому что они могут лучше проследить, как читает их ребенок. Подбирая и рекомендуя литературу, надо учитывать возрастные и психологические возможности детей, их индивидуальные интересы. Опыт работы подсказывает, что дети лучше воспринимают учебный материал, если он подается в виде сказки. Трудно удержать интерес глухих детей, поэтому можно воздействовать на них с помощью средств сказкотерапии. Ведь работа со сказками будит мысль ребенка, заставляет его мыслить, анализировать, искать ответы на те или иные вопросы. Вот почему небольшой сказочный материал уместно использовать для развития мышления и связной речи ребенка. Надо только правильно направлять мысль ребенка разнообразными вопросами, необходимо заботиться о расширении словарного запаса детей, расширять ответы. Это дает возможность ребенку стремиться отвечать не кратко, а описательно.

Нужно также обратить внимание на следующие аспекты при работе с глухим ребенком:

— содержание произведения может быть освещено самыми различными способами, даже разъяснением иллюстраций;

— название произведения должно быть подробно растолковано, если это важно для понимания содержания;

— при работе с младшими школьниками главное внимание надо уделять иллюстрированному материалу, со старшими группами следует сосредоточиться на тексте;

— место действия должно быть понято вполне отчетливо. Где происходят описываемые события? О чем или о ком этот рассказ? Кто главный герой? Следует чаще пользоваться вопросами;

— внимательное наблюдение за детской реакцией, выражением лиц, жестами, ответами и комментариями. Если ребята следят за рассказом, двигайтесь вперед, продолжайте его. Пробуждайте их смех, симпатии, негодование. Если дети не понимают, остановитесь. Прибегайте к драматизации рассказа, в случае необходимости пользуйтесь наглядными изображениями, соответствующими пособиями.

Глухой ребенок всегда нуждается в особом внимании, потому что он личность, индивидуальность. Поэтому нужно подобрать ключик к каждому ребенку, учитывая его диагноз. Анализ источниковедческой базы [см., напр.: 1 – 4 и др.], а также опыт работы позволяют сделать выводы, что данное направление имеет широкий спектр исследования, но именно библиотеки специальных школ нуждаются в оптимизации и совершенствовании своей деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боскис Р. М. Глухие и слабослышащие дети / Р. М. Боскис. – М. : Академия педагогических наук РСФСР, 1963. – 335 с.
2. Захарченко Т. Роль казкотерапии в развитии мовлення / Т. Захарченко // Дефектология. – 2013. – № 6. – С. 6 – 8.
3. Игры и упражнения по развитию умственных способностей у детей / Л. А. Венгер. – М. : Просвещение, 1989. – 127 с.
4. Из опыта работы по формированию речевого общения глухих детей / под ред. А. Ф. Понгильской. – М. : АПН РСФСР, 1960. – 126 с.

*Юлиана Гвоздикова,
г. Луганск*

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО С. ТУРНЕЕВА КАК ИСТОК ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА

Наследие С. Турнеева – воспитанника харьковской композиторской школы представляет собой заметное явление в современной музыкальной культуре. Следует констатировать, что уже на раннем этапе отчетливо просматриваются два вектора творчества композитора в тематике его сочинений: попытка философского осмысления действительности в трагических опусах и её объективные реалии – окружающий мир во всём его многообразии. В этом убеждает Соната для фортепиано, анализируемые детские песни, а также симфоническая картина «Наигрыши». Написанные в ранний период творчества, эти сочинения, как в эмбрионе, несут основные черты самобытного стиля композитора.

Рассматриваемые произведения определяют и жанровое поле наследия автора: это камерная инструментальная музыка, камерная вокальная и симфоническая. Их образное богатство и его воплощение представляют интерес для исследовательской работы в силу оригинального сочетания традиционных и современных средств музыкальной выразительности. Его музыка в равной мере привлекает исполнителей и слушателей умением создавать незабываемые персонажи в детских песнях, колористическим звучанием оркестра, стройностью формы, инновационным мышлением с креативными идеями в духе сегодняшнего времени. Бесспорно, что уже в начале своего пути С. Турнеев сформировался как композитор с оригинальным стилем, позволяющим ему создавать произведения, признанные по обе стороны рампы.

Одно из ранних сочинений – **Соната для фортепиано**. Уже с первых тактов *Lento rubato* композитор погружает в глубокое серьезное размышление, используя арсенал средств современной композиторской техники. Так, в исходном тезисе он определяет доминирующее значение секундовой интонации, представленной затем в самых разных ракурсах, как в гармоническом, так и в мелодическом облике. Мягкая восходящая секунда с падающим тритоновым форшлагом, постоянно вопрошающая о чем-то, приобретает значение лейтинтонации в двухчастном цикле.

Композитор широко применяет полифоническое развитие: как линейное, так и имитационное письмо. Волновой принцип нагнетания экспрессии завершается мощными кульминациями. Это своеобразные попытки достичь гармонии, уйти из мира додекафонного хаоса. Следует отметить, что в процессе развития тематизм трансформируется: из робких секундовых вопросов возникают суровые и требовательные окрики.

В достижении экспрессии автор широко применяет кластеры, резюмирующие нагнетание диссонантности.

Столкновение противодействующих начал найдет дальнейшее продолжение в *Allegro*.

Во II части *Allegro* противопоставление контрастных сфер выражено с ещё большей интенсивностью. Оно представлено в облике главной и побочной партий сонатной формы с широким применением образно-тематических арок.

Ведущим приёмом развития является полифоническое: фугированное изложение главной партии, широкое применение её мотивов в обращении, использование канонической секвенции. Здесь также имеет место трансформация тематизма, наиболее ярко выраженная в разработке и репризе.

Наряду с додекафонией композитор пользуется приёмами алеаторики и пуантилизма.

В *Allegro*, также как и в I части, наблюдаются очень яркие кульминационные всплески, как в разработке, так и в репризе генеральной кульминации с широким применением ползущих кластеров, использованием крайних регистров, разрывающих пространство м. 9. В таком облике выражено торжество злого начала.

В результате целостного анализа сочинения хочется констатировать, что уже в раннем опусе отчетливо просматриваются основные признаки стилистики С. Турнеева. В своём сочинении с трагической семантикой Концерте для гобоя, фагота и камерного оркестра композитор также использует двухчастную структуру, завершая его безысходностью. Автор применяет трансформацию тематизма, его полифоническое развитие, что в свою очередь станет неотъемлемой чертой его письма в произведениях более позднего периода.

В детских песенках из английской народной поэзии «Курица» в обработке К. Чуковского, «Барашек» в обработке С. Маршака, песенх-сценах «Муха в бане» на ст. К. Чуковского и «Весёлый король»

на ст. С. Маршака С. Турнеев создаёт незабываемых персонажей с добродушным, весёлым нравом.

Песенка «Курица» уже во вступлении с суетливой ритмикой и разнонаправленными скачками в мелодии, с отсутствием тонального центра представляет умную, работающую, но непредсказуемую героиню маленького рассказа.

Три куплета песенки **«Барашек»** – своеобразный диалог главного персонажа с хозяевами, где быстрый темп, приплясывающие сексты и секунды аккомпанемента, *F-dur* создают весёлое настроение. В обещании Барашка дать хозяевам 3 мешка шерсти благодаря повторности тематических элементов звучит утвердительность.

Песня-сценка «Муха в бане» на стихи К. Чуковского носит изобразительный характер, что выражено уже во вступлении, где трелеобразные обороты показывают беспорядочный полёт назойливого насекомого. Ряд эпизодов последовательно рассказывают знакомую историю, где беспечная муха, разомлевшая от удовольствия, «свалилась, покатила и ударила». Катастрофичность событий автор передаёт с помощью секвенций с нисходящими хроматическими мотивами.

«Весёлый король» на стихи С. Маршака создаёт гротескный образ сказочного короля Коля – беззаботного правителя, охотника до всяких развлечений, что подчёркивается уже во вступлении акцентами на тонических базах и кластерами на слабых долях.

Здесь также доминирует звукоизобразительность. Нисходящие фанфарные кварты рисуют представление короля и его свиты, в разделе *Lento* первого куплета с помощью додекофонной техники композитор изображает изнурительный труд музыкантов. А в заключительном разделе, где король Коля велит прогнать музыкантов, звучит бодрый марш.

Яркая образность, театральность заявят о себе в его музыке к драматическим спектаклям, а чуткое отношение к поэтическому слову проявится в его обработках финских народных песен, в романсах на стихи И. Франко, А. Самарцевой.

Симфоническая картина «Наигрыши» представляет собой яркую зарисовку народного гулянья. С. Турнеев использует в рамках 3-частной композиции элементы стилистики неофольклора, что ярко проявляется уже в начальном разделе.

Allegro начинает светлая мелодия у флейты пикколо на фоне застывших тремолирующих аккордов струнных на *pp*. Главная тема

содержит энергичную синкопированную ритмическую формулу ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ с интонацией м. 3. Это – зерно, которое затем будет пронизывать почти всё сочинение.

Октавные скачки темы гобоя, её мелизмы, танцевальный ритм, парная периодичность структуры напоминают импровизационные наигрыши скоморохов.

С ц. 6 экспонируется необычайно певучая мелодия широкого дыхания, порученная английскому рожку. Это третья тема, которая вместе с предыдущими образует весёлый хоровод.

И наконец, кларнет исполняет приплясывающую мелодию четвёртой темы, напоминающей танец с притопами благодаря звучанию ударных, переключкам фагота, английского рожка, звенящему тембру флейты пикколо.

Второй раздел симфонической картины *Allegretto* основан на развитии суровой, угрожающего характера хроматизированной темы, звучащей в начале у фаготов и контрафаготов на *mf*, создающих зловещий колорит. Но это шутка, напоминающая шествие с медведем в «Петрушке» И. Стравинского.

В репризном разделе наигрыши сменяются с кинематографической быстротой, появляясь у разных групп и отдельных инструментов, и только в коде композитор обращается к истоку сочинения – нежной мелодии флейты пикколо на *p*. Она приобретает характер мощного утверждения основной фольклорной ритмо-интонации и словно вбивается в сознание слушателей.

Применяя народные лады, характерные ритмы, структуры, тембровые переключки, присущие славянскому фольклору, композитор в то же время умело пользуется полифоническими приёмами, со знанием дела раскрывает колористические возможности оркестра. От симфонической картины «Наигрыши» перебрасывается арка к симфоническим фрескам «Тарас Бульба». В результате исследования можно утверждать, что уже на раннем этапе творчества С. Турнеева сложились основные черты его стиля, особенности формы и музыкального мышления, ставящие его в ряд признанных композиторов нашего времени.

*Дарья Герасименко,
г. Луганск*

ТРИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ОРКЕСТРА И. КАРАБИЦА КАК МОДЕЛЬ МАКРОЦИКЛА

Популярность жанра инструментального концерта мотивирует неугасаемый интерес к его истории и дальнейшему развитию. Появившись как состязание групп оркестра, или каждой из них с tutti, как музыка, представляющая широкий диапазон эмоций, жанр концерта для оркестра в XX веке по своей проблематике и приёмам развития приближается к симфонии, отзеркаливая и подвергая философскому обобщению самый широкий круг жизненных явлений. Образный спектр обогатился новыми эмоциональными красками от тонких градаций лирики до трагического мироощущения, от фиксации в музыке крайних психологических состояний экспрессии и обостренного драматизма до молитвенной просветленности.

В связи с недостаточностью исследования этого явления в области современной украинской симфонической музыки, особый интерес представляют три концерта для оркестра И. Карабица, написанные в 1981, 1986 и 1989 годах. При детальном анализе данных сочинений становится ясно, что каждый из них является частью общего целого, несёт определённую драматургическую функцию. Концерт для оркестра № 1 – это воплощение оптимистического отношения к жизни, радости бытия. Он проникнут поэтическими образами, ликующими интонациями, зарождающиеся негативные тематические образования не получают должного развития, словно в начале жизненного пути человек полон сил и энергии для преодоления возникающих трудностей.

Второй концерт для оркестра передаёт столкновение полярных образных сфер, лирические разделы чередуются с натиском отрицательного начала, окружающая действительность подавляет индивидуальное.

«Глосіння», Концерт для оркестра № 3 воспринимается как реквием павшему герою.

Все три сочинения объединены общностью интонаций, выразительностью средств и приёмов, закономерностью тематического развития, свойственных стилю И. Карабица.

Постоянная смена эмоциональных состояний с их контрастным сопоставлением подчеркивает наличие двух полярных явлений, концентрирующих в себе пасторальные, созерцательные моменты и агрессивную, злую силу, открытую враждебность непримиримых начал – все это напоминает смену кадров в кинематографе.

Для каждой из них И. Карабиц находит свои средства выражения. Лирика, позволяющая заглянуть во внутренний мир героя, опирается на тональную определённую, гибкие выразительные мелодии. В то время как кластеры, атональные звучания, пуантилизм, сонористика используются для обрисовки драматически напряженных разделов формы.

В своих творениях украинский маэстро умело сочетает собственные философско-эстетические убеждения с виртуозными возможностями инструментов, их тембральной персонификацией. Функции каждой группы и ее отдельных представителей строго дифференцированы. Они используются как солисты, вступают в диалог друг с другом и оркестром, их партии предельно выразительны, подчас напоминая человеческую речь.

Во всех концертах заметно расширена группа ударных, присутствуют челеста и арфа. Кроме этого, применяются различные техники игры на инструментах. Но в них нет свойственной данному жанру состязательности, всё подчинено драматургическому развитию, медная группа воплощает натиск, отрицательные образы, деревянная – эпизоды пасторальной лирики. Заметно введение в каждом произведении специального раздела для ударных, который выполняет функцию преддыкта перед главной кульминацией. В середине произведений присутствует эпизод «хаоса», где его основная интонационная формула с помощью пуантилизма разбрасывается в разные голоса.

И. Карабиц часто применяет интерактивное общение, используя хлопки в ладоши в концерте № 2, поручает партию фортепиано дирижеру в конце третьего концерта, что воспринимается как постлюдия, последнее личное высказывание. Особую роль играет дуэт инструментов. Зарождаясь в первом сочинении, дуэт флейты и виолончели получает развитие во втором концерте, где в средней части сочетаются возвышенные скорбные фразы флейты *risolo* и проникновенные ответы виолончели, передающей интонации человеческой речи.

В финале концерта для оркестра № 3 ситуация в корне меняется: мелодическая линия флейты опускается в первую октаву. Звучит начальная темы валторны, символизирующая гармонию человеческого

духа и природы, а вместо виолончели мелодия солирующей скрипки постепенно поднимается ввысь.

Опора на сонорное начало вызывает к жизни принципы синтаксического устройства формы в концертах И. Карабица. Композитор отказывается от традиционных периодических структур прошлого и приходит к фазовому синтаксису. Нет четко сформированной темы, строительным материалом является мотив, из которого развивается мелодия импровизационного характера. Полифония в концерте применяется как один из ведущих приёмов развития как на уровне композиции в целом, так и отдельных ее частей, направляя мысли слушателя в философское русло. Если общая форма концерта № 2 – трёхчастная, первый и третий состоят из 2-х частей, где начальная выполняет функцию прелюдии. Немаловажно, что во всех сочинениях части исполняются без перерыва. Хронометраж каждого концерта в целом соответствует части симфонии, что также мотивирует их рассмотрение как макроцикла.

Интересным является то, что многие интонации и мотивы прорастают в музыкальной ткани всех трёх концертов. Ведущую роль играют кварто-квинтовые, секундовые и септимовые ходы, взлетающая вверх фигурация из 3-х звуков чаще всего в пределах октавы, воплощающая интонацию призыва. Почти все основные мотивы трансформируются в пределах одного сочинения, а также появляются с новой смысловой нагрузкой в остальных. Рассмотрим некоторые из них. Так, мотив из 4-х звуков, спускающихся поступенно в Концерте № 1, является символом юношеского оптимизма, источником противостояния отрицательному началу.

Во второй части концерта № 2 он становится основой для лирического раздела.

Мотив утверждения из 4-х звуков с нисходящим вспомогательным – воплощает негативный образ концерта № 1, там же он получает в процессе развития новое обличье, скандируясь трубами в безостановочном движении. Наконец, в третьей части второго концерта мотив модифицируется в тему рефрена, несущего в себе пародийную окраску. Главный интонационный источник концерта «Голосіння» – мотив креста – тоже возник не случайно. Его контуры – интервал ум. 4 впервые прозвучал в первой части предыдущего концерта.

Отражая разные стороны бытия, композитор даёт свое представление

о мире, взывая к сопереживанию и философскому осмыслению его противоречивых явлений, что приближает концерт к жанру симфонии. В этом убеждает объективный склад идей, полифонизм изложения, интонационные прорастания в различных разделах формы в модифицированном облике, а также принцип тембровой персонификации и глубокий психологизм.

Ульяна Демина,
г. Луганск

ПОНЯТИЕ КОНТРАСТА, ЕГО РОЛЬ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

Данная работа посвящена определению роли контраста в произведении искусства. *Актуальность* проблемы обусловлена тем, что контраст получает широкую характеристику, как элемент, придающий композиции произведения искусства выразительность. *Цель* работы: определить роль и место контраста в произведении. *Задачи*: анализ видов и способов контраста, структурирование видов контраста.

По дошедшим до наших дней произведениям искусства можно понять, что такое явление, как контраст, было замечено художниками уже давно. К примеру, Леонардо да Винчи был первым, кто описал контраст. В своем «Трактате о живописи» он говорит о контрастах величин (высокий – низкий, толстый – тонкий), контрасте характеров, фактур, материалов. Микеланджело большое значение придавал контрастам объема и плоскости. В своих картинах он сочетал плоскости с объемными фигурами. Таким образом художник добивался значительного объема фигур. Шевреиль занимался изучением законов контраста. Такие ученые, как Гете, Бецольд, Шеврёль и Хёльцель, указывали на смысловое значение всевозможных контрастов.

На первый взгляд контраст не представляет ничего сложного в понимании данного явления. В общей форме его можно определить как ярко выраженную противоположность чего-либо. Контраст способствует созданию ощущения пространства, выразительности. Контраст обогащает смысловое значение произведения искусства. Контрасты являются

необходимым условием для восприятия зрителем изображения, так как без них отдельные элементы произведения сольются с фоном по тону и цвету. Такая часть творческого процесса создания художником произведения, как появление замысла и первые черновые эскизы композиции, а также завершение работы – композиционная работа, которая наполнена мыслью об основной идее, об основных образах и виде произведения. Даже в изначальном замысле, в момент, когда образ произведения находится в зрительной памяти художника, предусматривает наличие контрастов. Следовательно, основная работа над произведением искусства связана с проблемой определения видов и характера контрастов в связи с созданием художественного образа.

Основными контрастами в изобразительном искусстве являются тоновой (светлотный) и цветовой. На их основе могут возникать и действовать другие виды контрастов – контраст линий, форм, размеров, характеров, состояний, а также контрасты, связанные с идеями (контрасты идей, положений) и т. д.

Иоханес Иттен в книге «Искусство цвета» выделил семь видов контраста: контраст цветовых сопоставлений, контраст дополнительных цветов, контраст светлого и темного, симультанный контраст, контраст холодного и теплого, контраст насыщенности цветов, контраст цветового распространения [2, с. 35]. А.С. Зайцев в книге «Наука о цвете и живопись» делит ахроматический контраст на: одновременный, последовательный, оттеночный, качественный, количественный, комплиментарный, пограничный, контраст по насыщенности [1, с. 72]. А. А. Кошелева в своей работе отмечает такие виды контрастов: по тону, по светлоте, по насыщенности, по фактуре, по площади цветового пятна, по психологической характеристике цвета [3, с. 13].

Рассмотрев все варианты видов контрастов, можно отметить, что преобладающее большинство художников выделяют два вида контрастов – цветовой и тоновой. В цветовом контрасте можно выделить: контраст по насыщенности, тоновой контраст, светлотный контраст, оттеночный контраст.

На основе вышесказанного о контрастах, выявляя роль контрастов в произведении искусства, можно сделать выводы:

- 1) контрасты – это законы композиции. Это проявление всеобщего закона диалектики – закона единства и борьбы противоположностей;
- 2) без контрастов нельзя создать ни произведение искусства, ни даже

простое изображение;

3) контрасты создают выразительность произведения искусства и поэтому выступают ведущей силой композиции;

4) контрасты в композиции выступают как композиционная сила как с точки зрения построения композиции как структуры, так и с точки зрения творческого процесса создания художественного образа.

В результате исследования были выделены существующие виды контрастов и их подвиды, были найдены схожие характеристики контрастов. На этой основе была сформирована новая классификация контрастов. Новая классификация более полно отображает виды контрастов, что может помочь в будущем художнику в осуществлении своих замыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 158 с.
2. Иттен И. Искусство цвета / И. Иттен. – М. : Д. Аронов, 2014. – 96 с.
3. Кошелева А. А. Рисунок, живопись, композиция / А. А. Кошелева. – Тула : Б. и., 2009. – 30 с.

*Мария Зуева,
г. Луганск*

ЦИФРОВАЯ ЖИВОПИСЬ В АНИМАЦИИ. ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО РЕШЕНИЯ КАДРА

Актуальность использования технических средств создания живописных произведения в последнее время становится все более заметной. Это вызвано тем, что за счет универсальности графических средств, они доступны очень широкому кругу людей. Таким образом, цифровая живопись стала популярным средством создания графических изображений.

Темой соединения классической и цифровой живописи, применением данного синтеза в анимации, занимались С. В. Асенин, Я. И. Беляев, Оуэн Демерс, Л. Н. Турлюн. Наиболее ярким и известным примером практического совмещения анимации и живописи является

совместная работа Сальвадора Дали и Уолта Диснея, мультипликационный фильм «Destino» («Судьба») [6].

Проблемы, возникающие при разработке данного вопроса:

1. Определение общих и различных составляющих классической и цифровой живописи.

2. Установление особенностей использования современных технологий при создании цифровой живописи.

Необходимость изучения данных аспектов вопроса заключается в том, что бы с помощью совмещения современных технологий и классических канонов живописи, пробуждать интерес будущих поколений к изучению проблем классического искусства. Изучение данной темы позволит модернизировать педагогические аспекты воспитания студентов.

Живопись – вид изобразительного искусства, связанный с передачей зрительных образов посредством нанесения красок на твёрдую или гибкую поверхность [1].

Определения цифровой живописи еще не сформулировано, поэтому попробуем сформулировать его самостоятельно, на основе вышеприведенного определения живописи, с учетом технических особенностей процесса. Цифровая живопись – вид современного изобразительного искусства, связанный с передачей зрительных образов посредством воспроизведения на экране светящихся точек (пикселей); нанесения принтером красок на твёрдую или гибкую поверхность.

Композиция – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художника [2].

Для определения основных составляющих композиции воспользуемся логическим методом исследования. Логический метод исследования – метод научного воспроизведения развития сложного объекта (системы) средствами теоретического анализа. Направленный на анализ определенного состояния объекта, логический метод включает воссоздание исследуемого объекта именно в качестве системы (т.е. во всей сложности и во всем многообразии образующих его структурно-функциональных связей и зависимостей) [3]. Основным принципом данного метода можно назвать построение логических цепочек для определения больших, чаще меньших, составляющих анализируемого предмета. Задача, которая стоит перед нами – путем логических связей

вычленив из понятия композиции ее основные составляющие, которые необходимы художнику в работе над картиной.

Композиция подразумевает сочетание, составление нескольких частей воедино [5]. Наличие нескольких частей означает, что они могут быть разные или похожие, что приводит нас к первым характеристикам – *цвет, форма, размер*. Так же наличие нескольких объектов означает, что они должны как-то взаимодействовать, т. е. между ними есть какое-то расстояние, что приводит нас к понятию *ритма*. Расстояние означает наличие некоторого ограниченного пространства, т. е. наличие *кадра*. Взаимоотношение элементов, означает, что элементы имеют некоторую *иерархию*, некоторые выступают в роли главных, некоторые в роли второстепенных. Вернемся к понятию композиции – это составление, единство [5]. Слияние элементов означает, что они могут сливаться гармонично и дисгармонично, что приводит нас к понятию восприятия, т. е. наличия некоторого *наблюдателя*. Восприятие это процесс, значит, на то, что бы понять композицию необходимо *время*.

Путем логических заключений, мы вычленим из понятия композиции понятия ее составляющих: *цвет, форма, размер, ритм, кадр, иерархия, время, наблюдатель*.

Каждая из этих составляющих в рамках цифровой живописи преобладает некоторыми новыми свойствами, которые зависят от технических особенностей процесса.

Цвет: — может быть изменен в любую единицу времени;
 — имеет не более 18 446 744 073 709 551 61 оттенков [4];
 — закрашиваемый участок не может быть менее 1 пх;
 — может искажаться в зависимости от технических характеристик монитора.

Форма:— может быть изменена в любую единицу времени;
 — размер не может быть менее 1 пх или более размера кадра.

Размер:— может быть изменен в любую единицу времени;
 — размер не может быть менее 1 пх или более размера кадра.

Ритм: — может быть изменен в любую единицу времени.

Иерархия:— может быть изменена в любую единицу времени.

Кадр: — может быть изменен в любую единицу времени, если использовать в рамках одного статического изображения (картины). Кадр не может быть изменен в рамках анимированного ролика.

Наблюдатель:— может быть любым человеком, имеющим необходимое техническое и программное обеспечение.

Время: — художник может регламентировать иерархию восприятия зрителем образов, кадрируя анимированные изображения.

У всех вышеперечисленных составляющих композиции цифровой живописи есть общая особенность – *все они могут изменяться в течение времени*. Время так же играет ключевую роль в создании анимации. Это говорит о том, что с помощью цифровой живописи, подчиняющейся правилам классической живописи, можно создавать анимационный видеоряд, путем изменения основных компонентов композиции. Дальнейшее развитие данной темы может привести к более глубокому синтезу классических канонов академической живописи применительно к анимационным роликам, что учитывая тенденции развития современного искусство, станет несомненным толчком для проявления большего интереса среди студентов к изучению истории искусств, академической живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горкин А. П. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / А. П. Горкин. – М. : Росмэн, 2007. – 1127 с.
2. Левандовский С. О. О сюжете и композиции / С. О. Левандовский // Художник. – 1981. – № 4. – С. 58 – 61.
3. Зиновьев А. А. Восхождение от абстрактного к конкретному (на материале «Капитала» Маркса) / А. А. Зиновьев. – М., 1954. – 345 с.
4. Шикин Е. В. Компьютерная графика. Динамика, реалистические изображения / А. В. Боресков, Е. В. Шишкин. — М. : Диалог-МИФИ, 1996. – 288 с.
5. Голубева О. Л. Основы композиции / О. Л. Голубева. — М. : Изд. дом «Искусство», 2004. – 119 с.
6. Анимация [Электронный ресурс] // Практическое применение живописи в анимации. – Режим доступа : http://www.animationartconservation.com/?c=art&p=destiny_of_dali_destino

*Наталья Качура,
г. Луганск*

РЕЗОНАНСНАЯ ТЕХНИКА В ВОСПИТАНИИ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА

Искусство резонансного пения, разработанное и обоснованное с научных позиций академиком В. П. Морозовым, является одним из важнейших вопросов в вокальной педагогике, а технология относится к тем ключевым моментам, которые ещё требуют своей дальнейшей разработки. В статье рассматриваются основные отделы певческого аппарата, обеспечивающие резонирующий эффект фонационного процесса.

Цели статьи: уяснить представление понятий «резонанс» и «резонаторы»; доказать, что резонансная техника пения действительно приводит к хорошим результатам: яркости, силе, ровности певческого тембра.

Актуальность исследуемой темы определена тем, что в работе с певцами-студентами в учебных заведениях преподаватели вокала часто сталкиваются с неумением певца использовать резонаторы в процессе пения. Это проявляется в «зажатости», «горловой» окраске звука, отсутствии «полётности» голоса. Исходя из актуальности проблемы, нами была определена тема исследования.

Голос представляет собой звуковые колебания (механические колебания молекул воздуха), то есть распространяется в воздушной среде. Все органы, которые пройдет воздух на пути от лёгких до внешнего пространства – это полости, заполненные воздухом. Эти полости и представляют собой систему резонаторов, которая создает уникальный инструмент – голос человека. Полости – пустые места – очень похожи на полый корпус других музыкальных инструментов: гитары, скрипки, пианино, флейты, колокола, барабана, трубы... На всём своём пути звуковая волна резонирует внутри нашего организма, что обеспечивает певческую яркость, резкость звука.

Голосовой аппарат певца делится на три части в соответствии с особым функциональным назначением этих частей. Гортань с голосовыми связками. Этот орган называем вибратором и возбудителем звука. Дыхательный аппарат – его иногда называют энергетической системой, так

как дыхание – изначальный поставщик энергии голосу. Он включает в себя легкие, трахею, бронхи, дыхательные мышцы, межреберные, брюшные, диафрагму, а также гладкую мускулатуру бронхов.

Резонаторы, или резонаторная система. Поскольку резонаторов много и они в процессе пения объединяются (или не объединяются – это индивидуально) в единую, взаимосвязанную систему, т. е. единый звучащий комплекс. Звучащим телом в певческих резонаторах является воздух, ограниченный стенками дыхательного тракта, а не сами стенки, как иногда приходится слышать. Другое дело, что стенки голосового тракта приходят в соколебание с резонирующим в полостях воздухом и певец ощущает эти колебания, например:

- в области грудной клетки (резонанс в трахее);
- в области лицевых тканей в области «маски» (резонанс в носовой полости или в гайморовых пазухах);
- в области твердого нёба в «точке Морана» [2, с. 78] (резонанс в ротовой полости) и т. п.

Эти ощущения, безусловно, можно назвать «ощущениями активности резонаторов» [Там же, с. 98], но помнить при этом, что резонируют (т. е. сильно увеличивают амплитуду своих колебаний) объемы воздуха в полостях-резонаторах и колебания свои передают стенкам голосового тракта. Они ощущаются певцом из-за присущей человеку вибросочувствительности, благодаря наличию во всех живых тканях чувствительных нервных окончаний, воспринимающих вибрацию и вызывающих специфические певческие резонансные ощущения.

Различают верхние резонаторы – это все, что выше гортани; нижние – трахея с крупными бронхами [3, с. 19]. Верхние резонаторы нередко называют надставной трубой, поскольку они как бы надставлены сверху над гортанью. Среди верхних резонаторов важнейшую роль в пении (и речи) имеет ротовая полость, поскольку это наиболее подвижный из всех резонаторов, благодаря участию языка, челюсти, губ, сильно изменяющих объем и форму ротового резонатора, что и обеспечивает артикуляцию гласных, как певческих, так и речевых. Важнейший резонатор – глотка, также подвижная, изменчивая по объему и форме полость. Особо важную роль в пении играет небольшая по объему надгортанная полость, образующаяся у хороших певцов путем сужения входа в гортань.

Наконец, к резонаторам относятся носовая полость и так называемые

придаточные пазухи носа. Это – гайморовы полости, основная полость, решетчатый лабиринт и лобные пазухи. Они соединены с носовой полостью узкими проходами. Вибрация в лицевом костяке, особенно ощутимая от переносицы до передних зубов, сигнализирует, что и верхний, или головной, резонатор включен в работу. Правильная подача дыхания способствует не только красивому звучанию голоса, но и хорошей дикции. В свою очередь, легкая и отчетливая, координированная с дыханием артикуляция помогает сделать опору звука более крепкой.

Ощущение основания столба дает мышечный пояс – естественное напряжение мышц при правильном дыхании. Поступая в голову, звуковая волна проходит не горизонтально по направлению ко рту, а вертикально, как бы омывая его по кривой. При такой вокальной позиции мы ощущаем вибрацию в грудной клетке и даже можем заставить резонировать весь костяк до ступней ног и кистей рук – это работает нижний, или грудной, резонатор.

К основным функциям резонаторов в пении относятся: энергетическая; генераторная; фонетическая; эстетическая; защитная [1, с. 71].

Выделение этих функций в известной степени носит условный характер, поскольку все они взаимосвязаны. Рассмотрение каждой из этих функций в отдельности позволяет нам подчеркнуть ту огромную роль, которую играет система резонаторов в формировании профессионального певческого голоса.

Многообразна роль резонаторов в пении: во-первых, они придают певческому голосу силу и полётность, причем без каких-либо нажимов со стороны дыхания и усилий гортани (т. е. дают голосу как бы даровую энергию); во-вторых, облагораживают тембр голоса, так как голосовые связки в изолированной гортани порождают неприятные, неприличные звуки; в-третьих, резонаторы защищают голосовые связки от перегрузок, облегчая их колебания.

Такой подход должен способствовать ориентации сознания и подсознания певца на резонансный принцип голосообразования, резонансные певческие ощущения, о которых говорят все выдающиеся мастера. Функции резонаторов состоят в обеспечении большой мощности и полетности певческого голоса, способности его озвучивать большие оперно-концертные залы, преодолевать «звуковую завесу» оркестрового сопровождения, без какого-либо перенапряжения и заболевания

голосового аппарата певца в течение многих лет профессиональной певческой деятельности [5, с. 57].

Энергетическая функция резонаторов проявляется не только в увеличении силы певческого голоса, т. е. придания ему большой энергии, но и в переносе этой энергии слушателю. Это свойство хорошо известно под термином «полётность» голоса. Полётность голоса связана с таким профессионально важным свойством певческого голоса, как «близкий» звук. «Близкий» звук обусловлен особой организацией резонаторной системы, при которой у певца возникает ощущение звука как бы вне голосового аппарата. Такого ощущения рекомендовал добиваться И. С. Козловский – «звук под носом», как он образно выражался. Близкий звук, возникающий при высокой активности певческих резонаторов, характеризуется еще одним важным свойством: такой звук и слушатель, даже далеко сидящий в зале, ощущает как бы близко от себя, а не где-то далеко на сцене [4, с. 65].

Прекрасной иллюстрацией роли резонаторов как усилителей звука являются духовые музыкальные инструменты, например медные. Губы трубача являются как бы аналогами голосовых связок, т. е. вибратором, возбудителем звука, а сам инструмент – резонатором. Голос трубы раздается на километры!

Таким образом, резонансная техника пения открывает большие возможности для эстрадного певца в развитии его творческой исполнительской деятельности, так как направлена на получение максимального акустического эффекта уровня силы и красоты его певческого звука при минимальных напряжениях гортани и голосовых связок. Неправильное использование голоса является основой его функциональных нарушений. Мышцы, необходимые для правильного звукоизвлечения, бездействуют, на помощь им приходят другие, для этого не предназначенные. Примером может служить зажатая, гнусавая, неприятная на слух и опасная для самого исполнителя певческая манера многих отечественных молодых артистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л. Б. Голосовой аппарат певца / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1964. – 756 с.
2. Дмитриев Л.Б. Голособразование у певцов / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1962. – 423 с.
3. Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Искусство, 1967.

– 365 с.

4. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники : учеб.-метод. изд. для вокалистов / В. П. Морозов. – М. : ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. – 496 с.

5. Юссон Р. Певческий голос / Р. Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 754 с.

*Людмила Колясникова,
г. Луганск*

ПОРЯДОК И ХАОС В МИРОВОЗЗРЕНИИ ДРЕВНИХ СЛАВЯН

В славянской культуре, как и во многих других, космос как мир порядка противопоставляется хаосу как миру беспорядка. Космос – порядок, образ, целостность, форма, тело; хаос – беспорядок, бестелесность, бесформенность. Это сопоставление можно сравнить с сопоставлением «свой – чужой». Человек с помощью этих двойственных противопоставлений описывал свою реальность [1].

Таким образом, можно сравнить создание Вселенной из *первочеловека* Пуруши, которого боги принесли в жертву и рассекли на части, для того чтобы воссоздать и упорядочить Вселенную, с постройкой жилища человека. А. К. Байбурин отметил: «Как мир в мифологическое время был «развернут» из тела жертвы, так и дом «выводится» из жертвы». Сооружение дома осмысливалось как воспроизведение акта упорядочивания первоначального хаоса [3].

Дом осмысливался как замкнутое целостное пространство. Поэтому при строительстве, заселении обязательно проводились различные обряды на защиту и оберегание. Отверстия дома обязательно охранялись оберегами. Нарушение порядка, целостности дома, целостности телесной приравнивалось к бесформенному хаосу [1].

У славянских народов и многих других защита от внешних стихий осмысливалась с помощью символа круга, которым обводили себя или жилища. Пространство требует замкнутости, завершённости, поэтому идеальной формой является круг. Пространство в круге и вне его – это два разных пространства. Поселения строились круглые, очерчивались защитным кругом, такое же значение придавалось и поясам, венку, цепи. В. Н. Топоров связывает понятие целостности с понятием единицы.

Единица осмысливается как целостность в противоположность хаотичному множеству [1; 3, с. 52].

Если круг являлся символом единицы, целостности, то четырехугольные строения, такие как погребальные сооружения и жилища, строились по сторонам света и символизировались как упорядоченная бесконечность мира. Квадрат связывался с четырьмя сторонами света. Как стороны, так и углы часто ставились по сторонам света; углам древние народы предавали большое значение, как в постройках, так и на теле человека [2].

Спираль – символ созидательной жизненной силы. Этот символ встречается всюду, начиная с космоса и заканчивая ДНК. Спираль содержит в себе и форму круга и имеет движение, движение времени, развитие, ритм дыхания. Это тот же порядок. В искусстве спираль является одним из распространенных элементов.

Еще один символ, который, как и остальные, использовался не только одним славянским народом, но и народом Индии и скифами, и немцами, и сарматами, башкирами, чувашами, исландцами и многими другими народами – это свастичный символ. Свастичный символ представляет собой крест с загнутыми концами, направленными по или против часовой стрелки. Этот символ, как и предыдущие, был неотделим от жизни человека и его деятельности. При археологических раскопках свастичную символику находили в различных деталях как построек, так и посуды, оружия одежд, даже в основе строительства славянских городищ. Как и круг со спиралью, свастичная символика является символом оберега и круговорота вселенной, т. е. и самой жизни [5].

В жилищах, помимо выстраивания стен или углов по направлению сторон света, немаловажным было положение входа в дом. Вход обязательно делался с южной стороны. В. Я. Пропп, проанализировав сказочное выражение «Избушка, избушка, повернись к лесу задом, ко мне передом», сделал вывод: «В объяснение образа вращающейся избы можно напомнить, что в древней Скандинавии двери никогда не делались на север. Эта сторона считалась «несчастной» стороной. Наоборот, жилище смерти в Эдде (Настранд) имеет дверь с северной стороны. Этой необычностью расположения дверей наша избушка выдает себя за вход в иное царство. Жилище смерти имеет вход со стороны смерти» [3, с. 54].

Направление в пространстве также является частью порядка, как и направление во времени. У всех народов «хорошим» направлением считался круг

слева направо, или с востока – рассвета к вечеру.

Как формы, лежащие в основе порядка реальности наших предков, так и цвета несли смысл тех элементов, которые они отображали. Так цвета символизировались со сторонами света. Использовались для обрядовых действий, на одеждах, символизируя тот или иной объект. Основными цветами, которые использовались в обрядовых одеждах славян, были зеленый, золотой, красный, черный (темный, синий или голубой) [3].

В настоящее время в декоративно-прикладном искусстве прослеживается явление возвращения к истокам. Поэтому молодым специалистам необходимо знать, каким образом формировались орнаментальные мотивы и образы народного искусства, как происходило их наполнение смыслом. Созданные коллективно образы, отображающие многообразие мифологических, религиозных, социальных представлений, передавались из поколения в поколение. Эти образы находили воплощение в простейших орнаментах впоследствии усложненных тщательно продуманных композиций.

Современный художник, работая со сложными композиционными решениями, с орнаментами, с образами, не важно, цифровое ли это изображение, или роспись посуды, или что-то еще, должен понимать смысл образов, которые он создает, komponует, чтобы создать высокохудожественное произведение.

Зачастую наблюдается поверхностное использование орнамента и произвольная трансформация его мотивов, что приводит к нарушению структурной и смысловой целостности объекта [4].

По словам П. А. Флоренского, орнамент «не изображает отдельные вещи, а облекает наглядностью некие мировые формулы бытия». Словосочетание «формулы бытия» говорит о том, что Флоренский имеет в виду некую универсальную организацию бытия, которая находит свое специфичное визуальное воплощение в каждой отдельной культуре [4].

Все эти базовые формы – круг, спираль, квадрат, свастичный символ – являются актуальными для современного художника, так как связаны с базовыми законами человеческого восприятия и мышления.

Эти знаки дошли до нас с очень давних времен и не утратили заключенную в них информацию, что дает возможность понять их важность в жизни человека. Благодаря чему художник, укрепив свои знания, может создавать композиционно-смысловые произведения,

которые будут актуальны и в наше время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кибасова Г. П. «Власть» пространства [Электронный ресурс] / Г. П. Кибасова, А. В. Петров, Т. К. Фомина // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. – 2012. – № 1. – С. 26 – 32.– Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/vlast-prostranstva>
2. Ожередов Ю. И. «Ведийские ритуалы» у народов Северо-западной Сибири: посмертная посуда [Электронный ресурс] / Ю. И. Ожередов // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2013. – № 2 (21). – С. 120 – 132.– Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/vediyskie-ritualy-u-narodov-severo-zapadnoy-sibiri-posmertnaya-posuda>
3. Попович М. В. Мироззрение древних славян / М. В. Попович . – Киев : Наукова думка, 1985, – 168 с.
4. Симакова Ю. А. Подходы к применению орнамента в дизайне [Электронный ресурс] / Ю. А. Симакова // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2013. – № 4. – С. 96 – 100.– Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/podhody-k-primeneniyu-ornamenta-v-dizayne>
5. Славяно-Арийские Веды. Книга Вторая. Книга Света. Слово Мудрости Волхва Велимудра / Издание Древнерусской Инглистической церкви Православных Староверов-Инглингов. – Омск : АРКОР, 1999. – 240 с.

*Анастасия Простак,
г. Луганск*

ИНТРОДУКЦИЯ К ОПЕРЕ ДЖОРДЖА ГЕРШВИНА «ПОРГИ И БЕСС» КАК СИМБИОЗ ЭЛЕМЕНТОВ ДЖАЗОВОЙ И АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Назвав своё музыкально-сценическое произведение «Порги и Бесс», Д. Гершвин широко применяет традиционные оперные формы, начиная от особенностей структуры, выстроенной драматургии спектакля, применения сольных вокальных и хоровых номеров, речитативных эпизодов, массовых сцен. Не исключение и вступление, названное интродукцией. Называя по-разному оркестровый и вступительный раздел к опере (увертюра, прелюдия, интродукция), композиторы старались в инструментальной преамбуле создать определённую атмосферу будущего действия, нередко выразить идею произведения. Отсюда – появление тематических элементов, отдельных лейтмотивов оперы во вступлении.

Подобным примером является рассматриваемая интродукция, где с помощью джазовой лексики композитор даёт определённый настрой на восприятие происходящего на сцене.

Опера открывается гаммообразным взлетом оркестрового *tutti* на *crescendo* к трели на *fis2*, протяженностью 2 такта. Он воспринимается как оклик глашатаю «Внимание!». Кратковременная остановка на квинте тональности *H-dur* сменяется каскадом унисонных гармонических фигураций с перекрёстной акцентировкой, характерной для джазовых импровизаций. Следует отметить повторность тематического элемента в тт. 4 – 8, что создает определенное напряжение и вызывает появление лейтмотива из квартовых септаккордов. Они звучат ярко, вызывая на фоне знакомых фигураций, повторяясь в тт. 12 – 13. Уже эти элементы джазового стиля свидетельствуют о яркой принадлежности к особенностям негритянского народного музицирования, что, однако, не мешает формированию лейтмотива, являющегося прерогативой классической европейской оперы.

Еще большее напряжение создает фигурация, изложенная в 3-й октаве в *Fis-dur'e*, образуя политональное сочетание. Третье повторение синкопированных квартовых септаккордов звучит в тональности *G-dur* в тт. 15 – 16. Композитор использует миксолидийский лад, красочно сопоставляя тональности *H-dur* и *G-dur*, в которой уже знакомые фигурации опускаются из второй октавы в малую, предваряя динамичный хроматический взлет в терцовом удвоении в т. 22. Он достигает своей вершины в т. 23, образуя кульминационную область на повторении квартовых септаккордов в верхних голосах на *ff*, дополненных квартами в исполнении низкой меди в средних, образующих кластерное звучание. Здесь имеет место обращенная фактура: гармонические фигурации выступают в роли басового голоса. 4-кратное повторение лейтмотива, появляющегося во время массовых сцен звучит утвердительно, предвещая динамичный ход дальнейших событий. В тт. 28 – 33 замедляется ритмическое движение в басу, где каждая восьмая подчеркивается согласно авторской ремарке *marcato*. Это воспринимается как ожидание сценического действия, останавливаясь на тонике *H-dur'a*, которое начинается с 1-ой сцены I акта. Красочное сопоставление тональностей Iй и VIIй ступеней характерно как для джазовых политональных гармоний, так и для классических внутритональных построений. Разомкнутость интродукции напоминает окончание увертюры к опере «Дон Жуан»

В. Моцарта.

Таким образом, лаконичная интродукция к опере «Порги и Бесс» Д. Гершвина являет собой пример ассимиляции черт оперного вступления (наличие лейтмотива, тематических образований, появляющихся в дальнейшем в инструментальных связках в массовых сценах) и элементов джазовой музыки: импровизации, использования джазовой гармонии, синкопированной ритмики с перекрёстными ударениями.

*Елена Федина,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

В современном обществе, где информационная культура через компьютерные технологии взаимодействует с видами человеческой деятельности, актуальность и возможности цифрового искусства так же расширяются. Компьютер — то средство моделирования и демонстрации законов, лежащих в основе художественного, научного и технического творчества, посредством которого происходит создание новых произведений искусства.

Ранее рассмотрением и изучением проблем современного цифрового искусства занимались Л. Н. Турлюн [1], В. Р. Аронов [2], феномен виртуальной реальности и виртуального творчества исследовали В. Э. Шевченко, И. В. Кулагина, Р. Эскотт, Г. Гринфилд, М. Вайтлоу и др. Над изучением философской составляющей цифрового искусства как явления современности работали В. В. Бычков, Д. А. Силачев.

Цифровое искусство — это совокупность различных видов современного искусства (изобразительное искусство, кинематограф, музыкальное искусство и др.), продукты которых создаются в виртуальной среде на основе интерактивного взаимодействия с компьютерной программой [2, с. 18 – 21]. Кроме того, цифровое искусство активно взаимодействует и с другими видами аналогового изобразительного искусства – живописью, графикой, скульптурой, тем самым образуя новые жанровые подвиды.

Цифровые компьютерные технологии определили целый ряд существенных изменений в современном изобразительном искусстве, и прежде всего:

1. Позволили ему выйти в совершенно новую виртуальную реальность, появилась возможность принимать непосредственное участие в создании произведения, контактировать с самим художником.

2. Стали доступны принципиально новые возможности по использованию в процессе создания интерактивных художественных произведений, появилась возможность использовать новые художественные средства.

3. Повысилась мобильность изобразительного искусства. При этом характер этих изменений полностью согласуется с изменениями в рамках информационного общества (сетевого или медиа).

Несмотря на широкую область применения компьютерного цифрового искусства, на сегодняшний день отсутствуют как четко разработанная система классификации границ и направлений цифрового изобразительного искусства, так и структура системы изобразительного искусства в зависимости от способа использования цифровых технологий в процессе создания художественных произведений. Соответственно, отсутствие четкой формулировки границ и видов цифровой графики не дает эффективно строить многопрофильную систему подготовки специалистов художественно-компьютерной графики. Также имеет место быть проблема восприятия цифрового искусства, во многом объясняющаяся технической некомпетентностью зрителя — далеко не вся потенциальная аудитория воспринимает цифровое искусство как комплексное многоотраслевое явление, к тому же не каждый зритель умеет пользоваться компьютерными системами, не говоря уже об изменениях в той или иной отраслях жизнедеятельности, трактуемых искусством новых технологий.

Дальнейшее развитие работы по данной теме даст возможность наиболее точно выделить границы и виды цифрового искусства, что в свою очередь даст возможность акцентировать внимание на специфике и проблемах преподавания цифровой графики студентам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Турлюн Л. Н. Компьютерная графика как особый вид современного искусства : дис. ... д-ра теории и практики проф. образования : 17.00.04 / Турлюн Любовь Николаевна. – Бийск, 2006. – 203 с.

2. Аронов В. Р. Современная теория дизайна // Проблемы дизайна / Российская академия художеств. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. – 2009. – № 5 – 7. – Режим доступа :

http://www.ais-aica.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2420:1990-2010&catid=54&Itemid=6

3. Определение, основные задачи компьютерной графики (КГ) [Электронный ресурс] // Классификация видов КГ и области их применения. – Режим доступа :

<http://vkjournal.ru/doc/1255091>

4. Волова Л. А. Постмодернизм в современном изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / Л. А. Волова // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. — 2011. – № 2. – С. 55 – 66. – Режим доступа :

<http://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-sovremennom-izobrazitelnom-iskusstve>

*Марина Чаплыгина,
г. Луганск*

ВЗАИМОСВЯЗЬ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ИМПРОВИЗАЦИИ В ДЖАЗОВОМ ВОКАЛЕ

В современном джазовом исполнительстве понятие интерпретация тесно связано с понятием импровизация. Оно касается приемов игры на инструментах, особенностей пения, толкования самого нотного текста предназначенного для джазовых исполнителей, что связано не только с определенными стилями и жанрами, но главным образом с творческой личностью самого исполнителя. В современном музыкознании работ, посвященных проблеме взаимодействия импровизации и интерпретации в джазовом вокале исключительно очень мало, ведь большинство исследований в основном посвящены инструменталистам. Вокальные исполнители, а также проблемы джазового вокала, к сожалению, крайне редко привлекают внимание исследователей.

В данной статье мы рассмотрим джазовый вокал, а также взаимосвязь импровизации и интерпретации в джазовом вокале. *Цели:* исследовать различные трактовки понятий импровизация и интерпретация, которые встречаются в современном музыкознании; выявить наиболее подходящие определения этих понятий, которые в большей степени раскрывают специфику джазового исполнительства; выявить взаимосвязь этих двух понятий.

Импровизация – это неотъемлемая составляющая джазовой музыки. Джазовое исполнение песни или джазового стандарта подразумевает определенную, именно джазовую манеру: умение петь в свинге, подражать инструментальному звучанию, владение своеобразной мелизматикой, приемами звукоизвлечения. Что касается интерпретации в джазе, то здесь джазовые исполнители стараются приблизиться к максимальной индивидуализации, своеобразности исполнения интерпретированного музыкального текста, здесь допускается больше вольностей, в отличие от интерпретации в классической музыке. Для того чтобы понять, почему и как именно взаимодействуют в джазовом вокале элементы импровизации и интерпретации, предлагаю рассмотреть значение этих двух терминов в теоретическом аспекте.

Толкование понятия «интерпретация» находим в ряде словарей, в энциклопедиях, пособиях. Например, в музыкальном словаре Гроува [1] «интерпретация (лат. *interpretatio* – «разъяснение», «истолкование») – аспект музыкальной практики, проистекающий из различия между зафиксированным раз и навсегда нотным текстом, и живым исполнением, которому всегда присущ элемент непредсказуемости. До начала XIX века искусство «истолкования» нотного текста, по существу, не было отделено от композиторского творчества (композиторы либо сами исполняли свою музыку, либо контролировали ее исполнение). В эпоху романтизма утвердился тип музыканта – интерпретатора, «истолковывающего» чужую музыку с позиций своей артистической индивидуальности. Для второй половины XX века характерен не столько романтически-субъективный, сколько объективный подход к искусству интерпретации, при котором задача исполнителя видится, прежде всего, в соблюдении верности букве нотного текста и духу зафиксированного в нем композиторского замысла» [1, с. 354].

«Интерпретация (лат. *interpretatio* – «посредничество») – 1) истолкование, разъяснение смысла, значения чего-либо; 2) в искусстве актера, режиссера, музыканта и т. п. – творческое раскрытие какого-либо художественного произведения, определяющееся идейно-художественным замыслом и индивидуальными особенностями артиста» [6, с. 203].

В музыкальной энциклопедии дана следующая трактовка термина: «интерпретация (лат. *interpretatio* – «разъяснение», «истолкование») – художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его

исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства. Интерпретация зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит артист, от его индивидуальных особенностей и идейно-художественного замысла» [3, с. 549 – 550].

Расширение понятия интерпретации связано и с научной деятельностью. «Інтерпретація (лат. *interpretatio* – «тлумачення») – тлумачення музичного твору, розкриття авторського задуму, концепції, створення моделі власного розуміння концепції слухачем, виконавцем, музикознавцем. Розрізняють виконавську й наукову інтерпретації музичного твору: виконавська інтерпретація – дає цілісне відтворення музики в процесі її виконання; наукова інтерпретація – є результатом аналітико-синтетичного осмислення твору, спробою творення його теоретичної моделі, адекватно художній цілісності самої музики в єдності її змісту та форми» [5, с. 53].

Интерпретация – это, прежде всего, разъяснение и истолкование какого-либо нотного текста (зафиксированного в нотной записи либо же расшифрованного с аудиозаписи самим исполнителем, что более распространено среди джазовых исполнителей, чем академических). А также аспект музыкальной практики, который проистекает из различий между зафиксированным раз и навсегда нотным текстом и живим исполнением, которому, в большей или меньшей мере, всегда присущ элемент непредсказуемости.

Рассмотрим, каким смыслом обладает термин импровизация. «Импровизация (от лат. *improvisus* – «неожиданный») – создание музыки в процессе ее исполнения. Индивидуальная или коллективная импровизация на основе изначально заданных ладовых, мелодических, ритмических моделей – древнейший тип музицирования, господствующий в музыкальном фольклоре всех цивилизаций и в неевропейской профессиональной музыке» [1, с. 350].

«Импровизация (лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – сочинение стихов, музыки и т. п. в момент исполнения то, что создано таким образом; выступление с чем-нибудь неподготовленным заранее» [6, с. 194].

«Импровизация (фр. *improvisation* – неожиданный, внезапный) – встречается в ряде искусств (поэзия, драма, музыка, хореография), особый вид художественного творчества, при котором произведение создается

непосредственно в процессе его исполнения» [3, с. 508].

Импровизация (англ. improvisation) – вид музыкального творчества, при котором произведение создается спонтанно, непосредственно в процессе исполнения. Импровизацию определяют обычно, как искусство мыслить и исполнять музыку одновременно. По степени свободы и подготовленности импровизационные соло разделяются на четыре типа: 1) Квазиимпровизация – полностью сочинена рациональным способом, выучена наизусть и нет ни одного отклонения от текста в последующих исполнениях (так играли Л. Армстронг, О. Питерсон, Д. Брубек, П. Гонзалес). 2) Импровизация сочинена рациональным способом, выучена наизусть, но музыкант может делать небольшие отклонения от текста (Ч. Паркер, Ф. Новарро). 3) Импровизация имеет подготовленные куски (кульминация, брейки, каденции, сложные последовательности), но музыкант в процессе исполнения может на ходу заменять их на новые (Ч. Паркер, К. Браун, Дж. Колтрейн, М. Дейвис и др.). 4) Импровизация спонтанна от начала до конца. Нет ни одного подготовленного фрагмента (поздний Дж. Колтрейн, О. Колман, М. Дейвис и др.) [4, с. 58 – 59].

Таким образом, термин «импровизатор» во многом схож по смыслу со значением термина «композитор», поскольку оба создают произведение в момент воплощения музыкальной мысли.

Выводы. В джазовом исполнительстве на первый план выступает личность музыканта как носителя синтетического рода творчества и истолкователя художественной информации, поэтому такой тип творца содержит в себе качества исполнителя (интерпретатора) и композитора умение импровизировать, тем самым воплощая свою собственную мысль, во время самого процесса исполнения, пользуясь художественно-выразительными средствами. Художественно-выразительными средствами джазового исполнения являются: артикуляция, динамика, нюансировка, джазовая манера исполнения, характерные вокальные тембры, мелизматика, агогика, фразировка, джазовая «атака» и чувство ритма. Джазовый вокалист не ограничен нотным текстом и указаниями композитора, в определенном смысле сам певец является автором. Поскольку при создании импровизации замысел и его воплощение осуществляются одновременно, значит, он определяется непосредственно самим творческим процессом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гроув. Музыкальный словарь / пер. с англ. Л. О. Акопян. – М. : Практика,

2001. – 1095 с.

2. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текстов джазовой музыки / С. Давыдов // Текст музыкального твору: практика і теорія : зб. ст. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 180 – 191.

3. Келдыш Ю. В. Музыкальная энциклопедия / Ю. В. Келдыш. – М. : Изд. Дом Городец, 2008. – 264 с.

4. Королев О. К. Энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия / О. К. Королев. – М. : Музыка, 2002. – 166 с.

5. Очеретовська Н. Л. Український словник музичних термінів / Н. Л. Очеретовська, Н. М. Цицалюк. – Х. : Атос, 2008. – 178 с.

6. Спиркин Г. Словарь иностранных слов / Г. Спиркин. – Изд. 7. – М. : Рус. яз., 1979. – 624 с.

*Марина Чеботарь,
г. Северодонецк*

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

Постановка проблемы. Многие отечественные исследователи, писавшие о путях развития эстрадного искусства в XX столетии, отмечали тот факт, что одним из препятствий, мешающих выстраиванию фундаментальной «теории эстрады», является проблема отсутствия сложившейся терминологии. Суть этой проблемы заключается в следующем: несмотря на то, что в последние годы появилась довольно обширная литература по эстраде, включающая в себя исторические исследования, сборники, посвященные отдельным артистам, мемуары, учебники, сам термин «эстрада» остается сегодня довольно неопределенным в своей многозначности.

Цель статьи – изучить историко-критический анализ терминологической системы эстрадного искусства и основные этапы развития музыкального искусства эстрады как социокультурного феномена в контексте развития массовой культуры XX – XXI веков.

Результаты исследований. Как отмечал известный русский философ, богослов и ученый Павел Флоренский [9], любой термин «есть хранитель культуры: он дает жизни расчлененность и строение, устанавливает незыблемость основных сочленений жизни и, не допуская всеобщего смешения, тем самым, стесняя жизнь, ее освобождает к дальнейшему

творчеству». Прислушиваясь к мнению Флоренского, отметим, что именно достижение минимальной терминологической «расчлененности», прояснения терминов «эстрада», «эстрадное искусство» и «музыкальное искусство эстрады» должно стать первым шагом в нашем творческом опыте анализа музыкального искусства эстрады как социокультурного феномена.

Отметим сразу же, что для слова «эстрада» указано два исходных значения, задающих горизонт его употребления и в разговорном языке, и в специальной справочной литературе.

Так, в узком смысле слова, эстрада (фр. Estrade, исп. Estrado) – это: 1) «площадка, возвышающаяся над уровнем земли или пола», которая «служит местом для выступлений оркестров, хоров, отдельных артистов, ораторов и пр.; 2) в широком смысле – концертно-зрелищные выступления, т. наз. «малые формы искусства» [1, с. 122].

Если «узкое» значение слова «эстрада» в отечественном культурном лексиконе в вышеуказанной формулировке фактически никогда не меняло своего значения (Е. Кузнецов датирует время появления термина «эстрада» 1827 годом), то его «широкое» значение имело свое развитие во времени, как об этом свидетельствует, к примеру, опыт выстраивания его семантической «генеалогии», предпринятый автором первого учебника по истории и теории эстрады С. Клитиным [5, с. 26 – 27].

Исходно в России XIX – нач. XX ст. термин «эстрада» устойчиво использовался с одной стороны – для описания разножанровых профессиональных и самодеятельных выступлений со сцены-помоста во время народных гуляний, с другой – разнообразных развлекательных программ варьете, кафе-шантанов и пр.

Заметная актуализация и модернизация термина происходит сразу после Октябрьской революции 1917 года, когда «артисты вышли к народу (и)... иными, чем в варьете, стали направленность, суть и пафос этого искусства» [3, с. 50]. Как следствие прихода на эстраду публицистики, народного хорового и музыкального творчества, драматургии, сближения академического и «массового» искусства и пр., вплоть до 30 – 40-х гг. XX столетия «рамки эстрады расширились почти безгранично» [5, с. 26]. В 50-е годы этот стихийный процесс привел к появлению для его «феноменологического» описания в профессиональном языке искусствоведов нового «синтезирующего» понятия – «эстрадное искусство», которое определялось как «вид искусства, объединяющий т. н.

малые формы драматургии, драматического и вокального искусства, музыки, хореографии, цирка» [Там же, с. 27], конференса, акробатики, самодеятельных форм творчества и пр.

Собирательный термин «эстрадное искусство» указывает на то, что «эстрадные произведения всех перечисленных выше способов выражения при воплощении их исполнителями полностью подчиняются одним и тем же специфическим законам и закономерностям» [Там же, с. 14], основные из которых следующие: «1) номер, как единица эстрадного искусства, основу которого составляет определенное сценическое действие; 2) отсутствие условной «четвертой стены», благодаря чему зрители превращаются из пассивных соглядатаев в партнеров артиста; 3) разножанровость; 4) выделенность артиста: не перевоплощение в художественный образ, а использование маски определенного персонажа, создание образа открытыми приемами, на глазах зрителей; 5) культ артистической индивидуальности, собственной неповторимости исполнителя; 6) лаконизм и завершенность содержания всех произведений, которые исполняются на эстраде, внешнее оформление выступления; 7) праздничность; 8) основная заповедь: «Чем будем удивлять»? – как первоисточник творчества профессионального эстрадного исполнителя; 9) импровизационный характер эстрадных зрелищ» [4, с. 14].

Отметив выше те общие маркеры, которые позволяют объединять в единое целое «эстрадного искусства» цирк и драму, музыку и конференс, хореографию и декламацию, укажем на тот факт, что каждый сегмент единой «системы эстрады» не только несет на себе ее «отблески», но также сохраняет свою исходную («академическую») художественную специфику и требует отдельного специального анализа его «инобытия» в эстраде как с формальной, так и с содержательной стороны. Естественно, что музыка, войдя в «систему эстрады», образовала в ней свой особый «континент». Именно в попытках теоретически освоить этот «континент», сформировавший общий художественный ландшафт музыкального искусства XX столетия, в современной теоретической рефлексии не так давно был введен термин «музыкальное искусство эстрады».

Суммируя опыт работы философско-эстетической и музыковедческой мысли 1990-х годов по разработке научно-понятийного аппарата для решения проблем музыкальной эстрады, Э. Рыбакова утверждает, что под термином «музыкальное искусство эстрады» возможно понимать не только одно из направлений музыкального

искусства, но и культурологический феномен, «в котором соединены массовая культура и музыкальное искусство» [8, с. 9]. Иными словами, музыкальное искусство эстрады является формой «информационно-семантического упорядочения смысловых, философско-эстетических, социально-оценочных, художественно-творческих аспектов отношений человека с окружением, выраженных в гармонизированном звучании» [4, с. 28] в условиях современной массовой культуры.

В развитии музыкальной эстрады можно выделить несколько периодов, которые передают динамику ее становления как специфического направления музыкального искусства.

Первый период в истории музыкального искусства эстрады уместно назвать «предэстрадным периодом» (сер. XIX – нач. XX ст.).

Это время становления музыкальных предэстрадных форм и жанров, развивающихся и получающих прописку в рамках садово-парковых увеселений, ресторанов с концертной программой, кафе-шантанов (кафе-концертов), кабаре, театров миниатюр и пр. Отдельные формы и жанры музыкальной эстрады в это время, как правило, включены в традиционные художественные структуры (подобно дивертисментам в театральных спектаклях или музыкальным номерам в ярмарочных гуляниях).

Второй период в истории музыкального искусства эстрады можно назвать периодом «профессионализации» (20 – 50-е гг. XX ст.).

В это время переживают расцвет такие формы эстрадного искусства как ревю (сыгравшее большую роль в становлении и развитии песенного шлягера и популярной музыки) и варьете (20 – 30-е гг. XX ст.). Имеет огромную популярность, в первую очередь, массовая песня, получает свое развитие синкретический жанр мюзикла, пишется киномузыка.

Эстрадная музыка, позиционирующая себя как искусство, целью которого является развлечение и рекреация, профессионализируется и выходит на доминирующие позиции по отношению как к народной, так и к академической музыке. Это становится возможным во многом благодаря коммерческому успеху музыкальной эстрады, массово тиражируемой и распространяемой с помощью грамзаписи, кинематографа и радио.

Третий период в истории музыкальной эстрады – «эпоха протеста и коммерциализации» (конец 50-х – 80-е гг. XX ст.) – характеризуется с одной стороны, развитием молодежной «культуры протеста» и представляющей ее музыки (рок-н-ролл, бит, хард-рок, панк-рок, рэп и пр.), а с другой – настойчивой ассимиляцией контр-культурного

потенциала рока с шоу-бизнесом, формированием единой музыкальной поп-индустрии с собственными принципами и институтами. Хотя в это время эстрада развивается в формах известных на прошлом этапе (классические программы мюзик-холлов, в особенности – творчество шансонье), доминирующими становятся те ее разновидности, которые продуцирует рок-культура (не только идейно, но и технологически отличная как от музыкальной классики, так и от джаза и популярной музыки). С появлением рока, на смену жанру мюзикла пришел новый синкретический жанр – рок-опера, а в музыкальную практику окончательно был внедрен трансформированный электроусилителями и микрофонами звук, придающий року не только специфическое инструментальное звучание, но и своеобразную манеру вокализации.

Коммерческая стандартизация музыкальной «продукции» и в то же время «упорное тяготение к профессионализации, к усложнению и обогащению художественных средств» [3, с. 77] создают ту напряженность, которая характеризует противоположные полюса, в пространстве между которыми развивается музыкальная эстрада Запада (в СССР «коммерческий» полюс, по понятным причинам, был замещен «идеологическим»).

Четвертый этап исторического пути музыкальной эстрады представляется уместным назвать «глобализационным» (90-е гг. XX ст. – настоящее время). Он характеризуется, прежде всего, фактом превращения эстрады в глобальное и транснациональное явление не только музыкальной культуры, но и культуры человечества в целом. Современные исследователи отмечают, что «эстрада стала не просто самым массовым из искусств, но и неотъемлемой частью нашей жизни» [7, с. 239], качественные изменения привели к «возникновению ранее не существовавшего социокультурного образования – звучащего, озвученного, «омузыкаленного социума» [3, с. 55].

Подобного рода тотальное «озвучивание» социума и культуры стало возможным, во многом благодаря тому, что музыкальное искусство эстрады сегодня является не только сферой искусства, но и сферой работы глобального шоу-бизнеса, который предлагает миру «универсальный формат» создания и восприятия музыки – «шлягер», исполняемый «звездой». Использование кино, радио, телевидения и интернета для пропаганды очередного шлягера; изготовление и реализация миллионных тиражей компакт-дисков и видеокассет; создание ошеломляющего

видеоряда, визуализирующего звучащую музыку и тем самым делающего ее доступной на эмоциональном уровне людям самых разных «телевизионных» культур – реальность, в которой живет современное музыкальное искусство эстрады. Как минусы (стандартизация, ориентация на быстрое «потребление», обесмысливание и т. п.), так и плюсы (коммерческая поддержка талантов, полистилизм, свобода творческого поиска) современного этапа эстрадной музыки вполне очевидны. Однако общая конфигурация музыкального искусства эстрады и прогнозы относительно его будущего возможны лишь при более конкретном культурологическом анализе общекультурной ситуации, в рамках которой в XX столетии заявила о себе музыкальная эстрада.

Изучение истоков эстрады имеет перспективы для дальнейших исследований в данном направлении. Сегодняшняя культурная ситуация позволяет признать, что музыкальное искусство эстрады в течение ста с небольшим лет перешло из разряда культурных маргиналий в разряд доминирующих форм музыкально-эстетического взаимодействия человека с миром. В вопросе о том, свидетельствует ли расцвет массовой культуры и популярность музыкальной эстрады в XXI столетии об общей деградации культуры и искусства, мнения исследователей «резко поляризуются» [2, с. 54]. Поэтому на последующих этапах исследования социокультурного феномена музыкальной эстрады необходимо рассмотреть существующие модели философско-эстетического осмысления массовой культуры и музыкальной эстрады.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян К. З. Происхождение шлягера из духа фарса / К. З. Акопян // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / К. З. Акопян и др. ; Акад. гуманитарн. исслед. – М. : Гуманитарий, 2003. – С. 254 – 308.
2. Вартанов А. Эстрадное искусство как средство социальной регуляции / А. Вартанов // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Уварова. – М. : Искусство, 1988. – С. 52 – 74.
3. Житомирский Д. В. Бунт и слепая стихия (в мире поп-музыки) / Д. В. Житомирский // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Д. В. Житомирский. – 2-е изд., доп. – М. : Сов. композитор, 1989. – С. 69 – 109.
4. Зайцев В. П. Режиссура эстрадных та масових видовищ : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв / В. П. Зайцев. – 2-ге вид. – К. : Дакор, 2006. – 251 с.
5. Клитин С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : учеб. пособие для театр. ин-тов и вузов искусств / С. С. Клитин. – Л. : Искусство, 1987. – 190 с.
6. Кузуб Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре /

Т. И. Кузуб // Изв. Урал. гос. ун-та. – 2006. – № 47. – С. 77 – 84.

7. Лебедев А. Кое-что об ошибках сердца. Эстрадная песня как социальный симптом / А. Лебедев // Нов. мир. – 1988. – № 10. – С. 239 – 254.

8. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Н. Лебрехт. – М. : Классика-XXI, 2004. – 588 с.

9. Флоренский П. Столп и утверждение истины / П. Флоренский // Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах свящ. Павла Флоренского. – М. : Путь, 1989. – 243 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Асташова Маргарита, магистрантка специальности «Изобразительное искусство».

Научный руководитель – *Филь Леонид Максимович*, заслуженный деятель искусств Украины, член Национального союза фотохудожников Украины, декан факультета изобразительного и декоративно-прикладного искусства Луганской академии культуры и искусств

Боровская Анастасия, магистрантка специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография».

Научный руководитель – *Лукьянченко Ольга Григорьевна*, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности Луганской академии культуры и искусств

Гвоздикова Юлиана, магистрантка специальности «Музыкальное искусство».

Научный руководитель – *Михалева Евгения Яковлевна*, профессор кафедры теории и истории музыки Луганской академии культуры и искусств

Герасименко Дарья, магистрантка специальности «Музыкальное искусство».

Научный руководитель – *Михалева Евгения Яковлевна*, профессор кафедры теории и истории музыки Луганской академии культуры и искусств

Демина Ульяна, магистрантка специальности «Изобразительное искусство».

Научный руководитель – *Швидкая Татьяна Александровна*, профессор кафедры художественно-компьютерной графики Луганской академии культуры и искусств

Зуева Мария, магистрантка специальности «Изобразительное искусство».

Научный руководитель – *Тодосов Глеб Васильевич*, старший преподаватель кафедры художественно-компьютерной графики Луганской академии культуры и искусств

Качура Наталья, магистрантка специальности «Музыкальное искусство».

Научный руководитель – *Черникова Светлана Валентиновна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства эстрады Луганской академии культуры и искусств

Колясникова Людмила, магистрантка специальности «Изобразительное искусство».

Научный руководитель – *Швыдкая Татьяна Александровна*, профессор кафедры художественно-компьютерной графики Луганской академии культуры и искусств

Простак Анастасия, магистрантка специальности «Музыкальное искусство».

Научный руководитель – *Михалева Евгения Яковлевна*, профессор кафедры теории и истории музыки Луганской академии культуры и искусств

Федина Елена, магистрантка специальности «Изобразительное искусство».

Научный руководитель – *Швыдкая Татьяна Александровна*, профессор кафедры художественно-компьютерной графики Луганской академии культуры и искусств

Чаплыгина Марина, магистрантка специальности «Музыкальное искусство».

Научный руководитель – *Черникова Светлана Валентиновна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства эстрады Луганской академии культуры и искусств

Чеботарь Марина, магистрантка специальности «Музыкальное искусство».

Научный руководитель – *Черникова Светлана Валентиновна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства эстрады Луганской академии культуры и искусств

Научное издание

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2014

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

24 октября 2014 г.

Ответственный за выпуск:

И. Н. Цой

Подп. к печати 08.10.2014. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 2,9.
Тираж 100 экз. Заказ № 10.

Издательство

Луганской академии культуры и искусств:

Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.

Свидетельство субъекта издательского дела

ДК № 4574 от 27.06.2013 г.

Тел.: (0642) 59-02-62