

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

ЧАОЛОМЭН

ЭТЮД В ИСКУССТВЕ: ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ

Минск
БГУКИ
2022

УДК 75.021.2+78.087.51+792.028.3+793.3]-043.86(510)(4)

ББК 85.100.80+85.310.7+85.320.7+85.330.7

Ч 189

Рецензенты:

Т. В. Котович, доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры германской филологии учреждения образования
«Витебский государственный университет им. П. М. Машерова»;
Е. В. Изофатова, кандидат искусствоведения, заведующий отделом
белорусского искусства XX–XXI вв. Национального художественного
музея Республики Беларусь

Научный редактор

О. А. Терешонок, кандидат искусствоведения, доцент кафедры
декоративно-прикладного искусства учреждения образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рекомендовано к изданию

*ученым советом Белорусского государственного университета
культуры и искусств (протокол № 11 от 19.05.2022)*

Чаоломэн

Ч189 Этюд в искусстве: генезис и эволюция / Чаоломэн ; М-во культуры
Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск :
БГУКИ, 2022. – 231 с.

ISBN 978-985-522-304-8.

Дается комплексное представление об этюде и его художественных особенностях в искусстве. Этюд в искусстве определяется как художественное явление, носящее как вспомогательный характер, так и имеющее потенциал самостоятельного, завершенного произведения искусства. Обосновано общее и различное музыкального, живописного, театрального и хореографического этюдов по функциональному признаку. Выделены основные тенденции развития этюда в живописи и музыке, проанализированы предпосылки преобразования этюда из второстепенного жанра в самостоятельное высокохудожественное произведение искусства.

Монография будет интересна искусствоведам, музыковедам, театроведам, культурологам, преподавателям, аспирантам и студентам учреждений высшего образования гуманитарного профиля, а также всем, кто интересуется китайской культурой и искусством.

УДК 75.021.2+78.087.51+792.028.3+793.3]-043.86(510)(4)

ББК 85.100.80+85.310.7+85.320.7+85.330.7

ISBN 978-985-522-304-8

© Чаоломэн, 2022

© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1	
ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТЮДА	
1.1. Этюд в искусстве: аналитический обзор литературы. Методология исследования	9
1.2. Разнообразие этюда в искусстве: этапы и особенности ...	34
Глава 2	
ФОРМИРОВАНИЕ ЭТЮДА В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА	
2.1. Становление этюда в музыкальном искусстве	76
2.2. Разновидности и специфика живописных этюдов	113
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	139
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	144
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Этюд в музыкальном искусстве	169
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Этюд в живописи	193
Иллюстрационный материал	224

ВВЕДЕНИЕ

Искусство занимает центральное место в художественной культуре общества. Оно максимально концентрирует в своих произведениях многогранность бытия человека, всех сторон его жизни. Среди многообразия форм художественного творчества, существуют такие, которые находят применение в разных областях искусства. Одним из ярчайших феноменов в искусстве является этюд, который представляет интерес как в многообразии видов искусства, в которых находит применение, так и в вариациях форм своих проявлений, от произведения вспомогательного характера, до самостоятельного высокохудожественного творения. В связи с такой логикой рассуждения исследование становления и развития этюда в контексте художественной культуры представляется актуальным.

Углублению представлений о природе этюда должно послужить системное исследование особенностей этюда в различных видах искусства – музыкальном, визуальном, театральном и хореографическом, о чем свидетельствует ряд работ в области искусствоведения. Однако многие из них еще остаются на уровне эмпирического подхода к материалу, больше констатируют закономерности развития этюда в отдельных видах искусства, в его конкретных и многообразных проявлениях. Чтобы осознать неслучайную эволюцию, судьбу этюда и прогнозировать его дальнейшее развитие, необходимо более детально прояснить генетические мотивы его функционирования в различных видах искусства, рассмотреть их систему, параллели и связи.

Несмотря на научную ценность существующих работ и наличие разнообразных подходов, следует отметить, что многие из них лишь намечают проблему исторического осмысления и теоретической систематизации этюдов. Сложившаяся ситуация повлияла на построение проблемного поля диссертационного исследования, которое оказалось непосредственно

связано с отсутствием в имеющихся научных трудах, посвященных этюду, установленных причинно-следственных связей между факторами, определяющими особенности его становления и развития. В научно-исследовательских трудах не освещается вопрос эволюции этюда от вспомогательной формы выражения до самостоятельного высокохудожественного произведения искусства, с одной стороны, и своеобразного педагогического материала, с другой.

Крайне актуальным является вопрос определения методологии исследования этюда, в основу которой был положен системно-сравнительный анализ элементов, позволяющий высветить глубокие закономерные контакты между ними и расширить современное понимание этюда.

Традиционно в искусствоведении при исследовании художественных явлений, акцент ставится на процесс их внутреннего развития. В то же время компаративное изучение развития этюда в музыкальном искусстве и в живописи в контексте развития художественной культуры в целом позволяет заметно углубить и расширить исследовательское поле, выявляя связь между факторами развития этюда и формированием жанровых признаков. В результате благодаря такому комплексному искусствоведческому подходу оказалось возможным исследование эволюции этюда в разных видах искусства.

Этюд встречается во всех видах искусства, но проявляется по-разному. Этюд, как художественная форма, является единственной структурой, объединяющей композиторскую, исполнительскую и педагогическую сферы деятельности в музыкальном искусстве. Активное применение этюд нашел в живописи, где он демонстрирует сходство функционального предназначения при различии средств воплощения. Меньшее распространение получил этюд в театре и хореографии в силу специфики этих видов искусства, а также благодаря тому, что бытование этюда в художественной культуре в целом имеет тесную связь с материалом, который ложится в основу создания этюда и с особенностями работы с ним.

Как наработка каких-либо технических приемов этюд также встречается практически в любом виде искусства – музыке, живописи, театре и хореографии. Так, в живописи такой этюд может быть представлен в виде фрагмента картины, в котором

отражается поиск художника наилучшего способа воплощения его творческой идеи. Довольно часто в творчестве великих художников отдельные фрагменты больших полотен впоследствии становятся самостоятельным произведением. Таковы, например, этюды русских художников В. Иванова к картине «Явление Христа народу» или И. Репина к картине «Бурлаки на Волге». Интересно, что этюд в значении подготовительной работы довольно часто встречается в области литературной критики. Ряд книг по искусству, написанные в первой половине XX века, представляют собой потрясающие примеры подобных этюдов, написанных в разное время и объединенных много позже в единое целое. Например, знаменитые «Симфонические этюды» русского критика Б. Асафьева или «Музыкально-исторические этюды» музыковеда И. Соллертинского. И все же этюд, как самостоятельное художественное произведение наиболее полное свое воплощение получил в разное время в музыкальном искусстве. Подобные опыты встречаются и в театральном искусстве, и в хореографии, однако, здесь не ставятся задачи создания этюда как полноценного сценического произведения.

Этюды обладают своими специфическими особенностями, неповторимыми возможностями в достижении профессионального мастерства, будь то музыка, живопись, театр или хореография. Однако изучая эволюцию музыкального этюда в различные периоды его исторического развития, становится очевидной его трансформация от пьесы второстепенного значения до самостоятельного художественного произведения. В качестве причины выступают такие факторы как, во-первых, изначальная неопределенность жанровых границ этюда, которая дает композиторам возможность для творческого выражения, во-вторых, разнообразие сферы бытования этюда определяет разность его функционального назначения. Музыкальный этюд возник в области педагогики, как упражнение для развития технических навыков исполнителя, впоследствии этюд стал одним из распространенных концертных произведений. С этого момента музыкальный этюд под влиянием художественно-стилевых особенностей времени приобрел различные характеристики, которые способствовали трансформации его

внутренних свойств: форму воплощения, музыкальное содержание и выразительные средства.

Этюды в живописи также обладают рядом функций. Это и вспомогательная роль, помогающая художнику решать определенные технические задачи, с одной стороны, а также, развивают его насмотренность и наблюдательность, воспитывают в нем способность целостного восприятия окружающей среды. Работа над созданием живописных этюдов, способствует выявлению наиболее характерных черт в предметах и явлениях, что, в свою очередь, содействует созданию произведений с натуры, по памяти или с помощью воображения. Если обратиться к творческому наследию художников любой эпохи, то можно обнаружить большое количество работ, выполненных в виде набросков, зарисовок, этюдов. Все они отображают то, что окружало художника, волновало и поражало его. Трудно переоценить значение этюдов в творчестве художника, поскольку этюды не только предворяют создание любого крупного произведения изобразительного искусства, но и сопровождают его создание, помогая оттачивать мастерство, прорабатывать отдельные элементы будущего полотна. Следует отметить, что в многочисленных живописных этюдах известных художников четко прослеживается их внимательное и вдумчивое изучение закономерностей формы и цвета изображаемых объектов в пространстве окружающей среды. Таким образом, живописные этюды, как способ изучения окружающей природы, как упражнения, позволяющие развивать глазомер, чувство цвета, пространства и уверенность в своей работе, необходимы художнику.

В театре и хореографии этюд в большей степени относится к педагогической практике, и в свое время становится своеобразной школой для творческого развития актера-исполнителя, но за редким исключением может быть представлен как самостоятельное целостное произведение.

Этюд имеет давнюю традицию и занял прочные позиции в исполнительстве, будь то музыкальное исполнительство, театральное или хореографическое, и в педагогике, в области музыкального искусства, живописи, хореографии и театра. Сам факт его двойственного статуса, определяемого ориентацией, с одной стороны, на учебный процесс, а с другой стороны, на

художественное творчество, свидетельствует о различном его наполнении с точки зрения образного содержания и технических задач. С этой точки зрения этюд можно условно дифференцировать на инструктивный и художественный. Определение специфики каждого из двух типов способствует выявлению целей и задач, возникающих на пути эволюции искусства.

Тем не менее, этюд не обрел еще достаточно прочного теоретического обоснования и не обеспечен ясной классификацией. Также нерешенными остаются вопросы этимологии этюда. В связи с чем, *актуальность* данной работы определяется необходимостью исследования природы этюда, его развития в музыкальном искусстве и живописи, где этюд нашел наиболее яркое воплощение.

Глава 1

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТЮДА

1.1. Этюд в искусстве: аналитический обзор литературы. Методология исследования

Этюд долгое время находился вне интересов научного осмысления в силу своего второстепенного значения. Специальное искусствоведческое направление исследования этюда отмечается лишь со второй половины XX века. К этому времени уже были разработаны основные методологические проблемы искусствознания, был накоплен определенный опыт в плане изучения вопросов функционирования этюда в разных видах искусства, также значительно был расширен исследовательский материал, касающийся истории и художественного наследия как европейского, так и мирового искусства. При общей схожести трактовок этюдов исследователи не едины в оценке разных его видов. Осуществив анализ основных теоретических концепций и научных подходов зарубежных и отечественных исследователей относительно природы этюда в искусстве, мы обозначим это понятие с позиции искусствоведения, положив в основу диалектический и исторический принципы, поскольку они помогли выявить преемственность в исследовании проблемы генезиса и эволюции этюда.

Известно, что к этюдным работам человек обращался и обращается до сих пор в абсолютно различных сферах своей деятельности. Так, например, существуют этюды в математике, теологии, медицине, шахматах, широко известны этюды в архитектуре, литературе («Этюды о любви» Х. Ортега-и-Гассета, 1883–1955 гг.), психологии («Психоаналитические этюды» З. Фрейда, 1856–1939 гг.), распространены этюды в искусстве фотографии, и в рекламной деятельности [178]. Достаточно

широко и разнообразно этюд представлен в различных видах искусства – изобразительном, музыкальном, театральном, хореографическом и литературе.

Часто в литературе научно-исследовательского характера можно встретить определения этюда как жанровой категории. На наш взгляд, это не совсем верно по ряду причин. Прежде всего, само понятие «жанр» трактуется достаточно широко – как «исторически сложившиеся, относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [152, с. 94]. Музыковед Е. В. Назайкинский рассматривает жанр как определенную модель произведения, которая определяет структуру коммуникации, поэтому коммуникативный контекст не является раз и навсегда заданной «схемой», хотя существует некий «костяк» типичной для жанра коммуникативной структуры, складывающейся из пространственных условий музицирования и сети разнообразных отношений, которые связывают музыкантов-исполнителей и их слушателей [152, с. 97]. Традиционно важнейшим жанровым критерием в музыковедении считается определенное назначение произведения, его форма и содержание, способ воплощения и условия бытования. Отсюда вытекает проблема исполнительства, представляющая собой не меньший научный интерес, поскольку в музыке «в отличие от театра и кино, обстановка исполнения (...) не определена раз и навсегда» [202, с. 242]. Безусловно, это обстоятельство оказывает непосредственное влияние на жанровую характеристику произведения. Ситуация осложняется тем, что сегодня жанровые границы носят условный характер и поэтому важно принимать во внимание и учитывать возможность исполнения произведения в новых для него условиях, не тех, для которых оно было создано. Например, конструктивный (тренировочный) этюд XIX века получает статус концертного произведения и звучит на больших сценах.

В музыковедении проблема классификации музыкальных жанров является одной из центральных в поле зрения исследователей. Вследствие чего появилось большое количество науч-

ных теорий относительно жанровой дифференциации, среди которых М. Ш. Бонфельд выделяет три большие группы по следующим критериям: социологический, функциональный и содержательный [25]. Согласно первому критерию выкристаллизовалась жанровая теория музыковеда А. Н. Сохора, основу которой составляют «условия бытования музыкального произведения» [203]. Вторая концепция жанровой классификации принадлежит ученому О. В. Соколову, который сделал акцент на «отношении родов» в жанре [201]. И, наконец, третья идея жанровой классификации принадлежит музыкальному теоретику В. А. Цуккерману, который исследует жанр в связи с «запечатлением самых разнообразных сторон человеческой жизни через различные типы музыкальной выразительности» [237]. Практически все известные сегодня типологии и классификации музыкальных жанров схожи в одном – они отмечают специфику и полифункциональность жанра. При этом, что касается многообразия жанровых функций, согласно Е. В. Назайкинскому, среди них можно выделить три большие группы. Это коммуникативные жанры, непосредственно связаны с проблемой выстраивания художественного общения между исполнителем и слушателем; тектонические жанры, в которых акцентируются вопросы строения формы музыкального произведения; семантические жанры, которые изначально обладают своим собственным содержанием, зачастую отличающимся от конкретного музыкального произведения [152, с. 96]. Однако следует отметить, что в своем оригинальном виде жанровые функции не существуют, равно как и само понятие жанра в музыке является лишь теоретическим обобщением, абстракцией, поскольку выявляется исключительно в отношении конкретного музыкального произведения. Согласно мнению М. Г. Арановского музыкальный жанр и язык оказываются связаны между собой благодаря музыкальной форме, поэтому «в разговоре о природе различных видов музыки – музыкальных жанрах – следует коснуться и вопросов музыкальной формы» [9, с. 8]. В любом виде искусства и в музыке, в частности, образное содержание произведения всегда сопряжено с соответствующей музыкальной формой, несмотря на то, что строение музыкальных произведений, их внутренняя структура, интонационный пласт, темпоритм, тембр и манера исполнения могут

быть абсолютно различны: понятие музыкальной формы используется в широком значении, как способ соединить воедино все составляющие ее компоненты. В этом контексте может возникнуть утверждение, что количество музыкальных форм крайне велико и многообразно по своей сути. В таком случае следует обратить внимание на понятие музыкальной формы в узком смысле слова, как структуру произведения, без учета деталей, и тогда становится ясно, что в музыке существуют строгие типовые структуры, которые реализуются в уникальных музыкальных формах.

Это утверждение еще раз доказывает невозможность трактовки музыкального этюда с точки зрения жанровых характеристик, поскольку как мы выяснили выше, жанр может изменяться в зависимости от ряда факторов, в то время как музыкальная форма, в которой он воплощается, остается неизменной. Такая жанровая диффузия нередко приводит к необходимости переосмысления жанровой теории и классификации, поэтому обращаясь к жанру как к общеэстетической категории следует помнить, что у него есть своя собственная история и эволюция, на протяжении которой происходили изменения в содержании понятия «жанр», ввиду пересечений его с такими дефинициями как род, вид, стиль и др. Это стало предметом теоретических воззрений большого количества авторов, среди которых, упомянутый выше Е. В. Назайкинский. В своем исследовании «Стиль и жанр в музыке» автор отмечает время первой попытки определения понятия «жанр» и его классификации в трактате XIV века Иоанна де Грохео. В подобном направлении изучали жанр такие ученые, как Б. В. Асафьев [10], Л. А. Мазель [127], Т. В. Попова [174], А. Н. Сохор [203], В. А. Цуккерман [237] и др.

В XX веке в научной литературе этюд нечасто становится объектом изучения. В основном большинство исследователей второй половины XX века в отношении этюда, как в музыке, так и в живописи рассматривали вопросы терминологического характера. В «Музыкальном энциклопедическом словаре» дано следующее определение жанру этюда «инструктивная музыкальная пьеса, первоначально предназначенная только для совершенствования технических навыков игры на инструменте» [146, с. 659]. В данном источнике делается предположение, что

развитие и широкое распространение этюда в музыке в начале XIX века связано с возникновением исполнителей-виртуозов на различных музыкальных инструментах. Для фортепиано сочиняли этюды такие композиторы, как И. Крамер, М. Клементи, И. Мошелес, К. Черни, М. Шимановский. Несколько позднее были написаны этюды для скрипки и виолончели композиторами – Р. Крейцером, Д. Поппером, П. Роде и др. Высокое художественное значение этюд приобрел в творчестве известных композиторов-романтиков – это И. Брамс, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, Н. Паганини, Ф. Шопен, Р. Шуман и др. Чаще всего композиторы XIX века трактовали свои этюды как виртуозные концертные произведения. Однако есть примеры и «камерных» этюдов, этюдов-миниатюр. В творчестве западноевропейских композиторов рубежа XIX–XX веков, таких как, Б. Барток, К. Дебюсси, О. Мессиаан за этюдом закрепилось значение высокохудожественного произведения, требующего развитых исполнительских навыков.

Как уже было сказано выше, теория жанров достаточно широко разработана в музыковедении. Тем не менее, ряд вопросов, таких как взаимосвязь в произведении стиля и жанра, жанра и содержания, значение жанровой характеристики в процессе перехода образа в символ, остаются нерешенными. Поэтому в связи с тем, что теория жанра в XXI веке требует самостоятельного отдельного исследования, мы в нашем исследовании сосредотачиваемся на исследовании «этюда» как явления художественной культуры и искусства вне жанровых характеристик.

С подобной проблемой мы сталкиваемся в процессе исследования развития этюда в изобразительном искусстве. Поскольку, равно как и музыкальное искусство, живопись, включает в себя изобилие жанров. Будучи одним из основных видов изобразительного искусства, живопись, предназначена для художественного изображения предметного мира красками на поверхности. Изображаемая действительность сказывается в присущих живописи жанрах, которые определяются тематикой и предметом изображения. Данное рассуждение не дает нам возможности определять живописный этюд с точки зрения жанровой категории, поскольку этюд, как правило, предваряет самостоятельную картину определенного жанра и выступает в

качестве подготовительного этапа ее создания, соответственно в изобразительном искусстве понятие «жанр» практически не соотносимо с понятием «этюд».

Несмотря на то, что в теории и истории изобразительного искусства категория жанра является одной из базовых в процессе формально-содержательной классификации произведений, этюд как таковой не укладывается ни в одну жанровую систему или классификацию.

Также возможность причисления живописного этюда к категории жанра осложняется тем, что, по мнению, исследователя В. А. Леняшина, изучавшего проблемы жанрового генезиса и функциональной характеристики жанров изобразительного искусства, жанр является не до конца разработанной категорией в теории искусства [119]. Данный подход трактовки жанра как фундаментальной категории искусствоведения, не устоявшейся по сей день, делает невозможным исследование живописного этюда с точки зрения наличия в нем определенных жанровых характеристик. Это связано с тем, что жанровый анализ устанавливает прочные синхронные и исторические связи произведения искусства с окружающей действительностью, но поскольку этюд в живописи зачастую представляет собой незаконченное произведение, сделать это становится невозможным.

Ситуация осложняется тем, что в конце XX века в теории искусства укрепляется идея отрицания особого значения жанра в качестве искусствоведческой категории. В журнале «Творчество» в 1980 году был опубликован материал «Еще раз о жанрах» В. С. Манина, в котором автор высказывает сомнение относительно весомого значения жанров в теории искусства опровергает и высказывает мнение о том, что жанр: «имеет третьестепенное значение и скоро перестанет волновать исследователей, поскольку не определяет ни творческой практики, ни теории изобразительного искусства» [131]. Среди важнейших тезисов его теории можно обозначить следующие: во-первых, по мнению автора, жанры оказываются зависимыми от стиля, течения или направления в искусстве и никак не определяют их. Во-вторых, В. С. Манин считает, что жанр является функцией предмета изображения. Данная точка зрения, безусловно, носит дискуссионный характер, эти вопросы необхо-

димо специально изучать. В контексте нашего исследования, необходимо констатировать нерешенные вопросы терминологического характера, связанные, прежде всего, с жанровыми изменениями произведений искусства XX века. Касаемо живописи рубежа XX–XXI веков, понятие «жанр» уже не отражает сути произведений, его уже недостаточно, поэтому, при исследовании этюда в изобразительном искусстве, мы сознательно обходим категорию «жанр».

Своя жанровая система существует и в хореографическом искусстве. Изначально, разработанная жанровая концепция Ж. Ж. Новером в XVIII веке, носит двойственный характер, поскольку основывается на делении танцев на две категории – бытовой (народный) и светский (бальный). Бытовые танцы характеризуются в категориях – грациозный, забавный, гротескный, величественный; светские – описываются как «живописный» и синтетический (соединение нескольких жанров) [157]. Светские танцы впоследствии обрели широкую эмоциональную и сюжетно-драматическую основу. Такой подход к жанровой дифференциации танцев существовал вплоть до деятельности М. М. Фокина (начало XX века). М. М. Фокин, в свою очередь, предложил разделить танцы на следующие разновидности: естественный танец, художественный и противоестественный.

Естественные танцы, по мнению М. М. Фокина, – это танцы в традиционном понимании, не являющиеся искусством: «...так танцуют дети», – отмечает М. М. Фокин [228, с. 167]. Другой известный русский хореограф К. И. Голейзовский сравнивал естественный танец с «ожившим орнаментом, с его рисунком», называя его «диманическим узором» [51, с. 344]. Главным выразительным материалом естественного танца является человеческое тело с необходимой, с точки зрения сюжета, одеждой и атрибутами. Ярчайшим воплощением естественного танца в контексте эпохи модерна стало творчество А. Дункан. Однако ее танцы были срежиссированы, проработаны, поставлены, в то время как в основе естественного танца лежит «сама природа» человека, элементы его пластики, наполненной особым смыслом [28].

В свою очередь художественные танцы являются, прежде всего, инструментом возвышенного общения. Выразительны-

ми средствами художественного танца выступают физические, психологические, смысловые и эстетические параметры, выраженные в форме пластического языка человеческого тела и жестов. Л. С. Выготский сравнивал идею художественного танца с речью. Он определял значение устной речи, как промежуточное между письменной речью и внутренней, особое значение придавая пластической речи, называя ее своеобразной формой «внешневнутреннего познания субъектов» [42, с. 341]. Художественный танец внутри себя подразделяется на народный танец, светский и театральный.

Противоестественные танцы, по мнению М. М. Фокина, противоречат самой природе человека, в них отсутствует естественная пластика человеческого тела, логика жестов противоречит психологическим основам танца. М. М. Фокин был убежден, что противоестественный танец (танец-модерн), «извращает не только тело, но и душу танцующего (искажение внутреннего мира человека, усвоение болезненных навыков, потеря чувства правды). Техника этого танца заключается в том, чтобы делать только то, что легко, но с таким видом, будто это трудно» [28]. Тело танцора становится инструментом танца, как будто подчиненным, прозрачным и «проницаемым» [там же].

Краткий обзор путей формирования танцевальных жанров, позволяет выявить отдельные разновидности танцев. К вопросу жанровой дифференциации танцев обращался М. С. Каган. Подобно М. М. Фокину ученый отмечает естественные или чистые танцы, в противовес им выделяет сюжетные или образные танцы. В естественных (чистых) танцах, по мнению М. С. Кагана, важна, прежде всего, техническая характеристика, в то время как сюжетный – является танцем свободной пластики, он более сложный в исполнении, выразительный язык которого складывается из целого спектра средств художественной выразительности танцора – движения, жестов, мимики и проч. – несущих в себе изобразительное начало. В основе естественного танца может лежать идея воплощения действительной формы поведения человека (движений, жестов, мимики), в то время как сюжетный или образный танец строится на эмоционально-художественной выразительности тела танцора, мелодическом рисунке, ритмическом и интонационном строе.

Границу между техническим исполнением танца и воплощением художественного образа в танце определяют так называемые «пластические интонации» и именно на этой границе, на наш взгляд, и существует в хореографии этюд, способствующий выработке необходимых механизмов исполнения [28].

В целом же вопросы жанровой идентификации в хореографическом искусстве является серьезной исследовательской проблемой, требующую тщательного изучения различных видов танцевального искусства поэтому анализ становления и развития жанров в хореографии, с одной стороны, способствует пониманию системы традиционного хореографического искусства и его трансформацию, проявившуюся в современных танцевальных формах, с другой стороны – не раскрывает сути исследуемой нами проблемы, поскольку, как мы выяснили, хореографический этюд не обладает самостоятельными жанровыми характеристиками [там же].

В схожем контексте находится и изучение театрального этюда. Известно, что проблема возникновения и развития театральных жанров остается важнейшим, требующим отдельного внимания, вопросом искусствоведения. Долгие годы формулировка понятия «жанр» была распространена как наиболее стабильная категория лишь в теоретико-литературной сфере. Споры о теории жанра в литературе не ослабевают на протяжении столетий. Так, не до конца прояснен самый распространенный вопрос на предмет того, является ли жанр категорией содержания или категорией формы. Даже сама терминология тут достаточно условна: так, и роман, и поэма, и комедия в современном определении имеют множество вариантов, зачастую взаимоотрицающих. Что же касается жанров сугубо театральных, единой точки зрения даже на устоявшиеся явления здесь также нет: «Само устремление к четкому соблюдению жанровых границ или же к их стиранию зависит от методологических установок того или иного направления» [78, с. 414].

Во время постановки спектакля в жанровую характеристику первоисточника проникает фигура режиссера-постановщика, а также всевозможные интерпретаторы и истолкователи текста. Об этой проблеме писали многие известные режиссеры, такие как К. С. Станиславский, А. Д. Попов, Н. П. Акимов, Г. А. Товстоногов. Последний отмечал: «Пока мы не поймем,

не ощути́м, под ка́ким же углом зрения автор в пьесе решает волнующие его проблемы и идеи, нельзя переходить от замысла к его реализации» [214, с. 46]. В театральной практике известно большое количество примеров, когда в ходе постановки драматического произведения на сцене изменялся его первоначальный жанр. Известный пример, это трансформация комедии А. П. Чехова «Вишневый сад» в психологическую драму в процессе постановки пьесы К. С. Станиславским.

Попытки систематизировать жанры и их взаимовоздействие относятся, в основном, к сфере литературоведения. Теорией жанра занимались такие замечательные ученые, как М. М. Бахтин [15], М. С. Каган [78] и др. В театроведении вопросы становления, развития, трансформации и воздействия одного жанра на другой касались в основном непосредственно театральных постановок, осуществленных в промежуток с XVIII по XX века.

Сосредоточившись на изучении теории драмы в ее исторической ретроспективе, следует отметить, что в различные периоды развития исследовательской мысли, будь то эпоха античности, классицизма или Романтизма, категория жанра всегда находилась в поле зрения ученых. В XX веке серьезные изменения произошли не только в исследовательском полюсе, но и сама драма заметно обновила свои традиции. Так, появились новые жанровые формы, многие из которых остались не освященными с точки зрения театроведения. В данном контексте вполне оправданными кажутся слова Б. Алперса «Один из самых темных и запутанных вопросов в драматургии – вопрос о жанрах... Вопрос о жанрах в драматургии вообще не разработан» [6, с. 204]. Также ученый концептуализировал идею о жанре в целом, разработанную ранее исследователями 1920-х годов, такими как М. Бахтин, П. Медведев, М. Яковлев и др. [85, с. 185–186].

Так, исследование П. Медведева, подчеркивавшего социологический аспект жанра, нашло отражение в одном из теоретических положений, предложенных Б. Алперсом: «тот или иной жанр связан с определенным социально-бытовым материалом. История жанров – история развития общественной психологии, рассказанная сложным языком меняющейся ткани драматического произведения...» [6, с. 206.]. Далее ученый уточняет:

«жанры характеризуют не столько индивидуальный стиль художника-драматурга, сколько эпоху и общественную среду, которые вызвали их к жизни, обусловили их особый, неповторимый характер...» [там же].

Помимо социологического принципа в изучении театральных жанров, не меньшего внимания заслуживает исторический принцип, нашедший отражение в исследованиях литературоведческого и эстетического характера [85, с. 190]. В 1950–1960-е годы активными жанровыми поисками занялись и режиссеры, их начала волновать сама природа театрального жанра, его историческая детерминация, связи с эстетическими воззрениями и миропониманием автора. Все это нашло отражение в новых жанровых интерпретациях сценических постановок второй половины XX века [85, с. 193].

Исследование жанровых границ продолжается до сих пор и научные споры на предмет природы театрального жанра на утихают, начиная от теоретических проблемно-дискуссионных трудов и заканчивая идейно-структурной интерпретацией и анализом сценических постановок драматического искусства. Все это говорит о лабильности жанровых границ, подвижности и взаимодействии их друг с другом, что в конечном счете приводит к единству формы и содержания [85, с. 201].

В результате становится очевидным, что изучение исторической ретроспективы развития театральных жанров необходимо проводить вкупе с анализом конкретных сценических произведений и всех составляющих драматургического произведения. Это значит, что исследование теоретических проблем неизбежно подкрепляется идейно-художественным анализом драматических произведений [85, с. 202].

Современные представления о жанровой системе драматургии остаются дискуссионными областями изучения, особенно применительно к современным театральным постановкам. Частыми жанровыми подзаголовками в драматургии конца XX – начала XXI века стали «пьеса» и «текст». Большинство же драматических произведений имеют сугубо авторские «жанровые» определения: «чудо шинели в одном действии», («Башмачкин» О. Богаева), «драматическая поэма в документальном стиле» («Яблоки земли» Е. Нарши), «записки провинциального врача», «школьное сочинение в двух действиях. Verbatim»

(«Доктор» и «Про мою маму и про меня» Е. Исаевой) и т. д. Подобные характеристики жанра в большей степени рассчитаны на читательское и зрительское восприятие, чем объясняют формальные признаки самого произведения. Подобная сложная жанровая картина отвечала стремлениям авторов к своей эстетической идентификации. Таким образом, жанровые границы становятся проницаемыми для других художественных форм, образуя, своего рода конвергентные жанры, столь характерные для искусства всего XX века. В соответствии со сказанным выше театральнй этюд не может рассматриваться в жанровой системе, поскольку существует вне всяких жанровых характеристик, либо является носителем генерального жанра драматургического произведения, по которому, собственно, и разыгрывается этюд [22].

В процессе исследования для выявления соотношения понятий «этюд» и «жанр» нами были использованы научные труды, затрагивающие вопросы теории жанра в различных видах искусства. В области музыковедения следует отметить работы Л. Б. Мазеля [127], Е. В. Назайкинского [150; 151], Т. В. Поповой [174], О. В. Соколова [201], А. Н. Сохора [202; 203], В. А. Цуккермана [236; 237]. В области живописи среди основополагающих работ назовем труды В. Г. Вагнера [33], А. З. Васильева [37; 38], В. С. Манина [131], И. Ф. Урванова [218], И. И. Цырлина [239], Н. А. Яковлевой [252]. Осмыслению особенностей жанра в области хореографии помогли научные труды знаменитых теоретиков и практиков – К. И. Голейзовского [51], Ж. Ж. Новера [157], М. М. Фокина [228], в области театральных жанров – работы С. С. Аверинцева [1], Б. В. Алперса [6], М. Л. Андреева [7], С. Катышевой [85] и др.

Обратимся к исследованиям, посвященным этюду в музыкальном искусстве. Исследователь этюда Н. А. Терентьева в диссертации «Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано» [212] приводит различные трактовки термина «этюд», анализирует в исторической ретроспективе истоки явления, начиная с XVII века, классифицирует виды этюдов, сложившиеся в первой половине XIX столетия и сохранившие свое значение до настоящего времени. Исследователь также определила разнообразие ви-

дов этюда. Основываясь на функциональном предназначении музыкального этюда, Н. А. Терентьева выделила инструктивный и концертный этюд.

Помимо исследования Н. А. Терентьевой следует отметить монографию В. Ф. Третьяченко «Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки: этюдов и каприсов» [215]. В русскоязычном искусствоведении монография автора является единственным исследованием в области скрипичного этюда. Автором совершена попытка в анализе динамики развития скрипичного этюда с XVII по XX век.

Также важно отметить работы Н. Леонтьевой [120], Т. Ю. Масловой [132; 133; 134], И. П. Носовой [158; 159; 160; 161], И. В. Портной [176; 177; 178; 179; 180], посвященные изучению генезиса музыкального этюда, а также исследования, посвященные анализу этюда в творчестве отдельных композиторов. Так, в теоретических работах И. В. Боевой [21], Ю. Ю. Квасниковой [86], Ю. А. Кремлева [104], А. В. Малинковой [130], Е. Н. Стариковой [205], Н. А. Терентьевой [212; 213], Ю. А. Тюлина [216] проведен анализ музыкальных этюдов отдельных композиторов.

Исследователь Н. Леонтьева пишет о стилевых и технических модификациях фортепианного этюда XIX века, что свидетельствует, по словам автора, о потенциальном креативе этюда, который в полной мере проявился в творчестве композиторов первой половины XX века – С. Рахманинова, С. Скрябина, К. Дебюсси и других [120].

Панораму становления и развития фортепианного этюда конца XIX–начала XX в. на примере творчества русских композиторов: А. Г. Рубинштейна, С. М. Ляпунова, А. С. Аренского рассматривает Т. Ю. Маслова [132]. Исследователь определяет два направления в трактовке фортепианного этюда данного периода: вокальную и оркестровую. Первое уходит корнями в творчество Ф. Шопена, мелодика которого отличалась особой пластикой; второе направление связано с именем венгерского композитора Ф. Листа и его оркестровой трактовкой фортепиано. С этой точки зрения Т. Ю. Маслова анализирует черты композиторских стилей и предлагает характеристику основных, по ее мнению, типов этюдов.

В русле исследования фортепианного этюда эпохи Романтизма А. В. Малинковская указывает на его двойственную природу, называя этюд «поисковым, экспериментальным, то есть многофункциональным жанром» [130]. Исследователь придает огромное значение этюду в творчестве композиторов-романтиков, говоря о том, что вероятно отсутствует такой жанр, в котором синтез «духа и вещества» музыки, виртуозного исполнения и поэтики, художественная и аналитическая направленность объединялись и обуславливали композиторскую, исполнительскую и педагогическую сферы деятельности» [130].

В белорусском искусствоведении явление этюда осветила В. П. Прокопцова в предисловии к сборнику пьес белорусских композиторов («Фортепианные миниатюры белорусских композиторов», часть I) [224, с. 3]. В. П. Прокопцова указывает на истоки формирования этюда в творчестве отечественных композиторов – западноевропейская музыка XIX–XX вв. и национальная музыкальная культура.

В музыкальной науке, однако, онтология этюда до сих пор специально представлена не была, хотя и получила частичное освещение в обзорных монографических трудах по фортепианному искусству М. Арановского, Д. Благого, В. Быкова, Л. Гаккеля и др. Разработка онтологии этюда представляется необходимой как с точки зрения истории развития этюда, так и для уяснения художественной уникальности взаимовлияний, притяжений и отталкиваний в творчестве того или иного композитора.

Исследования, посвященные музыкальному этюду в Китае, носят менее фундаментальный характер, но, тем не менее, следует отметить авторов книг, в которых рассматривается данное явление. В работах Ван Чанкуй «Культура китайской фортепианной музыки» [272], Ян Хунбина «Искусство китайской фортепианной музыки» [297], Дай Байшэн «Исследования китайской фортепианной музыки» [278] косвенно затрагивается тема развития китайского фортепианного этюда в различные эпохи, дается характеристика творчества китайских композиторов (включая фортепианные этюды в китайском стиле), описываются особенности профессиональной техники обучения игры на фортепиано; авторы дают сравнительный анализ западной и

китайской фортепианной музыки, характеризуя последнюю с точки зрения ее «гармоничности», «мягкости» и «совершенства».

В книге Чжоу Вэймина «Многомерное исследование фортепианного искусства» [293] проводится изучение вопросов, посвященных истории создания фортепиано и западной фортепианной музыки, теории обучения игре на фортепиано, а также отмечаются особенности искусства фортепианной музыки в Китае. Для нашего исследования данная работа является интересной, поскольку в ней автор анализирует особенности исполнения западного и китайского этюдов для фортепиано.

В книге «История древнекитайской музыки» автора Цзинь Вэньда говорится о том, что в традиционной музыке Китая абсолютно отсутствовало понятие этюда, а искусство обучения музыке передавалось в устной форме, из поколения в поколение учителя музыки передавали свои собственные модели обучения [290].

Основополагающими трудами в процессе исследования развития этюда в музыке и живописи оказались труды зарубежных исследователей. В научных работах «Жан Франсуа Милле» («Jean-Francois Millet») [264] Э. Ландэла и «Аналитическое исследование принципов организации фортепианных этюдов на материале оригинальных произведений» («Principles of organization in piano etudes ananalytical study with application through original compositions») [268] П. В. Стэфана отдельные разделы посвящены истории музыкального этюда, а также проводится анализ творчества отдельных композиторов, посредством разбора музыкальных этюдов. Данные монографии содержат большое количество нотного материала, а также содержат авторские комментарии в отношении каждого из приведенных музыкальных примеров.

Необходимыми в процессе исследования природы этюда в изобразительном искусстве оказались работы живописцев Б. В. Иогансона [75], Н. П. Крымова [105]. В них содержится упоминание об этюде, как одной из необходимых форм учебных, живописных работ. Однако наиболее эффективными в исследовании природы этюда в живописи являются учебные пособия Ю. М. Кирцера [91], В. С. Кузина [108] и А. П. Яшухина [255]. Несмотря на дидактическую направленность, труды

данных авторов имеют большую ценность, так как из-за малой изученности живописного этюда являются практически единственными работами в данном вопросе. Так, в учебном пособии Ю. М. Кирцера «Рисунок и живопись» [91], изложена теоретическая основа для приобретения практических навыков изучения природы и изображения ее с помощью линии, тона и цвета. Работа В. С. Кузина «Наброски и зарисовки» [108] имеет большую ценность из-за проведенного автором анализа набросков и зарисовок выдающихся художников (Х. Р. Рембрандта, П. П. Рубенса, Ф. Гойи, Э. Делакруа, Э. Мане, А. И. Матисса, В. М. Васнецова, Ф. А. Васильева, И. Е. Репина, А. А. Пластова и др.). Однако наиболее ценным трудом при исследовании природы этюда в живописи оказалось учебное пособие А. П. Яшухина «Живопись» [255]. В нем предложена классификация видов живописного этюда, основанная на их предназначении (этюд-набросок, этюд-зарисовка, длительный многосеансовый этюд, этюд по памяти, воображению).

В связи с отсутствием специальных работ, посвященных истории развития этюда в живописи, необходимыми оказались труды, посвященные истории и теории изобразительного искусства в целом, а также исследования отдельных авторов в отношении творчества определенных художников. Так, при исследовании истории изобразительного искусства нами были использованы труды следующих авторов: А. Н. Бенуа [18], Б. Р. Виппера [40]. Необходимыми при исследовании творчества отдельных художников оказались труды Р. Герберта [261], М. А. Ивасютиной [76], В. П. Прокопцовой [182; 183; 184], Дж. Ревалда [187].

Анализ особенностей скульптурного этюда представлен у многих исследователей, таких как А. Э. Алиев [5], Т. Л. Астраханцева [11], В. В. Лемесов [118], И. В. Портнова [181], Л. А. Славова [198], Е. А. Усова [221] и др. Вместе с тем обзор источников не дает исчерпывающего представления о современном состоянии исследуемого материала. О малой изученности учебного этюда свидетельствует также небольшое количество публикаций.

Среди китайских авторов в рамках нашего исследования следуют отметить исследователя Вэй Вэй и его «Учебник по искусству контурного рисунка» [274], а также Чэнь Шуся «Ос-

новы живописи» [295], в работах которых системно описываются основные формы и приемы китайского традиционного искусства контурного рисунка, а также базовые концепции и закономерности изображения контурного рисунка в западной живописи.

Работы Чжоу Цзиинь «Избранные труды по гохуа» [294], Хун Цзайсинь «История искусства Китая» [289] содержат описания наиболее значимых памятников изобразительного искусства Китая, пояснения к картинам, фрагменты известных произведений, от доциньской эпохи до эпохи Цин. Также затрагиваются вопросы теории изобразительного искусства (композиции, стиля, каллиграфии, стиля гохуа, печати).

Более содержательно проблема этюдов затрагивается в работах Ли Цзя, Ма Юэ «Учимся эскизам у мастеров» [282], где авторы описывают концепции эскизов, их содержание и форму. В книге Ма Линьлань «Создавая эскиз» [284] представлено свыше 1400 оригинальных этюдов, эскизов и зарисовок мастеров из разных стран, охватывающих всю историю искусства; в книге «Новая концепция натюрморта» Жэнь Ланьсинь описываются практические советы создания этюдов, натюрморта, также книга дает комплексный анализ новых исследований в области преподавания живописи на стыке китайского и западного изобразительного искусства [280].

Таким образом, исследования живописного этюда в китайской науке носят скорее историографический и практический характер.

В области театральной науки теория вопроса, касательно жанра этюда, практически не исследована. На сегодняшний день отсутствуют специальные научные труды, направленные на осмысление театральных этюдов в рамках искусствоведческой категории. Больше внимание театральный этюд получил в сфере театральной педагогики. Среди работ, посвященных данному вопросу, следует назвать следующие авторов – Л. А. Богданова [20], Е. В. Вановская [36], Е. Р. Ганелин [45], Т. А. Григорьянц [56], В. В. Мирошниченко [141] и др. Л. А. Богданова достаточно подробно описывает этюд как одну из форм обучения актерскому мастерству [20]. Е. В. Вановская отмечает значение «этюдного метода» в театральной педагогике и описывает различные виды этюдной работы при подго-

товке актеров и режиссеров – «этюд по наблюдению», «этюды-разведчики» и другие [36]. Е. Р. Ганелин также отмечает этюд в качестве важнейшего элемента театрально-педагогической науки. Автор различает этюды, выполненные в одиночку и в паре, называя их важнейшим условием в достижении умения целостного существования в заданных условиях и определенных обстоятельствах, реализуя исполнительские задачи и взаимодействуя с партнером. Он же и определяет этюд как «жанр» театральной педагогики, а не упражнение или элемент тренинга [45, с. 45]. И в то же время, по мнению автора, «к этюду следует относиться как к совершенно самостоятельному сценическому произведению, в котором исполнитель выступает еще и в роли драматурга и режиссера» [там же].

Анализ последних исследований и публикаций позволяет отметить, что проблема хореографического этюда стала предметом изучения в трудах А. Г. Бурнаева [28], И. В. Радченко [185], Ю. Ю. Рязанова [193], Г. А. Черноярова [242], Л. М. Шихматова [246]. Авторы рассматривают хореографический этюд как разновидность хореографического действия, в котором сам хореографический процесс является художественным содержанием, происходящим в пространстве и во времени. Содержательной для нашего исследования стала статья А. Г. Бурнаева «Теоретические основы формирования жанров в хореографическом искусстве» [28], в которой представлен системный и исторический анализ развития хореографических жанров. Подобный анализ позволяет изучить систему традиционного танцевального искусства и ее видоизменение в современных формах танца. В статье И. В. Радченко «Этюдная работа в структуре урока народно-сценического танца» понятие этюда рассматривается с точки зрения педагогики [185]. Такой подход значительно расширяет трактовку использования понятия «этюд» в хореографии.

В Китае специальная литература, посвященная теории хореографического искусства не выявлена, отсутствуют и какие-либо научные работы, посвященные жанру этюда.

Обратимся к трактовке понятия этюда в музыкальном искусстве и живописи. В понимании термина «этюд» мы придерживаемся формулировки, данной А. З. Васильевым. Автор определяет его как «художественно-культурное явление, кото-

рое функционирует в качестве своеобразного художественно-генетического кода, который программирует способ моделирования действительности художником» [37, с. 169]. В данном определении этюд характеризуется через устойчивые соединения типологических черт произведения, что было отмечено еще Аристотелем в «Поэтике». Согласно такому подходу этюд, как результат художественного творчества, дает возможность поддерживать преемственность художественного развития и создать основание для непрерывного обновления искусства. В процессе творчества автор использует специфические каноны, которые становятся средством коммуникации между автором и зрителем, слушателем. Тем не менее, данная формулировка не дает понимания этюда с точки зрения его функционального назначения.

Более точно отражает проблематику нашего исследования определение музыкального этюда, данное в «Кратком музыкальном словаре» 1955 г.: «этюд» – это «инструментальная пьеса, основанная на частом применении какого-либо трудного приема исполнения и предназначенная для усовершенствования техники исполнителя. Этюды, созданные выдающимися композиторами, представляют одновременно и большую художественную ценность» [103, с. 431]. Уже в этом определении понятия «этюд» наметились его важнейшие функциональные характеристики – упражнение для развития техники и художественная пьеса. Многие исследователи второй половины XX в. изучали этюд, исходя из этих позиций. Также определение этюду дает исследователь Ю. Е. Юцевич. В авторском издании «Словарь музыкальных терминов» музыкальный этюд истолкован как «упражнение для развития исполнительской (главным образом инструментальной) техники, а также высокохудожественные виртуозные концертные пьесы (этюды для фортепиано Ф. Листа, Ф. Шопена, «Симфонические этюды» Р. Шумана и др.)» [250, с. 223].

Шире этюд стал рассматриваться в научной литературе последней четверти XX века. Так, особый интерес представляет работа исследователя Н. А. Терентьевой «Зарубежные конструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано» (1974) [212, с. 41]. В нем автор дает определение музыкальному этюду, основываясь на его функциональ-

ном предназначении. Так, согласно Н. А. Терентьевой, этюд в музыке представляет собой «законченное музыкальное произведение, предназначенное для совершенствования мастерства исполнителя и преследующее учебные цели. В основе этюда лежит, как правило, одна техническая задача (определенный вид исполнительской техники); он строится на материале одной фактурной формулы, которую композитор непрерывно использует на протяжении всего сочинения (принцип сохранения единства мелоритмофактурной формулы)» [212, с. 5]. Автор предлагает дифференцировать музыкальные этюды по принципу их функционального назначения и классифицирует их как инструктивные, характеристичные и концертно-художественные этюды.

Основой инструктивных этюдов, по мнению Н. А. Терентьевой, являлись простые фактурные технические формулы, призванные вырабатывать у пианиста навыки владения разными видами техники. Среди инструктивных можно выделить этюды на разные виды техники (мелкую, крупную и т.п.), ритмические этюды. В них в основном отрабатывались приемы исполнения фактурных технических формул, из числа наиболее часто встречающихся в фортепианной литературе того времени, а также различные приемы звукоизвлечения. Н. А. Терентьева инструктивному этюду предложила следующее определение: «Инструктивный этюд – законченное музыкальное произведение, предназначенное для совершенствования мастерства исполнителя и преследующее учебные цели. В основе этюда лежит, как правило, одна техническая задача (определенный вид исполнительской техники), он строится на материале одной фактурной формулы, которую композитор непрерывно использует на протяжении всего сочинения (принцип сохранения единства мелоритмофактурной формулы)» [213, с. 15]. Существуют также этюды, предназначенные не только для развития исполнительской техники, а, например, для развития «мелодической фразировки» [140, с. 234]. Инструктивный этюд постепенно, в первой половине XIX в., трансформировался в концертно-художественное произведение, где на первый план выходит не проработка технических навыков, а художественно-образный облик произведения. Разделение на инструктивные и концертно-художественные этюды впослед-

ствии во многом стало условным. В развитии этюда прослеживается тенденция усложнения музыкального языка.

Монография И. П. Носовой «Социокультурная детерминация эволюции малых музыкальных форм в художественной культуре нового времени (на примере музыкального этюда)» [159] посвящена изучению генезиса музыкального этюда. Для изучения заявленного явления автор применяет искусствоведческий подход, что позволяет выявить взаимосвязь между формированием жанровых признаков и факторов детерминации развития жанра. И. П. Носова трактует понятие «музыкального этюда» исходя из обозначенных ею трех «жанровых разновидностей» этюда – инструктивный, концертный и художественный. Развитие инструктивного этюда, по мнению автора монографии, в музыкальной жизни общества приходится на конец XVIII – начало XIX вв. и связан с педагогической сферой его существования. Концертный этюд развивается с середины XIX в. и связан с наделением этюда гедонистической функцией. Художественный этюд, по мнению И. П. Носовой, формируется в конце XIX – начале XX в. и является вершиной жанра. Появление художественного этюда связано с появлением в этюде художественного содержания. И. П. Носова утверждает, что на протяжении XX – начала XXI в. музыкальный этюд, постепенно утрачивает свою актуальность. В первую очередь это связано с всеобщей глобализацией и синтезом искусств, берущих свое начало еще в XX в. Кроме того, наблюдается угасание интереса композиторов к жанру этюда, так как в их творчестве он не находит своего дальнейшего развития [159]. На наш взгляд, в классификации, предложенной И. П. Носовой требуют уточнения понятия «концертный» и «художественный» этюды.

В эпоху Романтизма начинается процесс дифференциации этюда: не теряя своего инструктивного назначения в качестве материала для совершенствования технического мастерства пианиста, этюд развивается в двух направлениях – как инструктивный и как концертный. К середине XIX в. в развитии западноевропейского фортепианного этюда намечаются два вектора: первый из них – выявление имманентных качеств инструмента с помощью пьес этюдного характера, трактовка «рояля как он есть» (шопеновская традиция) [213, с. 12], вто-

рой – симфонизация фортепианного этюда в русле симфонической трактовки фортепиано (листовская «фортепианная партия») [213, с. 13]. Обобщающей характеристикой подобных произведений становится понятие «концертности». Таким образом, мы можем заключить, что концертный этюд – это пьеса, предназначенная не для развития техники в ходе занятий в учебном классе, а для демонстрации ее в концертном зале. Это, как правило, «этюды высшего исполнительского мастерства» [140, с. 89].

Концертность, как качество этюдных пьес проявила себя в высокой концентрации артистизма исполнителя, в виртуозном и монументальном стиле, в реализации крупного штриха, полнозвучной аккордовой и пассажной техники, мелодической выразительности, декламационности интонирования, волевой ритмике, яркой контрастности динамических уровней. Такие характеристики расширили границы семантического поля этюда, приобрели статус его константных составляющих. Многие композиторы, писавшие этюды, были знаменитыми виртуозами, блистали высочайшей техникой. Модели этюдов Ф. Шопена и Ф. Листа явились той матрицей, на основе которой русские композиторы-пианисты создали свои образцы концертного этюда. Художественный же этюд, на наш взгляд, является очень близким разновидности концертного этюда и даже в какой-то степени границы между ними могут и вовсе стираться. Поэтому, определять пьесы, которые технически крайне сложны и в то же время насыщены богатым образным содержанием, точнее будет как концертно-художественные этюды [132].

Научные труды и подходы вышеперечисленных исследователей относительно понятия и функционального назначения этюда создают довольно общую картину. Вышеперечисленные трактовки музыкального этюда во многом схожи, поскольку определения, данные авторами, основаны на инструктивной и гедонистической функциях этюда. В связи с чем, основываясь на источниках, использованных в процессе исследования, а также разграничивая понятия инструктивного, концертного и художественного этюда, мы можем сформулировать общее понятие музыкального этюда. Таким образом, музыкальный этюд – это завершенное музыкальное произведение, служащее как для совершенствования навыков в той или иной разновидности ис-

полнительской техники, так и для демонстрации в концертном зале.

Обратимся к определению термина «этюд» в живописи. Большинство научных трудов, посвященные изучению этюда в изобразительном искусстве, относятся к области педагогики и носят методический характер. В «Популярной художественной энциклопедии» дается определение этюда как «произведения, выполненного с натуры с целью ее изучения» [175, с. 418]. Схожая трактовка этюда в живописи содержится в работе Б. В. Иогансона «За мастерство в живописи» (1952), где автор пишет: «этюд, он же набросок является основой основ будущей картины – его композиции» [77, с. 139]. Художник и педагог Н. П. Крымов считал, что «этюд составная часть развития «техники» художника» [105, с. 72]. Точное терминологическое обозначение этюд в живописи обрел в словаре терминов, подготовленном коллективом авторов НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств «Аполлон». Согласно данному изданию «Этюд – «художественное произведение вспомогательного характера, выполненное с натуры для тщательного ее изучения». Здесь же говорится о том, что «этюды, связанные с разработкой замысла картины или имеющие совершенно самостоятельное художественное значение, могут играть очень важную роль в творчестве художника» [175, с. 707].

В последней трети XX века исследования живописного этюда носят прикладной характер и предназначены для использования в профессиональной и творческой деятельности. Так, в «Энциклопедии литературы и искусства Беларуси» («Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі» 1987 г.) этюд в изобразительном искусстве трактуется как «произведение вспомогательного характера, небольшого размера, выполненное с натуры для ее изучения» [248]. Этюд способствует усовершенствованию профессионального мастерства художника, а также решает отдельные вопросы, связанные с художественной практикой, и служит дополнительным материалом при работе над крупным произведением, то есть выполняет сугубо инструктивную функцию.

Также в процессе исследования функциональных основ живописного этюда интерес представляют учебные пособия

Ю. М. Кирцера (2005) «Рисунок и живопись» [91], В. С. Кузина «Рисунок. Наброски и зарисовки» (2004) [108], А. П. Яшухина «Живопись» (1985) [255].

Исследователь А. П. Яшухин в учебном пособии «Живопись» (1985) дает следующее определение этюда в живописи – это «произведение вспомогательного характера и небольшого размера. Он целиком выполняется с натуры ради тщательного ее изучения. В этюде художник осуществляет глубокое и всестороннее изучение жизни в целях правдивого и живого воплощения творческого замысла в картине, разрабатывает отдельные детали будущей картины, разрешает те или иные затруднения, возникающие в процессе создания произведения» [255, с. 133].

Несмотря на однозначную трактовку этюда в живописи как произведения вспомогательного и учебного характера, многочисленные примеры (этюды А. Рубенса, Х. Рембрандта, Ж. Милле, К. Моне, А. А. Иванова, В. И. Сурикова, И. Е. Репина и других) свидетельствуют о том, что достаточно часто этюдные живописные работы имеют совершенно самостоятельное художественное значение и являются выдающимися произведениями искусства.

Таким образом, мы приходим к выводу, что этюд в живописи – это как вспомогательное произведение, служащее для тщательного изучения натуры, так и самостоятельное произведение искусства.

Методология и методы исследования. При обилии историко-теоретических исследований в искусствоведческом и культурологическом ключе, очевидна необходимость систематизации знаний и поиска нового актуального ракурса в исследовании этюда в искусстве. Таковым является интегративный подход, определяющий изучение этюда параллельно в различных видах искусства и в единстве и взаимовлиянии двух векторов – художественного и образовательного. Для решения поставленных в диссертации задач также потребовался комплексный подход с применением искусствоведческих и общенаучных методов исследования.

Среди общенаучных методов определяющими стали – анализ, синтез, обобщение, индукция и дедукция. Использование в работе методов анализа и синтеза позволило определить ос-

новые свойства изучаемого феномена. Метод обобщения помог классифицировать обнаруженные признаки этюда внутри одного вида искусства и различных его видах. Метод индукции был применен в ходе анализа отдельных произведений искусства, что позволило сделать обобщающие научные выводы. В свою очередь метод дедукции способствовал выявлению общих признаков этюда в произведениях, относящихся к различным видам искусства.

Методологическую базу диссертации составили историко-сравнительный анализ, а также формально-стилистический анализ, образуемый методами описания, сопоставления и обобщения. Использование историко-сравнительного анализа необходимо для выявления общих закономерностей развития этюда в различных видах искусства – музыке, изобразительном искусстве, театре и хореографии. Обращение к формально-стилистическому анализу продиктовано необходимостью рассмотрения функционального разнообразия этюда в различные периоды его развития и в различных видах искусства, выявлению и оценке художественно-эстетических характеристик рассматриваемых этюдов. Искусствоведческий анализ лег в основу содержательно-тематического и структурно-жанрового анализа этюдов в творчестве композиторов и художников в динамике с XVI по XXI век.

Важную часть методологии диссертационного исследования составил компаративный подход. Особенно значимым он стал в ходе сравнительного рассмотрения эволюции и генезиса этюда в различных сферах художественного творчества (живопись, музыка, театральное искусство, хореография), а также в процессе изучения вопроса становления и развития этюда в Китае, возникшим благодаря интеграционным процессам искусства XX века.

1.2. Разнообразие этюда в искусстве: этапы и особенности

Этюд достаточно широко представлен в разных видах искусства. В «генной памяти» этюда заключен процесс развития творчества человека. Функциональное разнообразие этюда по-новому проявляется в современном творческом процессе. Это обуславливает актуальность изучения этюда в исторической ретроспективе его развития. Понятие «этюд», его изменения, происходящие в формообразовании и трактовке смысла, составляющего основу этой формы творчества, представляют интерес как для китайского, так и для европейского искусствоведения.

Условно в истории развития западноевропейского музыкального этюда можно выделить четыре этапа. Первый из них, эпоха барокко, – время нераздельного существования процесса музицирования и упражнения. В это время в значительной степени сформировались композиционные особенности этюда. По мнению И. Портной, к ним относятся: принцип безостановочного секвентно-модуляционного развития однотипного музыкального материала, сочетание имитационных приемов и фигурационной техники [176]. Кроме этого, на формирование характерных и характеристических особенностей этюда оказали значительное влияние отдельные жанры эпохи барокко, в частности, прелюдии, инвенции, жиги, а также отчасти фантазии и токкаты.

Изначально предназначение этюда определялось чисто педагогическими задачами. Этюды создавались для отработки определенной технической трудности [159]. Возникали различные сборники упражнений, клавирные и фортепианные школы. Упражнения не представляли музыкально-художественной ценности, они изначально служили воспитанию чисто двигательных навыков.

Начало следующего, второго, периода в развитии этюда было обусловлено интенсивным развитием литературы для фортепиано – новый инструмент выходил на эстраду и требовал специальной подготовки виртуозов. Многие композиторы, писавшие этюды, были знаменитыми виртуозами, блистали высочайшей техникой, но постепенно универсальность музыкан-

тов эпохи барокко сменилась более узкой профессиональной направленностью, начали формироваться национальные пианистические школы. Так, особые достижения в этюдном жанре принадлежат лондонской фортепианной школе и ее ярким представителям – М. Клементи, Г. Крамеру, венской школе пианизма – И. Гуммелю и К. Черни. В исторической эволюции французской фортепианной традиции большая роль также принадлежит композиторам, писавшим этюды: А. Лемуану, С. Геллеру. Все вышеперечисленные композиторы стали авторами большого количества инструктивных этюдов, предназначенных для совершенствования различных элементов фортепианной техники. Форма и структура этюда претерпела в их творчестве незначительные изменения, оставаясь в русле барочной традиции: трехчастность, преобладание единой технической идеи (этюды на определенный вид техники), простота гармонического языка.

Третий этап в развитии этюда относится к концу XIX – началу XX века. История развития этюда напрямую связана с развитием концертного исполнительства, с усложнением музыкального языка и изменениями взглядов на технику музыканта, главная задача которой стала не демонстрация виртуозных навыков и способностей музыканта-исполнителя, а его способность с помощью технически сложных пьес воплотить и «донести» до слушателя многогранный образ музыкального произведения.

Менялось и определение понятия «этюды», так, в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (1911 г.) дается формулировка: «Этюд (*esercizio, exercice*) – музыкальное упражнение, написанное с целью развить технику играющего или поющего. Этюды существуют для пения (вокализы) и для всех музыкальных инструментов и заключаются в том, что известная техническая фигура повторяется на разных ступенях гаммы и в разных ладах. Этюду придается музыкальное содержание и форма. Пишутся этюды ходообразно или в коленном складе. В эпоху преобладания полифонии писались этюды для развития полифонической техники: инвенции, токкаты. Есть этюды (преимущественно в области фортепианной), в которых, кроме технической цели, преследуются цели художественные. Подобные этюды исполняются не только в домашнем обиходе,

но и на концертной эстраде. Формы их шире (песнь, рондо, вариация и пр.). Есть еще этюды, предназначенные не для развития техники, а для развития мелодической фразировки...» [199].

Аналогичное определение этюда дается в музыкальном словаре Дж. Гроува, где наряду с характеристикой инструктивных особенностей жанра, приводятся примеры большого числа концертных этюдов, которые предназначены «не столько для упражнений, сколько для публичного исполнения, среди них были Ф. Лист (12 этюдов (*Etude en 12 exercices*, 1827 г.), впоследствии переработанные в «Большие этюды» (*Grandes etudes*, 1839 г.) и в «Этюды трансцендентного исполнения») и Ф. Шопен (два сборника по 12 этюдов, соч. 10 и 25 (1829–36 гг.)). Фортепианный цикл Шумана «Симфонические этюды» включает 12 виртуозных пьес на одну тему. Выдающиеся сборники фортепианных этюдов создали Ш. Алькан (две тетради по 12 этюдов во всех тональностях), А. Скрябин (12 этюдов, соч. 8 и др.), К. Дебюсси (12 этюдов). В XIX–XX вв. создавались этюды и для других инструментов (в подавляющем большинстве такие этюды носят чисто технический характер). Изредка наименование *этюда* применяется к оркестровым пьесам (симфонический этюд «Фальстаф» Э. Элгара (1913 г.), Четыре этюда для оркестра И. Стравинского (1928 г.))» [145, с. 1060].

Четвертый этап развития этюда приходится на вторую половину XX–начало XXI века. В это время происходит возрождение интереса музыкантов к этюду: помимо широкого использования большинства сочиненных ранее этюдов (как инструктивных, так и концертно-художественных) в педагогической, концертной и конкурсной практике вновь исполняются и записываются на компакт-дисках этюды ранее забытых авторов, например, виртуозные этюды Ш. Алькана, относящиеся по своим функциям к концертно-художественным пьесам.

Во множестве выходят записи и Двенадцати этюдов К. Дебюсси и его тринадцатого не вошедшего в цикл «Найденного этюда» (варианта этюда «Для сложных арпеджио»). Некоторым своим этюдам композитор дает названия: «Для пяти пальцев» (*Pour les «cinq doigts»*), «Для терций» (*Pour les Tierces*), «Для кварт» (*Pour les Quartes*), «Для сложных арпеджио» (*Pour*

les Arpèges composés), что свидетельствует о близости к классической интерпретации этюда как инструктивного произведения, служащего разработке определенного вида техники или какого-либо элемента фортепианной фактуры [176]. Однако, по мнению К. Хелфера, редактора этюдов К. Дебюсси «тенденция выхода за рамки изначальной технической идеи этюда заходит у Дебюсси гораздо дальше, чем у его предшественников» [176]. В частности, ни в одном из двенадцати этюдов К. Дебюсси не сохраняется единая фактурная формула, что приводит к усложнению как технических, так и художественных задач – К. Дебюсси подчеркнуто стремился к максимальному обогащению исполнительской палитры пианиста. Тем не менее, можно говорить о том, что в своих этюдах К. Дебюсси возрождает традицию инструктивных этюдов барочного периода, но придает им особенности своего композиторского стиля, с одной стороны, а с другой – предвосхищает «технологию композиторского процесса в современной музыке» [31, с. 167].

В этом стиле создаются новые сочинения высочайшего художественного и технического уровня, такие как этюды Дьердя Лигети (три тетради этюдов: 1985 г., 1988–1994 гг., 1995–2001 гг.). Жанр рахманиновского этюда-картины вновь был возрожден в творчестве Геннадия Вавилова, создавшего свой цикл под этим названием (2001–2007 гг.). Технологическая и композиционная сферы жанра представлена в этюдах, не предполагающих участия исполнителя – этюдах К. Нэнкэрроу (1912–1997 гг.) для самоиграющего фортепиано (усовершенствованной автором разновидностью пианолы (1947–1948 гг.)), которые он создавал на протяжении всей второй половины XX столетия.

Таким образом, синтез искусств, характерный для начала XX века (как, например, в творчестве А. Скрябина), к началу третьего тысячелетия преобразовался в синтез явлений, относящихся к, казалось бы, далеким от художественной области сферам человеческой деятельности. Математические модели, всегда и изначальное (пульсация, явление музыкального ритма, применение в фактуре ритмических фигур и др.) присутствующие в музыкальном искусстве, в конце XX века перешли в иное качество – в композиции начали использовать более сложные математические понятия – не только симметрию, но и

фракталы (фигуры математического самоподобия, например, этюд Д. Лигети «Дьявольская лестница»). Возможно, в этом ключ к дальнейшему развитию музыкального искусства, но не в прямом следовании математическим моделям, а разумном синтезе с особенностями структуры музыкальной речи. В этой связи Д. Лигети писал, что не использует математические модели напрямую.

В Китае музыкальный этюд появился лишь в начале XX в. Китайские композиторы переняли функциональные особенности европейского этюда, обогатив их национальным музыкально-выразительным колоритом.

Итак, рассматривая этюд как явление художественного творчества, подчеркнем, что в музыкальном искусстве *этюд* становится своеобразной школой, необходимой ступенью творческого развития музыканта и существует, как правило, в двух ипостасях – как инструктивный и концертно-художественный. Для этюдов, написанных в разные исторические периоды, характерна связь с исполнительскими и композиторскими стилями, обусловленными эстетическими предпочтениями той или иной эпохи, особенностями мироощущения и философии.

Предпосылки становления этюда в живописи берут свое начало с эпохи Возрождения. В это время понятие этюда было неотделимо от графики в силу использования технических материалов присущих данному виду искусства – карандаш, перо, сангина, соус. Но по своей сути наброски и зарисовки так же являлись произведениями вспомогательного характера и служили для тщательного изучения натуры. Во второй половине XVI–XVII века, художники стали применять средства живописи и работы обрели цвет, что позволяет их считать полноценными живописными этюдами. Расцвет этюдной живописи приходится на последнюю треть XIX начало XX века, когда, когда получает широкое распространение течение импрессионизм. В это же время развивается и пленерная живопись, подразумевающая выполнение этюдов с натуры. Следующий период развития живописного этюда приходится на вторую половину XX века, когда этюд практически утрачивает второстепенную функцию и становится транслятором идей художников. На рубеже XX–XXI веков в рамках академического образования учебная функция этюда вновь становится доминирующей.

ющей. Но при этом этюд по-прежнему выступает как необходимый элемент пленерной живописи.

Существуют различные классификации живописного этюда. Так, А. П. Яшухин предлагает дифференцировать живописный этюд согласно виду композиционных работ. По его классификации живописный этюд можно разделить на две группы: этюды с натуры и этюды по памяти. Этюды с натуры, которые в свою очередь подразделяются на такие разновидности, как этюд-набросок, этюд-зарисовка, длительный многосеансовый этюд.

Функциональное назначение этюда-наброска заключается в разработке сюжетного, структурно-пластического, цветового и идейно-образного решения композиции будущего произведения (в графическом и цветном выражении). Данная разновидность этюда не содержит в себе каких-либо сложных композиционных форм изображения, нередко пишется в один сеанс, иногда в течение нескольких минут, экспромтом. Целью этюдов-набросков является как можно точнее воспроизвести на холсте впечатление художника от натуры.

К этюдам с натуры относятся также этюды-зарисовки, функции которых раскрываются в изучении пространства, предметов и так далее. Как правило, этюд-зарисовка создается с целью поиска точного характера формы предмета или какой-либо его отдельной детали, ее конструктивного и цветового решения. К такой разновидности этюдной работы можно отнести многие кратковременные зарисовки несложных натюрмортов, головы, фигуры человека, а также фрагментов натуры, например, рук, ног, костюма к длительному этюду или композиционной работе в целях углубленного изучения наиболее важных живописно-пластических качеств натуры. Зарисовки достаточно тщательно прорабатываются. Художник стремится максимально приблизиться к натуре, как можно точнее передать ее особенности. Присутствие такой документальности, даже протокольности обогащает художника знанием особенностей живописно-пластических качеств натуры, ее конструктивного строения, пропорций, цвета. Данная разновидность этюда делает возможным изучение каких-либо отдельных сторон натуры или явлений природы [161].

Другая разновидность этюда с натуры – длительный много-сеансовый этюд-штудия, предназначена для детального, тщательного изучения объекта изображения, с целью представления окончательного произведения в цвете (в материале), либо с целью создания одной из частей будущего произведения. Задачей длительного этюда является глубокое и всестороннее изучение натуры, характера ее форм, движения, пропорций, конструктивного строения, колористических особенностей, освещения и так далее. Живописец, внимательно исследуя натуру, ведет последовательный поиск линий, тона, цвета, которые наиболее полно отражают ее характерные живописно-пластические качества. Здесь, в отличие от этюдов-набросков и этюдов-зарисовок, идет углубленная активная переработка впечатлений от натуры, поиск наиболее выразительных средств их воплощения [29].

В длительном многосеансовом этюде, по словам А. П. Яшухина, создается возможность строгого отбора и точного выражения наиболее характерных качеств натуры, каждой детали [255]. Таким образом, полнота наблюдений и углубленное изучение натуры, продолжительное время, затрачиваемое на выполнение работы, позволяют художнику обеспечить более высокий уровень художественного совершенства произведения. Как правило, после окончания работы над данной разновидностью этюда живописец представляет полноценное художественное произведение.

Вторая группа этюдов по классификации А. П. Яшухина представлена «этюдами по памяти», то есть созданными художником с помощью воображения или представления. Как правило, такие работы предназначены для совершенствования мастерства художника. Опыт мастеров изобразительного искусства показывает, что систематические упражнения в рисовании по памяти вырабатывают способность сохранять впечатления живой природы и воспроизводить их до подробностей в нужной для художника интерпретации [255].

Важнейшим условием создания этюда вне зависимости от того, к какой разновидности он относится, по мнению исследователя А. П. Яшухина, является строгое соответствие с сюжетом, предметно-тематическим содержанием, выражение соответствующих условий освещения, окружающей среды и пространства, в котором находятся предметы изображения [255].

Другой исследователь и автор статьи «Этюд в живописи» А. В. Никифоров предлагает иную классификацию живописных этюдов и в качестве критерия классификации предлагает учитывать временной фактор их создания, согласно которому и определяет краткосрочный и длительный этюды [156].

Основная функция краткосрочного этюда в живописи (он же этюд-набросок), по мнению А. В. Никифорова, сводится к созданию изображения, которое выполняется быстро и отражает лишь общие черты, характеризующие внешний вид природы. Назначением такого этюда-наброска является запечатление конкретного сиюминутного состояния природы. События и явления, которые являются быстротечными и неповторимыми возможно запечатлеть только в виде беглого наброска. К таким событиям относятся, например, процессы, связанные с трудом, соревнования спортсменов и пейзажи, состояние которых постоянно меняется с изменением освещения, передвижением людей, а также животных. Для того чтобы успеть запечатлеть эти моменты, у художника есть в распоряжении всего считанные минуты или даже секунды, при этом он не может подробно рассмотреть природу и увидеть все ее детали. Главным достоинством краткосрочного этюда в живописи является не его проработанность и законченность, а, в первую очередь, эмоциональность, свежесть и острота, восприятие увиденной ситуации. Именно с помощью этюда-наброска художнику удается выразительно передать происходящее вокруг. Часто этюды к картинам в живописи выполняются именно краткосрочным способом [156].

Длительный этюд в живописи – это произведение, на выполнение которого уходит несколько сеансов, продолжительность каждого из них составляет от двух до четырех часов. Главной функцией длительного этюда является глубина и всесторонность изучения природы. Особое внимание уделяется характеру ее форм, движению, пропорциям, конструктивному строению, колористическим особенностям, освещению и др. В процессе создания такого этюда происходит более подробное отражение внешнего вида природы. После внимательного исследования рисуемого объекта художник для полного отражения присущих природе качеств живописно-пластического характера имеет возможность подобрать тон, цвет и линии. Дли-

тельный этюд отличается от наброска тем, что в нем активно перерабатываются впечатления от натуры, и есть возможность найти выразительные средства для их воплощения [там же].

Для создания длительных этюдов, несмотря на сложность в работе, характерно использование художниками масляных красок [156]. Многие русские художники при создании своих этюдов использовали масляные краски, например, И. И. Левитан. В живописи также очень распространены и этюды акварелью. Среди мастеров акварели художники Ф. П. Толстой, М. А. Врубель, К. П. Брюллов использовали для своих этюдов как масло, так и акварель.

Огромное количество этюдов создается на пленэре, поскольку это неотъемлемая часть творческого процесса. Пленэр развивает и обогащает художественные навыки работы над композицией, позволяет постичь законы линейной и световоздушной перспективы, плановости, воздействие света и перспективы на цвет, а также технические приемы работы различными художественными материалами. Огромное значение для успешно выполненной работы на пленэре, а также ее значение для развития творческих способностей имеет точное определение и четкая постановка художественно-творческих задач накануне выполнения этюдов. Также важно помнить о том, что этюд может создаваться в качестве рабочего, вспомогательного материала для последующих этапов создания картины, но в тоже время этюд может стать и самостоятельным произведением [114].

В зависимости от поставленной цели должен быть выбран сюжет или мотив для будущего произведения. Этюды, созданные на пленэре, также имеют свои разновидности. В зависимости от функционального назначения, этюды, созданные на пленэре, подразделяются на: этюд-состояние, этюд-зарисовка, композиционный или пластический этюд и пространственный или этюд-картина. Остановимся более подробно на каждом из них [там же].

Первая и, на наш взгляд, наиболее важная функция этюда, создаваемого на пленэре – передача состояния (времени года, суток, погодных условий). При этом необходимо выявить основные цветовые отношения, общий колорит без детальной проработки формы [114]. А. М. Тютюнова в своем труде де-

лится опытом работы на пленэре: «Интересным и полезным упражнением является серия этюдов, выполненных с одной и той же натурной постановки, но при разных состояниях световоздушной среды. Например, при сильном солнечном освещении, при рассеянном освещении или в пасмурную погоду. Это позволит по-новому увидеть знакомые формы, существенно обогатит палитру» [217, с. 97]. Чаще всего такие этюды пишутся за один сеанс, благодаря чему передается ощущение непосредственности и свежести первого впечатления. Выполнение данного вида работы предполагает использование небольшого формата, широкой, динамичной техники письма («alla prima» в один слой, без подмалевка), а также ограниченного временного интервала (10–30 минут). Примерами подобных этюдов могут служить этюды закатного неба, рассвета, облаков. Японцы первыми стали изображать целые серии одного и того же пейзажа при различном освещении и в разные времена года. Таковы были «Сто видов горы Фудзи» – серия гравюр японского художника Кацусики Хокусая, изданная в 1834–1835 гг. тремя альбомами [67, с. 433].

Вторая функция связана с детальным рисованием объектов и предметов. Данная разновидность этюда необходима для изучения особенностей формы объектов изображения. Формат зарисовки так же, как и в первом случае, выбирается небольшой и может носить незаконченный характер (фон может быть не дописан или сам объект не выполнен полностью). Сюжетом для изображения в данном случае послужат травы и цветы, камни, лежащие на берегу, извилистые корни деревьев, другие объекты растительного мира. Примером может служить рисунок дерева, где детально решен ствол, проработана фактура коры, а крона дерева решена условно. Особый интерес для детального рисования представляют плывущие по небу облака, разнообразные и непрерывно изменяющиеся по форме, при этом то ослепительно белые, то розовато-желтые, то тяжелые, черно-серые: цвет облаков так же переменчив, как и цвет неба [79, с. 49].

Третья функция, которую стремится выполнить художник, работающий на пленэре, – рисование группы объектов с передачей пластики, ритма. Данная разновидность этюда получила название композиционного, или пластического. Выполняя

этюда с изображением одного или нескольких объектов, необходимо выбирать наиболее интересные и характерные для данного вида. Изображая группу деревьев и кустарников, важно обратить внимание на особенности их силуэта, интервалов между стволами, чередование темных и светлых масс. Нужно стараться изучать и изображать различные виды деревьев, их различия по фактуре, форме кроны, силуэту стволов, характеру веток. Самое важное – контролировать общий рисунок группы деревьев, соотношение темного к светлому при детальном выполнении этюда. Важно подчинять мелкие детали общему пятну. Примерами изображения групп объектов с передачей пластики будут изображения нескольких деревьев или кустарников, расположенных на одном уровне, в одном пространственном плане [114].

Следующая разновидность этюда на пленэре – это пространственный этюд, который представляет собой многоплановый этюд, направленный на передачу воздушной и линейной перспективы. Решение данной задачи позволяет изучить изменение цвета в пространстве, точнее, изменение контраста и тона изображаемых объектов в зависимости от их расположения на определенном плане – более темный тон и сильный контраст на переднем плане и высветление тона и ослабление контраста на дальнем плане. Примером длительного этюда может служить изображение опушки леса, озера или реки с несколькими пространственными планами. Сюда же можно отнести сложные пространственные этюды мотивов деревьев и кустарников с отражениями их в воде. Пейзаж с отражением в воде является излюбленным мотивом работ на пленэре, но именно эта задача вызывает много затруднений [79, с. 50–54].

Пятая функция – выполнение этюда-картины с натуры на пленэре как самостоятельной композиции с передачей всех вышеперечисленных задач. Яркими представителями художников, писавших пленэрные этюды-картины, можно назвать импрессионистов, старавшихся передавать свое непосредственно-чувственное восприятие и культивировавших работу с натуры [67, с. 433]. Основные этапы таких работ – выбор и компоновка композиции, выполнение подготовительного рисунка, обобщенно-пластическое изображение и завершение, обобщение этюда [79, с. 30–36]. Данные работы должны иметь

идею, построенную по законам третьей или Золотого сечения [226, с. 47–51] композицию и точно выверенный композиционный центр, линейный, тональный и цветовой ритм.

В работе над длительным этюдом важна выразительность живописной техники – направленность и фактура живописного мазка, его цвет и форма, его точность, интенсивность, плотность и динамичность. От этого зависят лаконичность и целостность либо многословность и дробность изображаемых форм [114]. Преимуществами данной картины будут более «свежая» цветовая гамма (в отличие от работы, выполненной в мастерской), освещение и экспрессивная техника письма (динамичный мазок). Однако к недостаткам можно отнести меньшую детализированность объектов [217, с. 101]. Кратковременные небольшие этюды в ходе пленэрной практики направлены, как правило, на передачу состояния природы, задачей же длительного этюда является детальное прорисовывание различных объектов окружающей действительности с целью изучения их строения и фактуры, а также работа над передачей планов, пространства, перспективы и детальной проработкой форм.

В китайском искусстве возникновение этюда связано, прежде всего, с изобразительным искусством. В китайском языке слово «эюд» (草图) состоит из двух иероглифов. Из значения первого иероглифа «草» (в переводе «черновик, набросок») видно, что это понятие представляет собой определение начального этапа художественного замысла или концепции художественной формы, обладает потенциалом для выражения изначальной идеи, цели и концепции [285, с. 159]. Второй иероглиф «图» означает «изображение, иллюстрация», выражая характерные особенности рисунка и может примерно представить пропорции и формы изображаемых объектов. По этим причинам преимущество этюда заключается именно в способности отражать основной замысел и концепцию автора и зачастую не может достичь точного изображения вещей и предметов.

Основу китайской живописи представляют картины, написанные тушью. Это направление получило название «гохуа» и является одним из традиционных видов изобразительного искусства в Китае. С точки зрения истории искусства, до эпохи

Китайской Республики (1912–1949 гг.) все виды картин назывались старинной живописью. В древние времена китайская живопись не имела определенного названия, обычно ее называли «даньцин» (буквально «рисованный красной и синей красками»), и она представляет собой уникальную систему в области мирового искусства [288, с. 5].

По свидетельству Фэн Циюн, «китайская живопись в соответствии с техникой рисования подразделяется на основные виды: «гунби» («тщательная кисть»), «сеи» («живопись идей») и рисование красками. Также в зависимости от содержания картины эти виды подразделяются на основные сюжеты: изображения людей, природы («горы и реки»), архитектуры («прямолинейный контур»), растений («цветы и травы»), фруктов («тыквы и фрукты»), птиц и животных, насекомых и рыб. В китайской живописи делается акцент на том, что «природа является творцом и в ней находится душа», и основным требованием живописи является сделать так, чтобы «замысел появлялся прежде касания кистью холста, и когда рисунок закончен, то он будет полон смысла». Китайская живопись также акцентирует внимание на растворении художника в окружающем мире, достижении воплощения идеи в форме, единства тела и духа, одухотворенности изображения [288, с. 5]. Но при этом произведения, созданные на основе вышеизложенных принципов, не имеют предварительно нарисованных черновиков, этюдов и принимаются в качестве официально законченных художественных произведений. Но если мастер живописи испытывает неудовлетворенность полученными результатами творчества, он может сразу же уничтожить картину.

Китайские картины «гунби» отличаются тщательной и детальной прорисовкой. По сравнению с «живописью идей», техника «тщательной кисти» обычно требует создания черновика, этюда, который затем неоднократно изменяется для того, чтобы принять окончательный вид, и только после этого он наносится на сюаньчэнскую бумагу или шелк. Обычно несколько раз измененный черновик, который художник решает больше не изменять, называется «гаобэнь» («окончательный эскиз»). В основном он выполняется в форме контурного рисунка «баймяо». «Знаменитые мастера прошлого собирали эти законченные наброски вместе и включали их в единый сбор-

ник, который обычно назывался “альбом картин”» [289], как, например, знаменитый сборник «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». Дополненный и расширенный изданиями художников Ван Гая (кит. 王概) периода Канси (1661–1722) и Чао Сюня (кит. 巢勛) периода Гуансюй (1875–1908), он стал незаменимым для всех, изучающих китайскую живопись [271].

Однако, такие книги о живописи в основном представляли собой сборники изображений или набросков отдельных предметов или компоновки их групп, но не законченные этюды задуманных картин. В то же время несколько раз изменяемые черновики или этюды, перед тем как они станут эскизами, в большинстве своем воспринимаются как брак, уничтожаются и не сохраняются для потомков. По этой причине сохранившиеся примеры китайской живописи представляют собой в основном законченные произведения, и поэтому в китайской живописи «гохуа» нет концепции «этюда» или чернового рисунка. Однако есть похожий на европейский этюд способ изображения – контурный рисунок («баймяо») [289].

По определению исследователя Го Хунвэя, «баймяо – контурный рисунок, выполняющий функции этюда, представляет собой манеру живописи, которая предполагает использование техники штриха для рисования контуров форм без дополнительных украшений или закрашивания цветом» [277, с. 35]. Он является основой для обучения китайской живописи, а также выразительным приемом, который позволяет в наибольшей мере выразить мастерство и экспрессию художника.

В широком смысле «баймяо» («контурный рисунок») представляет собой разновидность рисунка. В древности он назывался «байхуа» (дословно «белая картина») или «фэньбэнь» (дословно «лист с порошком»), представляя собой черновой проект картины. Известный живописец Ся Вэньян эпохи монгольской династии Юань (1280–1367 гг.) в своей книге «Руководство по рисованию» заметил: «В древности эскиз назывался фэньбэнь» [283, с. 326]. Само понятие фэньбэнь (эскиз, этюд) можно объяснить двумя способами: 1) по линиям эскиза на бумаге или тонком шелке иголкой пробиваются дырочки, затем вбивается порошок и по следам порошка рисуется окончательный эскиз; 2) эскиз сначала очерчивается по контуру тушью, а затем обводится по линиям мелом, на бумаге или шелке

остаются меловые следы, на основании которых потом создается окончательный эскиз, черновой рисунок, этюд.

При создании формы объекта большое внимание уделяется движениям кисти. Ее изгибы и повороты могут быть легкими и тяжелыми по необходимости, но ни одно движение не делается напрасно. Точки и линии очерчены, движения линий свободны, а их выразительность и богатство словно наделяют контурный рисунок красотой музыкального ритма. Только лишь с помощью линий можно в совершенстве выразить художественную идею.

В качестве примера самых ранних произведений «баймяо» (контурного рисунка, сравниваемого с этюдом) можно выделить рисунки на стенах и домашней утвари древних китайцев, восходящих к каменному веку. Данные рисунки отличаются простотой и безыскусственностью изображения, затрагивают сцены из повседневной жизни человека: жертвоприношения, танцы, охота, войны между племенами и др. а также наскальные рисунки в горах Иньшань на территории автономного района КНР Внутренняя Монголия.

В эпоху династии Тан (618–907 гг.) «баймяо» (кит. 白描) принял законченную форму и достиг своего расцвета. Китайский художник Янь Либэнь (около 600–673 гг.) в произведении «Монархи минувших династий» посредством уверенных и толстых линий передал образы зазнавшихся феодальных правителей. Его линейный рисунок, в отличие от «изысканной паутины» Гу Кайчжи (344–406 гг.), соединил в себе смешанную технику натяжения и ослабления, рисунок казался твердым и крупным, отличался изменчивостью и выразительностью, впоследствии эта техника получила название «жесткие линии» (или «стиль железной проволоки»). Например, картина «Портрет придворных красавиц с цветами в волосах».

Пика своего развития «баймяо» достиг в работах известного корифея живописи эпохи Тан (618–907 гг.) – У Даоцзы. «Он разработал выразительные средства контурного рисунка, поэтому при изображении формы и вида предмета или человека, он был способен передать высоту боков и глубокий наклон, складки одежды и свешивающиеся ленты на женском головном уборе. Его линии слабые и сильные, пустые и полные, отличаются спокойствием движения, богаты чувством ритма и

кинестезией. Он способен изображать колыхание ветра, поэтому его стиль получил название «Пояс У становится ветром», который впоследствии в истории живописи стал известен под названием техника рисунка «листья орхидеи» [281, с. 121].

Таким образом, «баймяо» достиг своего уникального художественного уровня и реалистичности изображения. Говоря о художнике У Даоцзы, следует отметить, что несмотря на то, что его произведения лишены цвета, однако их по праву можно назвать сокровищем мирового искусства. В период правления династии Сун (960–1279 гг.) сюжеты «баймяо» стали более разнообразными: помимо изображения цветов и птиц, придворных красавиц, совершенных мудрецов, буддийских и даосских монахов художники стали рисовать сцены жизни крестьян, рыбаков, скотоводов, игры и забавы детей, а также исторические события. Живости и правдоподобия «баймяо» придает акцент на стиле «написание сердца», в понимании структуры изображения – внимание к изменению деталей. Выразительные приемы, которые на первое место ставят сюжет произведения, привели к тому, что «баймяо» в эту эпоху стал независимым жанром живописи с высокой эстетической ценностью.

В эпоху монгольской династии Юань (1280–1367 гг.) начинает стремительно развиваться живопись непрофессиональных художников, к чему привело обострение межэтнических и межклассовых противоречий. Ввиду того, что господствующий класс стал развивать культуру даосизма, стали возникать многочисленные произведения монументальной живописи с даосскими сюжетами. Изображения на данных произведениях отличаются преувеличенным романтизмом, а контурный рисунок – свободой и энергичностью, силой и мощью; красота формы достигла высочайшего уровня развития. И «баймяо» из наброска, эскиза или этюда превратился в самостоятельное живописное искусство в подлинном смысле этого слова [281]. Среди наиболее характерных произведений можно назвать настенный рисунок «Храм вечной радости».

В период династий Цинь (221–207 гг. до н. э.) и Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) среди наиболее репрезентативных произведений можно назвать картину на шелке «Феникс, дракон и девушка», рисунок светлыми красками на шелке, созданный

неизвестным автором в период Сражающихся царств. Рисунок был обнаружен в гробнице Чу в Чэньцзядашане (кит. 陈家大山), округ Чанша (кит. 长沙) провинции Хунань (кит. 湖南), сейчас хранится в музее провинции Хунань. На рисунке изображены дракон и феникс, которые ведут душу владельца гробницы к небу. Внизу справа боком стоит женщина средних лет в длинной юбке с широкими рукавами, молитвенно сложив руки вместе. Сверху женщины – птица, летящая по небу, перья хвоста загнуты вверх. Слева – изгибающийся дракон, поднимающийся вверх. Когда рисунок был найден, он был поврежден в месте, где была левая нога дракона, оставалась только правая, поэтому дракона приняли за одноногого демона Куй. Этот рисунок является старейшим в Китае сохранившимся изображением на шелке.

К периоду династий Вэй, Цзинь, а также Южных и Северных династий (220–589 гг.) жанр «баймяо» (контурный рисунок, выполняющий функцию этюда) стал развиваться стремительными темпами, произведения в данном жанре стали более яркими и разноцветными, а их сюжет и содержание стали отражать все аспекты жизни китайского народа. Появились новые техники построения композиции. С точки зрения техники, можно выделить два направления: тщательно прорисованная и плотная композиция в работах китайских художников Гу Кайчжи (344–406 гг.) и Лу Таньвэя (? – около 485 г.); разрозненная композиция в работах Чжан Сэньяо (ок. 490–540 гг.), который был способен двумя мазками кистью создать целый образ. Техника того времени отличалась разнообразием: от техники «весенний шелкопряд выделяет шелковую нить» до техники «плотно облегающая тело одежда». Свитки картин «Наставления придворным дамам» и «Фея реки Ло», сохранившиеся до наших дней, как раз и есть копии произведений китайского художника Гу Кайчжи (344–406 гг.).

Контурный рисунок этих произведений отличается округленностью и гладкостью, а также непревзойденной техникой исполнения. Данная контурная техника изображения наилучшим образом передает характер героя, подняв на новую высоту китайскую живопись и заложив крепкий фундамент для последующих поколений [281].

В живописи «гунби» (кит. 工笔, «тонкое письмо») линейный рисунок «баймяо» (кит. 白描) также играл определенную роль

наброска. Однако известные на весь мир картины «гохуа» являются законченными произведениями. Не было обнаружено относящихся к ним этюдов. По этой причине, можно сказать, что в то время этюда как самостоятельного произведения не существовало, и он не оказал влияния на живопись.

Если говорить о формировании этюда в театре, то здесь мы обнаруживаем свои особенности его толкования и применения. В ходе нашего исследования, мы предлагаем рассмотреть функционирование театрального этюда в трех качествах: как литературной основы сценического произведения (драматический этюд), как метода режиссерской работы на различных этапах создания постановки и как педагогического метода подготовки актеров.

Известно, что драматурги предлагают своим пьесам точные жанровые определения не случайно. Так, драматический этюд стал одним из жанров, сформировавшихся в творчестве известного русского драматурга А. Островского. В творчестве А. Островского оформились малые драматургические жанры – он создает пьесы «Утро молодого человека» в жанре сцен и «Неожиданный случай» с жанровым подзаголовком «драматический этюд». «Неожиданный случай» позволяет утверждать, что драматический этюд – самостоятельный драматургический жанр у А. Островского, воплотивший в себе не только традиции драматургии, но и оказавшийся близким к живописному искусству по своей технике, содержанию, приемам воссоздания жизни. Небольшие по объему, эти пьесы явились важным этапом, предшествующим созданию более масштабных и глубоких произведений, со сложной и общественно значимой проблематикой. Драматурга упрекали в отсутствии глубины содержания, слабости интриги и считали эту пьесу всего лишь наброском, пробой пера автора [42].

Жанровые обозначения А. Островского никогда не были случайными номинациями. К каждой из своих пьес автор подбирал четкий жанровый подзаголовок, предлагая своего рода ключ к ее интерпретации. Среди жанровых определений автора известны «сцены из московской жизни», «сцены из жизни захолустья», «народная драма», «драма», «комедия», «весенняя сказка», «историческая хроника» и др. В критической же, равно как и в исследовательской литературе о творчестве

А. Островского, драматическая специфика наследия автора осмысливалась в русле традиционных представлений о жанре [там же].

Драматический этюд А. Островского «Неожиданный случай», состоящий из двух сцен, первоначально производит впечатление своеобразной зарисовки, где только начинают разрабатываться локальные темы, детали, приемы драматургической техники [42]. По признанию самого драматурга, он не имел намерения писать комедию, а просто хотел представить «отношения, вытекающие из характеров» [166, с. 522] действующих лиц. Обозначением «драматический этюд» была точно подмечена жанровая сущность пьесы.

В этой связи можно провести параллель с живописными этюдами. Как было сказано выше, к живописным этюдам принято относить произведения, представляющие собой набросок, эскиз, являющийся всего лишь частью композиционного целого. В этюдах художники запечатлевали, как правило, только главное; они отличались быстротой выполнения и некоторой схематичностью, условностью [42].

В пьесе А. Островского характеры действительно производят впечатление эскизов, поскольку создаются из набросков и штрихов, из молчания (пауз) или, напротив, из повторяющихся многократно фраз [167, с. 287].

Драматический этюд «Неожиданный случай» сближает с живописными этюдами и тот факт, что пьеса А. Островского практически лишена бытовых реалий, предметного мира персонажей [42]. Ремарки предельно кратко фиксируют особенности поведения героев, лаконично подмечают специфику их перемещения в пространстве сцены: «закрывает лицо руками» [166, с. 168], «ходит по комнате» [там же, с. 172], «жмет ему руку с чувством» [там же, с. 173], «садится на стул со шляпой в руке» [там же, с. 176], «Дружнин закуривает папиросу» [там же, с. 180], «отходит в другую сторону и рассматривает какую-то картину» [там же, с. 185] и др. Детали интерьера условны, сведения о внешнем облике персонажей, costume незначительны.

По всей вероятности, для драматурга в пьесе-этюде важнее было тщательно передать речевую стихию действия, то неторопливое речевое движение, позволяющее постепенно разви-

ваться событиям. Подобно произведению живописца, пьеса «Неожиданный случай» увлекает своей особой драматургической техникой, колоритом, а не силой замысла. А. Островскому, как и художнику, «дороги форма, колорит, а не внутреннее содержание, которое даже в произведениях, описывающих явления человеческой жизни, в простом рассказе, в жанровой картине, присоединяются случайно к задаче колорита» [42].

Для драматического этюда А. Островского, как и для пьес с жанровыми подзаголовками картины и сцены, характерна цельность и последовательность в передаче событий. А. Островский делает главными компонентами произведения диалоги, которые представляют собой четко выстроенные, законченные, сюжетно организованные миниатюры. Реплики персонажей постоянно перекликаются, пересекаются, цепляются одна за другую. Такое соединение слов, фраз создает впечатление целостности пьесы, и, вместе с тем, раскрывает не только культурно-бытовой уровень определенной социально-психологической среды XIX века, но и особый жизненный мир персонажей. Таким образом, можно сказать, что этюд А. Островского позволяет запечатлеть своего рода «бытие в биографически детерминированной ситуации» [42].

Вследствие этюдности двух характеров, изображенных в пьесе, «Неожиданный случай» близок и к жанру психологического очерка. «Эффектная вещица в духе французских драматических пословиц» [166, с. 474], как написал об этом произведении А. Островского В. Я. Лакшин, оказалась созвучна времени, поскольку во второй половине XIX в. небольшие по объему французские пьесы были модными на русской сцене. Так, например, этюдный характер носили пьесы французского поэта и драматурга А. де Мюссе, опубликованные в сборнике «Комедии и пословицы». После неудачи на сцене первой своей пьесы «Венецианская ночь», к недостаткам которой причислили поверхностность, легковесность и непоследовательность, автор стал в меньшей степени задумываться о сценичности своих драматических опытов. А. де Мюссе начинает создавать короткие пьесы с ограниченным количеством героев, близкие к анекдоту [42].

Сформировавшийся во французской литературе жанр драматических пословиц также отличали: простота содержания и

обстановки (в первых пьесах этого жанра вовсе не было ремарок); действующих лиц в ней редко больше трех. Достоинствами драматической пословицы всегда считались ясность и простота действия, живость и изящество диалога, изысканность психологических портретов, подчас доходящая до манерности. Подобные приметы отличают и «Неожиданный случай» А. Островского. Деятельность переводчика и глубокое знание зарубежной литературы, основных ее направлений и жанров помогали А. Островскому глубже чувствовать форму своих произведений, использовать в пьесе определенной жанровой принадлежности свои особые художественные средства. Драматический этюд, таким образом, есть результат мастерства Островского-жанриста [там же].

Но чаще всего понятие «этюда» рассматривается в театральной педагогике в качестве метода. На сегодняшний день в театральной науке и практике выделяют три основные точки зрения на целесообразность и эффективность использования этюдного метода. Одна группа ученых, педагогов и театральных деятелей относится к этюду как безоговорочно необходимому инструменту профессиональной подготовки, вторая предлагает использовать этюд только как вспомогательное средство в учебном процессе, а третья полностью отрицает этюд как феномен в театральной практике [141].

В театральной науке и практике используются понятия «театральный этюд», «сценический этюд», «актерский этюд», «драматический этюд». Нами не обнаружено работ, где бы давался подробный сравнительный анализ вышеобозначенных понятий. Контекстуально, путем сопоставления и оценки содержания отдельных компонентов данных понятий, используемых различными авторами, мы пришли к выводу об их смысловой идентичности. Тем не менее, в своем исследовании мы используем определение «театральный этюд», так как оно наиболее точно определяет принадлежность данного вида этюда к театральной практике [там же].

Основываясь на взглядах К. С. Станиславского [204], театральный этюд можно определить, как цепь действий, связанных единым сюжетом, в котором есть событие, меняющее поведение персонажа. В работах по актерскому и режиссерскому мастерству [227] часто используется понятие «упражнение»

как синонимичное понятию «этюд», и правомерность такого подхода обосновывается ссылками на К. С. Станиславского. Следует заметить, что в литературных произведениях К. С. Станиславского действительно встречается сочетание слов «упражнения и этюды» [141]. Так, в материалах по преподаванию «системы» написано: «Упражнения и этюды, по возможности, выбираются из пьес будущего репертуара, причем текст не трогается, берется только линия физического действия, с помощью которого постепенно проводится линия сквозного действия. ... В этом методе важно то, что каждое маленькое упражнение или этюд будет всегда иметь свою сверхзадачу и сквозное действие, чем избегается главное – неправильность и трудность школьных этюдов» [204, с. 395]. Если понимать сверхзадачу как «для чего делать», а сквозное действие – «как делать», то можно согласиться, т.к. ни одно упражнение или даже действие не должно выполняться бессмысленно. «Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь» [204, с. 47].

В формулировке определения «театральный этюд» используется понятие «действие», которое в психологии понимается как «произвольный акт, акция, процесс, подчиненный представлению о результате, образу будущего, то есть процесс, подчиненный осознаваемой (сознательной) цели» [24, с. 153]. К. С. Станиславский пишет: «На сцене нельзя ни бегать ради бегания, ни страдать ради страдания. На подмостках не надо действовать «вообще» ради самого действия, а надо действовать обоснованно, целесообразно и продуктивно» [204, с. 50]. Отсюда можно определить сценическое действие как «психологический акт человеческого поведения, возникающий в противоречивой борьбе в предлагаемых обстоятельствах и направленный на достижение цели [83].

В настоящее время в театральной педагогической практике сложилась определенная система в последовательности применения различных видов этюдов в учебном процессе, которые можно классифицировать и ранжировать по следующим признакам:

- для развития памяти физических действий (по наличию либо отсутствию в этюде предметов);
- для развития наблюдательности;

- для развития психофизического самочувствия;
- для развития органического молчания [141].

Наличие либо отсутствие в театральном этюде слов является критерием этюдов «на органическое молчание», «на рождение слова» (например, этюд «не могу молчать»), этюд с пением (вокализированный этюд).

В зависимости от разновидности взаимодействия между участниками этюда, различают «этюды на конфронтацию» и «этюды на кооперацию во взаимодействии».

Среди театральных этюдов выделяют также такие разновидности, как этюд к живописной картине, этюд на основе литературного текста, этюд по пьесе и другие.

Также театральный этюд может быть выстроен на основе психофизических процессов человека, тогда возникают этюды на наблюдение, этюды на психофизическое самочувствие, этюды на ассоциации.

В зависимости от количества человек, участвующих в этюде, можно различать одиночные этюды, парные этюды, групповые этюды и другие [109].

Верный последователь школы К. С. Станиславского З. Я. Корогодский закрепил метод действенного анализа и этюдный метод как важнейшие составляющие профессиональной подготовки актеров и режиссеров. Он придал стройность системе, дав точную классификацию этюдам: «Этюд как средство творческого процесса используется нами в двух направлениях. Первое – этюд в школе актерского мастерства, то есть тренировочный этюд, второе – этюд как репетиционный прием» [100, с. 132]. Он предложил рассматривать этюд как отрезок жизни, непременно содержащий событие, известное, или даже прожитое актером. Это является важным условием хорошего исполнения тренировочного этюда, а также – одним из основных правил в работе над текстом роли и игровыми этюдами литературного материала [36].

Основываясь на трактовке театрального этюда и его функционального назначения, предложенного З. Я. Корогодским, мы можем предложить следующие разновидности театрального этюда: тренировочный этюд, этюд по наблюдению, вспомогательный и пластический этюды.

Тренировочный этюд, как правило, относится к актерскому тренингу. Основной функцией таких этюдов является развитие

фантазии, воображения, веры в вымысел. Среди них этюды на «знакомое дело», на «три слова», «первый раз в жизни», «интересный факт», «этюд с музыкальным моментом» и другие. Наиболее близкий для искусства художественного слова из этой многочисленной серии этюд на «молча вдвоем». Основное условие жизни в этюдах – молчание, наполненное внутренним текстом, с внутренней кинолентой, с непрерывным восприятием окружающей жизни, с оценками, препятствиями, действиями и пр. [36].

Следующая разновидность театральных этюдов – это этюд по наблюдению. «Для актера умение наблюдать жизнь, выбирать из наблюдаемого наиболее важное, интересное, типичное и красочное – потребность, профессиональный долг», – считает З. Я. Корогодский [100, с. 201]. Этюд по наблюдению удачно сочетает в себе черты тренировочного этюда, но в основе его лежит не сочиненное событие, не фантазия, а действительный факт или реальные люди, увиденные в жизни. Эта действительность должна взволновать наблюдателя и заставить его задуматься о ней, по-новому рассказать о жизни. В результате в основе этюда по наблюдению лежит событие, увиденное в жизни, но творчески переработанное воображением исполнителя. Этюды по наблюдению являются не только одним из принципов учебно-педагогического процесса, но составляют основу как для искусства художественного слова, так и для искусства в целом [109].

Конечно же, этюды – не самоцель, а только повод, материал для проработки отдельных эпизодов, сцен. З. Я. Корогодский призывал отнести к этюду как к инструменту: «Этюд своего рода щуп <...> Если условиться, что этюд – проба, щуп, к нему нужно относиться как к наброску, к “безответственному” черновику, что по нему никто не будет судить артиста, то этюд становится нетрудным, потом привычным и, наконец, необходимым» [100, с. 350]. Только так он становится средством познания авторского замысла, средством понимания действительности материала, средством обретения киноленты полноценных видений.

Следующая разновидность театрального этюда связана уже непосредственно с актерской работой над ролью – вспомогательные этюды. З. Я. Корогодский называет подобного рода

этюды так только потому, что они «даются в помощь чему-то другому: в помощь выращиванию роли, воспитанию новой жизни, рождению образа» [100, с. 370] или же созданию образа сказочника (в исполнении сказок), образа лирического героя (в исполнении поэтических произведений), образа рассказчика (в исполнении художественной прозы).

Внутри себя вспомогательные этюды подразделяются на этюды «на общение», «на преджизнь», «на будущее роли», на этюды «по изучению предлагаемых обстоятельств». «Соединительные этюды» – «на линию роли», «по аналогии», «зарисовки», то есть «наблюдения», «на зерно роли», «на жизнь тела» и другие. Предложенные этюды – это помощники, они вовсе не обязательны, если студент обладает врожденными видениями или действенностью, или «чувством события». Поэтому в искусстве художественного слова, в работе над литературными произведениями даются задания на этюды в зависимости и от сложности выбранного материала и от индивидуальных особенностей исполнителя [109].

И, наконец, пластические этюды – по своему функциональному назначению следуют за упражнениями и зарисовками и представляют собой разновидность самостоятельной творческой деятельности актера. Сложность его заключается в поиске необходимых выразительных средств, в достижении определенной техничности в исполнении (внешняя пластичность, легкость, чувство пространства и времени и умение распределяться в них, ритмичность, музыкальность, партнерство, многоплоскостное внимание) для решения определенных творческих задач [там же].

Этот вид этюда встречается как в драматическом театре, так и в хореографии. В режиссерском пластическом этюде важным и первостепенным представляется уровень «воплощенности» идеи постановщика, способность с максимальной точностью донести свой замысел до зрителя. И здесь важным представляется точный выбор театральной лексики, выражающей ту или иную ситуацию, характер, отношения, эмоции.

Но, тем не менее, работа над пластическими зарисовками и этюдами представляет собой тренинг по придумыванию элементов режиссерского приема. По мнению Г. В. Морозовой, «режиссура есть искусство пластической композиции спектак-

ля» [142, с. 9]. Поэтому и пластический театральный этюд, несмотря на большую свободу выражения, остается в рамках ин-структивного.

В театре этюд представляет собой одну из форм обучения актерскому мастерству и является важнейшим элементом современной театральной практики. Кроме того, этюд в театре может быть рассмотрен как самостоятельное сценическое произведение, в котором исполнитель выступает в роли драматурга и режиссера. Рассмотрим предпосылки становления этюда в театральном искусстве с данной позиции.

Само понятие «этюды» не однозначно трактуется различными деятелями театрально-педагогической науки. Так, К. С. Станиславский, говоря об этюде, приводил примеры, связанные со сценами из драматических произведений [45]. Б. В. Зон, анализируя опыт К. С. Станиславского, также ссылался на этюды по сценам из пьес [75, с. 447]. М. А. Чехов говорил об этюде как об особой студийной форме работы, не связанной напрямую с драматургической основой, но призванной воспитать в актере чувство верной «атмосферы». Он был склонен рассматривать этюд скорее, как упражнение, нежели как законченную форму [45]. В. Фильштинский в книге «Открытая педагогика» писал: «Этюдный метод в широком смысле слова именно и является главной методической идеей Станиславского. Важнейшее место в его итоговом открытии занимают этюды на эпизоды пьесы. Момент озарения Станиславского, когда он выдвинул идею играть сюжет своими словами, был колоссальным прорывом. Это было принципиально: оторваться от текста как от одного из главных элементов формы, начинать с отрыва от формы во имя того, чтобы почувствовать первичный, содержательный импульс автора. Это, нам кажется, методическая, психологическая и философская основа этюдного метода» [227, с.100].

В этом контексте особенно интересны принципы обучения Н. В. Демидова, которые современники называли «школой актерской гениальности». Более 30 лет Н. В. Демидов был учеником и соратником К. С. Станиславского, в качестве его помощника содействовал в создании книги «Работа актера над собой». Н. В. Демидов был основателем и руководителем 4-й студии МХТ, используя на практике все положения системы К. С. Станиславского [20].

«Этюдный метод» – один из самых обсуждаемых и неопи-
санных открытий последних лет жизни К. С. Станиславского.
Наибольшее количество споров и расхождений среди последо-
вателей великого мастера было связано именно с этим поняти-
ем. Этюды и упражнения – основные формы актерского тре-
нинга: упражнения – тренировка того или иного навыка или
умения, которые необходимы для развития творческих спо-
собностей и помогают грамотно выражать художественные
намерения [209, с. 4–5]. Это упражнения на память пяти чувств
(смотреть – видеть, слушать – слышать, обонять, осязать,
ощущать тактильно, то есть через прикосновение), темпо-
ритмы, память физических ощущений, беспредметных дей-
ствий и пр.; это игры: «зеркало», «печатная машинка» и т. п.
Важнейшим отличием упражнений от этюдов заключается в
том, что в упражнениях нет события. Как только в упражнении
что-то происходит, то есть актеры начинают действовать по-
чему-то и для чего-то, упражнение становится этюдом [207].

Итак, упражнения дают технические навыки актерской про-
фессии, при помощи которых актер может выразить психоло-
гическую суть этюда, роли, пьесы, спектакля. Этюд «подкла-
дывает» под технические навыки психологическую подоплеку,
соединяет «технику» и «психологию». Этюд – основной спо-
соб тренировки психотехники актера [20].

К. С. Станиславский и Н. В. Демидов предполагали, что при
помощи этюдной техники актер сможет научиться вызывать в
себе творческое состояние, независимо от собственного на-
строения и самочувствия в данный момент, невзирая на окру-
жающую действительность, которая может быть предельно да-
лека от обстоятельств пьесы [20]. «Ловить вдохновение», то
есть каждый раз, при каждом повторении испытывать по-
настоящему чувства персонажа – «переживать роль» – не по-
лучалось. Нащупать выход из этого творческого тупика
Н. В. Демидову позволил найденный им прием, впоследствии
получивший название «этюдной техники Демидова» или «де-
мидовских этюдов» [113].

«Демидовские этюды» были направлены на отработку от-
дельных элементов системы К. С. Станиславского – задачу,
внимание, объект, действие, ритм, мышечное расслабление,
«лучеиспускание», «лучевосприятие», с целью проявления

эмоциональной свободы у актера. Также «демидовские этюды» развивают и тренируют в актере умение отдаваться своим ощущениям, слышать свои хотения, допускать их эмоциональные проявления до вмешательства сознания, умения проявить свободу творчества. Быть и жить на сцене естественно и непринужденно, отталкиваясь от обстоятельств пьесы, импровизировать в рамках заданного текста [20].

Правильно выполненный демидовский этюд – простейшая модель ситуации, в которой неминуемо должно проявиться творческое состояние актера. Это мини-спектакль, на котором оттачиваются те приемы, при помощи которых может быть возбуждено, активировано актерское воображение, отточена творческая интуиция, выпестована свобода и непринужденность реакций и восприятия. Это метод, при помощи которого актер может вызвать у себя рабочее творческое состояние, овладеть и управлять им. Этюды Демидова можно оценивать, как «упражнения-тренинг процесса творчества актера», при правильном проведении которых «творческое состояние у актера неизменно зарождается, зреет и свободно развивается» [113, с. 7].

Таким образом, главная особенность театральных этюдов заключается в том, что они позволяют вскрывать истинные драматургические конфликты, дают возможность актеру подходить к образу «ненасильственным» способом, а постепенно углубляться в него, «сживаться» с ним, переходя от этюда до сцены пьесы.

Известный театральный педагог, режиссер и верная последовательница К. С. Станиславского М. О. Кнебель также отмечает значение этюдного метода: «Если раньше мы анализировали пьесу и роль только путем умозрительным, путем рассуждений и как бы со стороны, то при новом репетиционном методе, делая этюды непосредственно на тему пьесы, на ситуации, существующие в ней, мы действительно и глубоко изучаем пьесу, так как актер как бы сразу ставится в условия жизни образа, в мир самой пьесы» [95, с. 44–45].

А. Эфрос считал, что этюдный метод – это «сверхпрактическая вещь. После действенного разбора все должно быть так ясно, чтобы сразу можно было выйти на сцену и симпровизировать. Разобрать, что тут происходит, со всем учетом глуби-

ны, извлечь профессиональный каркас и сыграть все на сцене. Мысль работает аналитически. Фантазия художника работает точно в психофизическом, действенном плане. Основа становится действенной, динамичной. Надо мыслить действенно-психофизически. Основа такого мышления в том, что человек видит все через действие, через столкновение. Если подходить так к спектаклю, то в нем никогда не будет скуки, сонности, и это все будет взято не с неба, а из самой жизни» [249, с. 36].

Исходя из вышеизложенного, этюдный метод, начало которому было положено К. С. Станисловским и продолжено Н. В. Демидовым, является важным средством театральной педагогики, которое дает возможность комплексного развития актера, способного анализировать, разбирать и присваивать самые сложные перипетии роли и при этом способного сохранить свою природу и индивидуальную позицию, умеющего работать с любым режиссером и способного создавать истинное, живое творчество, живой театр.

Открытия К. С. Станисловского в области методологии реалистического театрального искусства, оказались созвучны творческому методу современного театрального режиссера Л. Додина, который вывел идеи К. С. Станиславского на новый уровень развития [194].

В основе метода Л. Додина лежит его изначальный принципиальный взгляд на театр как на средство исследования реальной жизни, средство изучения глубин природы человека. «Мы так привыкли, что искусство, в том числе театр «не отражает жизни», не отражает душевные и человеческие движения этой жизни, мы так долго строили в своем театре макетную жизнь – макеты, рассказывающие о макетной жизни, что ушло самое главное – то самое живое чувство и то самое живое волнение, на что и направлен был, мне кажется, главный поиск Станиславского» [68, с. 20].

Стремление Л. Додина к прогрессирующей натуральности сценического процесса развивается и реализует себя в его версии *этюдного метода*. Л. Додин воспринимает этюдный метод как универсальный способ импровизационного существования в творчестве вне зависимости от того, на каком этапе создания спектакля он применяется. При этом, развивая этюдный метод, Л. Додин вносит в него две существенные поправки [231].

Первая поправка связана с тем, что термин «этюд» трансформируется у Л. Додина в термин «проба». Тем самым Л. Додин не отменяет этюдного метода, а, скорее, возвращает методу этюдных проб его первоначальный, подлинный смысл, который когда-то в него вкладывал К. С. Станиславский: «проба» – это попытка, допуск, предположение... Проба – процессуальна. А «этюд» – результативен, он часто становится завершённым наброском, причем, наброском изрядно поношенным и окостеневшим.

Во второй своей поправке Л. Додин делает акцент не на изучении пьесы, посредством этюдной пробы, но на отражении реальной жизни. Актеры Л. Додина стремятся «играть» на сцене собственную жизнь, «аналогичную авторской». Этот принцип в этюдном методе Л. Додина имеет конкретную технологическую форму – форму ролевых подкладок-аналогий. У актеров Л. Додина во время репетиций рождается большое количество ролевых подкладок-аналогий – своих личных, предельно конкретных, доведенных до узнаваемости жизненных воспоминаний-аналогий. Возникают эти аналогии посредством сценических проб – этюдов [там же].

Таким образом, в основе этюдного метода Л. Додина лежит «проба». Прежде всего это пробы в разведке событий, действий, обстоятельств, пробы с выходом на площадку. Это и первые интуитивные пробы-анalogии при первой читке пьесы, это пробы при разборе пьесы, в так называемой «разведке умом», это и варианты вспомогательных промежуточных проб при разборе каждой отдельной сценической пробы, это наблюдения актера и режиссера, всплывающие в ходе репетиции в тех или иных ролевых подкладках-аналогиях. Они не просто вспоминаются и рассказываются, они всякий раз пробуются, проживаются здесь и сейчас, всем существом актера и режиссера: это и разные версии какой-нибудь не получающейся сцены; это пробы на пред-жизнь, на обострение препятствия, на сбывшуюся мечту или на «зерно» роли; это и режиссерские подсказы и показы, – все они по своей природе не что иное, как этюдные пробы; это, наконец, десятки, сотни, тысячи микроэтюдов и упражнений, разворачивающихся в репетиции не между актерами, а между актерами и режиссером. Из таких этюдных проб складывается репетиционное взаимодействие

актера и режиссера, их репетиционная игра; это сквозные пробы по отдельным актам или же по всей пьесе; наконец, это и вся репетиция в целом, которая в идеальном варианте представляет собой единую, разветвленную систему проб [231].

В результате, не репетирование посредством этюдов, но сквозное импровизационное этюдное существование в репетиции составляет суть метода Л. Додина. Отдельный, отграниченный, отчетливо видимый локальный этюд возникает здесь лишь изредка, когда он необходим именно как отдельный. Множество этюдных проб происходят в скрытом, снятом виде, иногда незаметно. Из этих проб складывается живая ткань репетиции, ее «молекулярный» состав, в законе импровизационной пробы осуществляется каждый репетиционный шаг актера и режиссера. И очень часто эта репетиционная игра скрыта и постороннему взгляду почти не заметна.

Таким образом, этюдный метод Л. Додина, включающий в себя технику ролевых подкладок-аналогий, выводит этюдный метод на новый виток развития. Простые истины, открытые К. С. Станиславским более ста лет назад, вновь обретают первоначальный свой смысл и чистоту. Репетиционная техника ролевых подкладок-аналогий, открытая и тщательно разработанная Л. Додиныным, возвращает актеру последовательный, полноценный ход от себя лично и страхует его от сползания в иные, имитационные способы существования на сцене. Этюдный метод возвращается к своим истокам получает новое дыхание и новую жизнь [там же].

Универсальность театрального этюда, возможность его применения в различных методиках делает этюд важнейшим элементом театрально-педагогической практики. Расхождение исследователей и практиков театральной педагогики в отношении к этюду заключается лишь в том, что одни видят этюд как некое законченное произведение, заключающее в себе событие, другие же представляют этюд как сценический набросок, принципиально незафиксированный отрезок сценического действия [96].

В современном театре этюды нашли более полное выражение и выступают уже не столько в качестве педагогического практического метода, а как разновидность театральных постановок. Пластические этюды нашли отражение в одном из

видов театра без текста как первоосновы – так называемых придуманных или сочиненных спектаклей. В качестве примера, обратимся к спектаклям петербургского Театра Поколений, которые по форме представляют собой скорее театральные этюды, нежели законченные сценические повествования, не имеющие аналогов и свободные от каких бы то, ни было литературных привязок. Это спектакли «Лампочка» (2007), «Стол» (2009) и «Питер-Burg» (2010), до сих пор не исследованные комплексно. Следует признать, что среди драматических репертуарных театров Петербурга Театр Поколений едва ли не единственный театр, избравший свободное сочинение одним из постоянных направлений своей работы. В спектакле «Стол» театр продолжил исследования в области нелинейного построения повествования, выявления новых выразительных возможностей актера и пространства, начатые им в экспериментальном спектакле «Лампочка» [90]. Спектакль «Питер-Burg» в наибольшей степени освобожден от повествовательных структур: «В спектакле нет сюжета, или же его непросто считать, и не каждый этюд поддается интерпретации, но все воспринимается как единое целое благодаря общей атмосфере и ритму, организующему действие» [116]. В этом и других критических отзывах отмечается общая «стилистика перформанса» [116]. Говорится о том, что в спектакле «создается не единство истории, а единство атмосферы...» [там же].

Таким образом, в театральном искусстве этюд возник в начале XX века в области театральной педагогики в творчестве К. С. Станиславского и его последователей, постепенно принял форму самостоятельного сценического произведения в современной театральной практике.

Исследование особенностей функционирования этюда в хореографии сопряжено с определенной сложностью поставленной проблемы, обусловленной недостаточной изученностью хореографического этюда в современном научном знании по сравнению с исследованием рассматриваемого феномена в других видах искусств, а также неполном раскрытии его значимости в развитии творческой самореализации личности. Научные поиски в направлении поиска путей решения обозначенной проблемы сталкиваются с исторически сложившимися и традиционно применяемыми в хореографической практике

канонами, правилами и нормами исполнения академических танцев.

Прежде всего, работа над хореографическими этюдами направлена, с одной стороны (как и в театре, и в музыке), на совершенствование исполнительской техники и развитие актерского мастерства (передача выразительности танцевальных и музыкальных движений, увлечение и темперамент, переход от манеры и характерных особенностей танцев и музыкальных интонаций одного народа к манерам и характерным ритмике и динамике танцев другого – все это требует актерского мастерства), с другой – помогает закреплению полученных знаний и умений у станка и на середине зала [98].

Также хореографический этюд может представлять собой и небольшое законченное произведение, содержание и качество исполнения которого оказывается близко к самостоятельному сценическому номеру. По функциональному назначению этюд в хореографии имеет две разновидности: учебный (тренировочный, инструктивный) этюд и танцевальный (концертно-художественный) этюд.

Под учебным этюдом в хореографии понимается исполнение, которое призвано передать определенные движения, манеру либо характер будущей сценической постановки или отдельного эпизода концертного номера. Танцевальный этюд в свою очередь является небольшим хореографическим произведением, отличительными особенностями которого является наличие определенной танцевальной лексики, законченной формы и композиционного рисунка.

Также хореографические этюды могут быть направлены на: развитие техники исполнения, построение композиционного рисунка, совершенствование актерского мастерства и пластики [136].

Зачастую в хореографических этюдах, которые направлены на развитие исполнительской техники танцевальный материал исполняется в форме вариаций, сочетающих в себе материал по принципу – от простого к сложному. В таких этюдах особое внимание уделяется характеру и манере исполнения.

В этюде на рисунок в основе лежит композиционный рисунок, его детальная проработка и развитие.

В этюде на актерское мастерство показывается, разыгрывается какой-либо персонаж или образ.

В этюд на пластику включены работа рук, корпуса, головы.

Кроме того, хореографические этюды могут подразделяться в зависимости от «содержания» исполняемого материала на: орнаментальные и тематические. В орнаментальных хореографических этюдах отсутствует какое-либо содержание, а акцент ставится на проработке отдельных хореографических элементов, которое последовательно прорабатываются по принципу нарастания технической сложности и подается от простого к сложному; в тематических этюдах, как правило, заложена определенная тематика, либо небольшой сюжет [136].

Характеризуя природу структурных особенностей хореографического этюда, следует подчеркнуть, что в нем взаимодействуют все составляющие творческого процесса: от сочинения танцевальной композиции до одновременного исполнения. В этом процессе исполнитель не придерживается формальных схем, правил и канонов, а соединяет в своем внутреннем мире видимую свободу исполнения с неожиданностью в сопоставлении идей, проявлением оригинальности, творческого воображения и фантазии, выражением в движениях своих эмоций, чувств и мыслей. Этюд, таким образом, имеет следующее композиционное построение: «выход» – в этой части происходит знакомство зрителя с исполнителями, с национальностью, эпохой, музыкальным аккомпанементом; «проходка» – в этой части завязываются взаимоотношения между исполнителями; «коленце» – самая большая часть этюда, в которой используется большое количество лексики, наиболее ярко раскрывается содержание этюда; «уход» или финал – в этой части идет прощание исполнителей со зрителем, ставится точка в мыслях балетмейстера. Уход подразумевает, что все исполнители уходят со сценической площадки, а финал – исполнители остаются на сцене [там же].

Выступая одновременно и как форма, и как способ спонтанного созидания художественных идей, хореографический этюд является системообразующим компонентом хореографической композиции, определяя ее особенности и отличие от других видов исполнения танца.

Большое значение в работе над хореографическим этюдом играет наличие пластического воображения, умение пространственно мыслить, создавая знаки и группы знаков, которые ма-

териализуют авторскую идею. Эта способность также может воспитываться и тренироваться. Для того чтобы суметь самостоятельно создавать оригинальные телесные партитуры, необходимо изучить природу самого движения, его возможности, а также способы и варианты сценической организации жеста в сценическом пространстве. Для этой цели существуют специальные упражнения, которые можно определить, как пластические зарисовки к этюду [57].

По-своему функциональному назначению хореографические этюды оказываются близки театральным. В самом общем плане хореографический этюд можно рассматривать с двух точек зрения как элемент хореографического творчества и как метод тренировочной работы с исполнителями.

В первом случае хореографический этюд приобретает значение динамического средства преобразования внутреннего и внешнего мира исполнителя, который мгновенно реагирует на объективную реальность. Следует отметить, что для раскрытия внутреннего мира танцора и экстраполирования художественных идей и эмоциональных переживаний, этюд объединяет в себе различные танцевальные техники, начиная от техники свободного танца, предложенной А. Дункан и заканчивая современными хореографическими постановками [135].

Как пишут исследователи, в творчестве А. Дункан в первую очередь следует обратить внимание на способ организации ею сценического пространства, который может интерпретироваться нами как продолжение и актуализация древних ритуальных традиций, в том числе танцы в честь Диониса, участие в которых, как отмечалось, давало участникам возможность выхода внутренней экспрессии с целью получения очищения. Изучая древнее искусство, Айседора пробовала понять тайны этого перевоплощения, зашифрованные, кроме всего прочего, в символике круга. Тот факт, что танцовщица отходит от формальных требований, касающихся одежды и некоторых танцевальных движений, дает возможность восприятия танца А. Дункан в категориях *methakinesis*, то есть взаимообусловленности психической и физической активности, перевоплощения личных переживаний в танцевальные этюды. Широкий жест артистки должен был быть знаком, «строящим» произведение, «выносящим» зрителя и создателя на иной, более высокий уровень познания [34].

Выходя за тесные формальные требования, связанные с костюмом танцора и обязательными балетными движениями, танец Айседоры возвращал артисту и зрителю «свободу», направлял их в сторону духа и, хочется особо подчеркнуть, давал возможность постоянного обновления танца благодаря появлению новых смыслов [там же].

Примерно к этому же времени, к началу XX века, относится и творчество знаменитого русского танцовщика А. Сахарова. В его творчестве, по словам критиков, также есть отсылки к хореографическому этюду. В первом десятилетии XX века. А. Сахаров был дружен и оказал влияние на композитора Ф. Гартмана, который специально для танцовщика создал хореографическую сюиту, включающую части с названиями «Дафнис», «Нарцисс», «Орфей» и «Поклонение Дионису» [260], исполненную на дебютном концерте А. Сахарова 1910 года в концертном зале Мюнхена «Одеон». Для этого же зала, по настоянию самого Кандинского, Сахаров создал свои «Danses plastiques» [107], пять абстрактных танцев, музыку для которых специально написал Ф. Гартман. Эти танцы вместе с танцевальным этюдом без музыки вызвали неоднозначную реакцию публики и прессы.

В данном контексте уместно упомянуть и творчество балетмейстера К. Голейзовского, которому, как известно, были узки рамки классического танца в его академической ипостаси. Он страстно хотел экспериментировать, искать новые балетные формы, новый язык хореографии и пластики. Так, новой формой воплощения его творчества стали хореографические этюды на музыку классических композиторов – «Этюды чистого танца» на музыку А. Н. Скрябина и Н. К. Метнера (1923) и «Этюды чистой классики» на музыку Ф. Шопена (1924), основной темой которых стало свободное выражение человеческой личности, вне каких-либо академических рамок и установок.

В творчестве Л. Якобсона также можно найти хореографический этюд «Экспромт», поставленный им в 1941 г. на музыку П. И. Чайковского, первоначальное название которого – «Сатир и Нимфа». Знаменательна эта постановка тем, что партию нимфы исполняла учащаяся хореографического училища Майя Плисецкая, и именно исполнение этой партии принесло ей первый большой успех.

В хореографии XX века встречаются примеры постановок с жанровым обозначением «этюд». К примеру, в творчестве американской танцовщицы и хореографа первой половины XX века Дорис Хамфри, последовательницы А. Дункан, есть постановка «Водный этюд», в которой танец существует независимо от музыки и продолжает поиски «духовной телесности» знаменитой русской танцовщицы.

Примером современной постановки, обозначенной «хореографический этюд» является спектакль всемирно известного норвежского балетмейстера-постановщика Йо Стромгрена «Вирус», показанный в 2019 г. Санкт-Петербурге в рамках фестиваля современной хореографии («Open Look»). Действие спектакля происходит в ближайшем будущем. В маленьком заброшенном бункере находится машина, которая заражает мир ужасным вирусом. Это причудливый хореографический этюд на тему будущего массовой культуры поражает особым хореографическим стилем, а также тем, что исполнители также общаются на тарабарском языке, состоящем из бессмысленного португальского и исландского [247].

Подобные жанровые обозначения носят условный характер, поскольку в хореографии понятие «этюд» как жанр – не закрепились и не имеет должного теоретического обоснования. Иначе обстоит вопрос с хореографическими этюдами в ходе подготовки танцоров.

Этюд как метод тренировочной работы с исполнителями применяется в ходе работы над танцевальной техникой, выразительностью, манерой, характером, пространственными навыками и так далее. Этюдная работа является одним из наиболее эффективных средств наряду с танцевальными упражнениями, универсальность которой, несомненно, эффективно позволяет осуществлять подготовку танцоров [98].

В специализированной хореографической литературе этюдная работа представлена в качестве готовых композиций, подразумевая подход к ее созданию с позиции балетмейстера. Однако предназначенность этюдной работы характеризуется обучающей направленностью, что подразумевает не только творческий подход, но и педагогический. Традиционно преподавание хореографии включается в себя: упражнения у станка, упражнения на середине зала и этюдные работы (этюды). Каж-

дый из разделов имеет собственную содержательную основу. Этюд в данном контексте понимается как небольшая танцевальная композиция, целью которой является отработка и практическое освоение элементов, характера, манеры танцев, а также процесс парного взаимодействия и формы пространственного построения [61].

В обучении хореографов классического танца распространение получили так называемые пластические этюды. Они заставляют работать воображение будущего балетмейстера, развивают сочинительский дар, вырабатывают навык применения законов драматургии. Здесь впервые раскрываются, а затем развиваются качества и способности балетмейстера-драматурга. Пластические этюды позволяют прочувствовать постановочную работу изнутри, то есть режиссерское и педагогическое творчество, а также актерское мастерство в контексте таких понятий как «образ», «характер», «действие», «перевоспложение».

Таким образом, этюд в музыкальном искусстве – это завершённое музыкальное произведение, служащее как для совершенствования навыков в той или иной разновидности исполнительской техники, так и для демонстрации в концертном зале. Этюд зародился в эпоху Барокко как упражнение, предназначенное для усовершенствования мастерства исполнителя. С развитием фортепианной музыки востребованность этюда в учебных целях еще более возрастает. В эпоху Романтизма начинается процесс дифференциации этюда на инструктивный и концертный. Появление этюдов предназначенных для публичного исполнения обусловлено развитием концертного исполнительства, усложнением музыкального языка и изменениями взглядов на технику музыканта, главная задача которого стала с помощью технически сложных пьес «донести» до слушателя многогранный образ музыкального произведения. В настоящее время происходит возрождение интереса к классическим образцам этюда периода конца XIX начала XX века.

Этюд в живописи – это произведение второстепенного значения, предназначенное для тщательного изучения природы и совершенствование мастерства художника. В зависимости от творческих и методических задач этюд подразделяется на этюд по представлению и этюд с натуры. Последний имеет

свою классификацию на: этюд-набросок, этюд-зарисовка, длительный этюд, этюд на соотношение цветовых масс, этюд на композицию и др. Предпосылки возникновения этюда в живописи зародились в эпоху Возрождения, когда художники, с целью тщательного изучения природы делали наброски и зарисовки графическими средствами со временем дополняя их цветом. Расцвет этюдной живописи приходится на последнюю треть XIX начало XX века, что обусловлено распространением импрессионизма, представители которого стремились наиболее естественно запечатлеть реальность в ее подвижности и изменчивости. В это же время развивается и пленерная живопись, подразумевающая выполнение этюдов с натуры. Во второй половине XX века этюд также был востребованным явлением практически утрачив свою второстепенную функцию и став транслятором идей художников. В настоящее время этюд вернулся к своей первоначальной обучающей функции.

Этюд в театральном и хореографическом искусстве нашел свое отражение и, прежде всего, в области педагогического мастерства. И для будущих актеров, и для хореографов этюды обрели форму и характер упражнений на отработку различных видов техники исполнения, вхождения в роль, перевоплощения, вхождения в нужное психоэмоциональное состояние и т. п. В то же время и в театре, и в хореографии существуют примеры постановок, которые принимают форму сценического этюда. Чаще всего это связано с творчеством режиссера постановщика или хореографа-исполнителя и отражает скорее его художественную концепцию, поскольку как самостоятельный жанр этюд не получил устойчивого оформления и теоретического обоснования.

Этюд в музыкальном искусстве Китая зародился только в XX веке в результате преемственности европейской традиции и существует лишь в качестве педагогического метода. В живописи в большинстве своем сохранились завершённые произведения. Это связано с тем, что наброски выполненные при создании произведения считались браком и не сохранялись для потомков. Наиболее близкий этюду способ изображения в Китае – это создание контурного рисунка «баймяо». В китайском театральном и хореографическом искусстве этюд не нашел отражения в силу особой культурной традиции, школы, педагогических методов.

Выводы по главе 1

1. Аналитический обзор литературы по теме исследования, позволил сформировать методологическую основу исследования и выявить историко-теоретическую базу специальных изысканий по интересующему нас научному вопросу. Также мы пришли к выводу, что этюд в искусстве не может рассматриваться как самостоятельный жанр, что обусловлено прежде всего его вспомогательным характером в значении подготовительной или учебной работы. Однако, особенностью этюда является его способность трансформации от явления второстепенного значения до самостоятельного художественного произведения, которое в свою очередь может обладать характерными признаками того или иного жанра.

Обширный спектр характеристик дефиниции «этюд» в различных видах искусства содержится в многочисленных источниках. Исследование основ музыкального, живописного, театрального и хореографического этюдов характеризуется многообразием методологических подходов к изучению этюда и возможностей их применения по отношению к произведениям определенного вида искусства. В современном словаре иностранных слов указано, что слово «этюд» произошло от французского «*etude*», что переводится как «изучение» и «разработка» и обозначает: в живописи – подготовительный набросок для будущего произведения или его части, выполняемый с натуры; в музыке – музыкальное произведение, основанное на применении особого технического приема игры и предназначенная для усовершенствования мастерства исполнителя или пьеса концертно-виртуозного характера; в театре – упражнение, служащее для развития и совершенствования техники актерского искусства; в хореографии учебно-тренировочные упражнения направленные на совершенствование исполнительской техники и развитие актерского мастерства. При этом на различных этапах своего развития этюд проявлялся как «самостоятельное художественное произведение», в большей степени в живописи и музыкальном искусстве, в меньшем в хореографии и театральном искусстве, что обусловлено меньшим периодом использования в них этюда. В связи с этим предлагаем следующую трактовку данного понятия:

Этюд – это художественное произведение вспомогательного характера имеющее потенциал самостоятельного, завершенного произведения искусства.

2. В различных видах искусства функционирование этюда заметно отличается. В музыке этюд может выступать как упражнение, направленное на развитие технических навыков исполнителя (инструктивный этюд), но в то же время существуют музыкальные этюды, в которых на первый план выходит художественная функция, подкрепленная технической сложностью исполнения (концертно-художественный этюд). Таковы этюды выдающихся композиторов – Ф. Шопена, Ф. Листа, К. Дебюсси, С. Рахманинова, А. Скрябина и других.

В изобразительном искусстве этюд является формой живописных работ и служит скорее для наработки каких-либо технических навыков, изредка становясь «каркасом» для будущего живописного произведения. Тем не менее многие из известных нам этюдов имеют статус высокохудожественных произведений искусства. Таковы этюды П. П. Рубенса, К. Моне, А. А. Иванова, В. И. Сурикова, И. И. Левитана и других. Живописные этюды могут быть классифицированы в зависимости от художественно-творческих задач – этюд-состояние, этюд-зарисовка, композиционный этюд, пространственный этюд, этюд-картина и др. Особое значение для развития этюда имеет то, что он является необходимым элементом пленерной живописи.

Что касается функционирования этюда в театре и хореографии, то здесь следует отметить, что театральный этюд – это, прежде всего, педагогический метод подготовки будущих актеров. Различают этюды на наблюдение, на психофизическое самочувствие, этюды с предметами и без предметов, на память физических действий, парные и групповые этюды и др. В хореографии этюд можно рассматривать как подготовительную работу по овладению сценическим пространством, отработку отдельных элементов номера, реже, как самостоятельное произведение.

В китайском искусстве этюд долгое время не проявлял себя в том виде, как мы его понимаем в искусстве европейском. В западной живописи этюд играет роль незаменимого этапа творчества. Однако в китайской живописи вследствие отличий

в мышлении и формы живописи появился контурный рисунок «баймяо» (кит. 白描), который используется для отработки композиционных и экспрессивных приемов при создании картин в жанре «гунби» (кит. 工笔). И вместе с тем в рамках «го-хуа» не сохранились работы в форме этюда по примеру западной живописи. Таким образом, только при создании контурного рисунка («баймяо») в Китае применяется способ изображения похожий на европейский этюд. В традиционной китайской музыке также долгое время отсутствовало понятие этюда в силу того, что музыканты-исполнители ставили перед собой иные творческие задачи, нежели техническое совершенство. Лишь в XX веке в Китае появился этюд в европейском понимании – как способ совершенствования технических возможностей исполнителя. В театральной и хореографической практике Китая, в ходе проведения исследования, этюд не был выявлен.

Глава 2

ФОРМИРОВАНИЕ ЭТЮДА В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

2.1. Становление этюда в музыкальном искусстве

Предпосылки возникновения этюда в музыке появляются в XVI–XVII вв. В Англии, Франции, Германии, Италии, в восточно-европейских странах закладывались прочные традиции исполнения и слушания музыки. А появление в конце XV в. нотопечатания ускорило ее широкое распространение среди различных слоев населения. В XVI–XVII вв. домашнее и салонное музицирование стало самой распространенной формой музыкальной жизни. Обучение музыке становилось признаком хорошего тона, что способствовало постоянному обновлению и совершенствованию методов обучения. Неотъемлемой частью музыкальной педагогики, неким педагогическим подспорьем стали всевозможные упражнения (для развития беглости пальцев, овладения различными приемами звукоизвлечения и так далее).

Утверждение разносторонне развитого и образованного человека в качестве идеала эпохи барокко обусловило формирование нового облика музыканта, соединившего в одном лице композитора, исполнителя на различных инструментах, педагога и общественного деятеля. Следует отметить, что особое место в культурной жизни города занимала традиция музыкальных состязаний, где исполнители соперничали в искусстве импровизации, владении различными инструментами, «само понятие виртуозности в его наиболее широком смысле есть детище Ренессанса» [26]. Так, все более утверждающаяся обособленность инструментальной музыки в самостоятельную сферу музыкального искусства и персонификация фигуры виртуоза-исполнителя, нашли свое непосредственное развитие в

последующие эпохи, обусловили необходимость совершенствования исполнительских способностей, потребовали повышения качества исполнения через многочисленные упражнения и постоянные тренировки. Поскольку социальные и культурные ориентиры эпохи основывались на гармоничном развитии человека, музыкальное образование полностью отвечало веяниям времени, соединяя в методах преподавания инструктивное и художественное начало в единое целое [158].

Образцом единения «духовного и телесного мастерства» [158], учебным пособием столь высокого художественного уровня являются произведения крупнейшего представителя эпохи барокко И. С. Баха (1685–1750) (Приложение А, рисунок 1–2).

Инвенции, сборник «Тетрадь Анны Магдалены Бах», «Маленькие прелюдии и фуги» и, наконец, «Хорошо темперированный клавир» были созданы во многом в целях обучения как музыкантов-профессионалов, так и любителей (рисунки 2.1, 2.2).

Также в период с конца XVI – начала XVII в. такие композиторы, как Ф. Куперен, Ж. Рамо, Д. Скарлатти писали произведения, которые использовались в качестве учебного материала (Приложение А, рисунки 3–4).

Созданию фортепианного этюда способствовало творчество Д. Скарлатти (1685–1757), а именно его сонаты, отличающиеся богатыми украшениями (рисунок 2.3).

Сам автор называл сонатами многочисленные «упражнения» для своей ученицы – испанской инфанты Марии Барбары, в которых органично сочетались технические задания с художественным содержанием (рисунок 2.4). Свои сонаты Д. Скарлатти называл «Упражнения для клавичембало» [121, с. 21].

Наряду с сочинениями для клавира И. С. Баха, эти произведения принадлежат к тем ранним образцам так называемого «художественного этюда», получившего интенсивное развитие в эпоху Романтизма.

Для XVII века характерно появление нового для того времени инструмента – скрипки. В отличие от предшествующей ей виоле, скрипка позволяла открыть новые возможности игры на инструменте. В связи с появлением скрипки, оказалось необходимым создание всевозможных сочинений, способствующих

освоению данного инструмента. Для развития «гибкости» звукоизвлечения, а также постижения тембровых красок скрипки, композиторы создавали сочинения с расчетом не на музыкально-художественную ценность, а предназначенные для воспитания чисто двигательных навыков. Так, например, инструментальные сочинения А. Корелли и А. Вивальди, не будучи этюдами, несли в себе педагогические задачи.

Музыкальные произведения эпохи барокко, выполняя педагогические функции, наряду с инструктивной имели и художественную ценность. Даже не называясь этюдами, они уже выполняли практические функции этюда, одновременно формируя и его отличительные особенности. В связи с чем, можно предположить, что творчество названных композиторов является отправной точкой, предшествующей зарождению жанра музыкального этюда.

Дальнейшее развитие этюда в европейском музыкальном искусстве приходится на XVIII в. В это время в музыкальной жизни общества появляется тенденция в необходимости воспитания нового музыканта-инструменталиста, обладающего профессиональными техническими навыками. Так, например, в фортепианном исполнительстве это было связано с появлением в 1709 г. молоточкового фортепиано, которое давало новые возможности игры на инструменте, но при этом требовало наличия серьезной технической подготовки музыканта. Среди профессиональных качеств музыканта XVIII века ценилось умение работать с темой произведения, хорошо развитый мышечный аппарат, экспрессия, способность использования всех возможностей инструмента [47, с. 26].

Главным достижением эпохи Классицизма в музыке является возведение «на высшую ступень искусства музыки чисто инструментальной, наделенной наиболее значительным для эпохи художественным мышлением, полнотой выражения человеческих эмоций, мастерством композиции, ставшим эталоном на века» [232, с. 317]. В области инструментальной музыки происходит активное жанровое развитие, кристаллизуются формы музыкального произведения, большинство форм соответствуют конкретному жанру. Продолжается совершенствование различных музыкальных инструментов. Появившийся клавесин потребовал новых способов исполнения. В свою оче-

редь, это привело к тому, что необходимость упражнения в музыкальной педагогике окончательно закрепились. Тем самым был заложен прочный фундамент дальнейшему функционированию этюда в музыкальном искусстве.

Для совершенствования технических навыков многие композиторы XVIII века начинают писать произведения, направленные на раскрытие техники игры на инструменте. Произведения такого рода являлись учебно-методическими материалами. Так, разработкой основ методики для роста уровня технического мастерства на фортепиано занимались виднейшие педагоги лондонской и венской пианистических школ. Главы этих школ – М. Клементи и И. Крамер в Лондоне, И. Гуммель в Вене – стали авторами большинства инструктивных этюдов, предназначенных для совершенствования различных элементов фортепианной техники. Названными композиторами в конце XVIII – начале XIX века было написано большое количество руководств по обучению игре на фортепиано, что было связано с его растущей популярностью как домашнего инструмента. Кроме фортепиано музыкальные этюды создавались для других инструментов. Так этюды для скрипки писали Р. Крейцер «42 этюда или каприса» и П. Роде «24 каприса в форме этюдов» (Приложение А, рисунок 5–6).

При этом важно отметить, что в скрипичной музыке XVIII в. не существовало разграничения между понятиями каприса и этюда, которые определялись как инструментальные пьесы свободного строения.

Таким образом, к концу XVIII в. за этюдом закрепляется ряд отличительных признаков, позволяющий говорить о появлении *инструктивного этюда* – музыкального произведения, с присущим ему набором функций и специфических характеристик, служившей, прежде всего, для совершенствования навыков в той или иной разновидности исполнительской техники.

На рубеже XVIII – начале XIX века в художественной культуре широкое распространение получает идейно-художественное направление – романтизм. Главной характеристикой Романтизма, являлось противопоставление эпохе классицизма, а также утверждение свободы и индивидуальности личности. Эпоха Романтизма сыграла значительную роль в формировании этюда. Проблема разлада между идеалом и действительностью

стью, идея главенства чувства над разумом легли в основу мировоззрения эпохи. Романтизм противопоставил нивелированию личности устремленность к свободе, независимости. Вследствие нового эстетического идеала в идейном содержании искусства появились новые выразительные приемы, свойственные всем многообразным ответвлениям Романтизма. Среди них повышенная эмоциональная выразительность, сказочно фантастический элемент, образная конкретика-детализация. Все это предполагало значительное изменение классицистских жанров, а также становление новых, предвосхитивших появление романтического этюда как целостного, самобытного, полноправного художественного произведения.

Эстетика эпохи Романтизма оказала заметное влияние на музыкальное и изобразительное искусство. Так, музыка стала занимать главенствующее положение среди других видов искусства. Усиление специализации во всех сферах культуры постепенно приводило к разделению профессии музыканта на специальности: исполнитель-виртуоз, педагог, композитор. Несмотря на большое количество исполнителей-виртуозов, занимающихся преподаванием, значительно возросла необходимость в учебных, методических материалах. Так, в XIX веке появляется большое количество пособий для обучения игре на инструменте. Это были теоретические указания авторов, а также специально сочиненные этюды и упражнения для достижения виртуозных качеств исполнителя. Исследователь Г. В. Мурадян пишет: «Педагогические труды первой половины XIX века представляли собой сборники этюдов и упражнений с рекомендациями даже технических приспособлений для тренировки пальцев, которые были весьма небезопасны» [147, с. 92].

К наиболее ранним выдающимся образцам инструктивных этюдов XIX века относится сборник М. Клементи (1752–1832) «Ступень к Парнасу» (1817). Сборник состоит из трех томов. В нем содержится большое количество произведений, среди которых фуги, каноны, скерцо, каприччио, рондо и этюды.

Этюды М. Клементи предназначены в первую очередь для развития технических навыков музыканта. В основу их положены разнообразные последовательности, обычно многократно повторяемые. Нередко встречаются задания для укрепления

пальцев, для развития силы удара, в которых каждый палец попеременно нажимает одну и ту же клавишу, для укрепления и развития самостоятельности пальцев. Немалое место в сборнике «Ступень к Парнасу» занимают этюды на ломаные арпеджио и октавы, а также на двойные ноты терции, сексты и кварты. Так, М. Клементи можно считать родоначальником инструктивного этюда, главной функцией которого является развитие технических навыков музыканта. Многие этюды композитора являлись художественными произведениями, которые служили целостному развитию учеников.

В конце XVIII – начале XIX века инструктивные этюды для фортепиано также пишет К. Черни (1791–1857) (рисунок 2.6).

Будучи пианистом, композитором, педагогом – К. Черни является знаковой фигурой в развитии музыкальной культуры XIX века. Исследователь Ю. Ю. Квасникова пишет: «Карл Черни посвятил всю жизнь музыке. Он обладал невероятной работоспособностью и всю жизнь занимался исключительно композиторской и педагогической деятельностью. На счету композитора более тысячи произведений (861opus) разных жанров, среди которых мессы, симфонии, сонаты, трио, концерты, рондо, сочинения в четыре и шесть рук, огромное количество этюдов и упражнений, на различные виды техники» [86, с. 148].

Будучи выдающимся педагогом своего времени, К. Черни уделял большое внимание воспитанию своих учеников. Композитор стремился раскрыть в учениках индивидуальность, ответственность, выносливость, а также всестороннюю развитость. Исследователь Н. А. Терентьева пишет: «Во-первых, Черни стремился раскрыть индивидуальности учеников; во-вторых, сформировать их всесторонне развитыми музыкантами, обладающими самостоятельной творческой волей и безукоризненным пианистическим мастерством. В-третьих, Черни развивал в учениках умение серьезно, планомерно работать, воспитывал дисциплину мыслей и чувств» [213, с. 15]. Уделяя большое внимание воспитанию каждого своего ученика, К. Черни настаивал на постепенности в обучении, так как считал, что чрезмерная перегрузка может нанести значительный вред одаренности музыканта. Так, композитор настаивал на том, что одного часа на развитие технических способностей

вполне достаточно. К наиболее известным ученикам К. Черни можно отнести таких выдающихся пианистов и композиторов, как Ф. Лист, Т. Лешетицкий, Т. Куллак, Т. Делер [там же].

К. Черни создал большое количество методических пособий для развития профессиональных качеств музыканта. Так, можно выделить методические труды автора «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа от начального обучения до высшей степени законченности в 4 частях» (1939) и «Письма или руководство к обучению игре на фортепиано» (1842), где излагаются рекомендации композитора в овладении игры на фортепиано.

Значительный пласт творческой деятельности К. Черни отводится фортепианным сочинениям, в частности этюдам и упражнениям композитора. Сочинения К. Черни являются основополагающей, последовательной системой овладения техническими навыками. Исследователь Н. А. Терентьева пишет: «его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическими градациями» [213, с. 23]. Освоение технических трудностей, по мнению композитора, должно происходить от простого к сложному. Первоначально исполнитель должен освоить простейшие, элементарные технические формулы («100 прогрессивных этюдов без октав» (ор. 139), «Школа левой руки» (ор. 399), а затем переходить к задачам высшей виртуозной трудности («Виртуозная школа» (ор. 365). Также важно отметить, что, создавая инструктивные этюды, К. Черни учитывал даже различное строение рук исполнителей. Так, например, для пианистов с небольшими руками он создал сборники «25 упражнений для маленьких рук» (ор. 748) и «32 упражнения для маленьких рук» (ор. 848). Кроме того, композитор большое внимание уделял развитию техники игры украшений (мордентов, форшлагов, трелей). Этюды и упражнения К. Черни представляют собой практически единственную «школу» последовательного овладения техническими навыками (рисунок 2.7).

Кроме композиторской и педагогической деятельности важно отметить фундаментальный труд К. Черни – энциклопедию «Обзор всей музыкальной истории» (1851), где в хронологическом порядке содержатся очерки о выдающихся композиторах (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен и др.) [там же].

Важной особенностью музыкальной жизни XIX века являлось существенное преобразование среды музицирования, в частности, появление феномена концертности. С конца XVIII – начала XIX века из-за укрепления в культуре положения среднего класса, концерты становятся массовыми мероприятиями. Это были своеобразные «зрелища», демонстрирующие исполнителей, которые должны были обязательно потрясать воображение публики. Выступление музыкантов в XIX веке было нацелено на пробуждение у зрителей сильного эмоционального впечатления [147].

В связи с возросшей популярностью инструментальных концертов, в XIX веке, кроме инструктивных этюдов появляется большое количество концертных этюдов – пьес виртуозного характера, предназначенных для публичного выступления. Появление фортепианных концертных этюдов было связано с возросшей популярностью фортепиано. Умение в совершенстве владеть игрой на инструменте стало своеобразной модой XIX века. Исследователь Г. В. Мурадян пишет: «Виртуозом считали не просто «рекордсменов» скорости, но искусных мастеров звучания, пианистов, способных вызвать самый широкий спектр эмоций и чувств – от максимального возбуждения до нежнейшего замирания» [147, с. 97].

В этот период этюдам придается художественное содержание и форма. Инструктивный этюд XVII–XVIII веков обогащается новыми характеристиками. Во-первых, форма воплощения представляет собой развернутую во времени миниатюру, часто написанную в сложной трехчастной форме; во-вторых, содержании присутствует одна или несколько похожих эмоциональных характеристик; в-третьих, использование всевозможных выразительных средств (виртуозные технические приемы, пассажи, насыщенные контрастной динамикой и плотной фактурой звучания, а также использование максимального диапазона инструмента) [159, с.28].

К середине XIX века начинается процесс дифференциации музыкального этюда: не теряя своего инструктивного назначения в качестве материала для совершенствования технического мастерства пианиста, этюд развивается в двух направлениях – как инструктивный и как концертно-художественный. Именно кардинальное изменение функциональной и содержательной

стороны этюда, помогло осуществить ему качественный скачок в своем развитии, который позволил этюду встать в один ряд с художественными жанрами музыкального искусства.

Яркие образцы концертно-художественного этюда можно обнаружить в творчестве целого ряда композиторов-романтиков (Приложение А, рисунки 7–8). Среди них можно выделить этюды Ф. Шопена (1810–1849). Композитор был одним из самых выдающихся пианистов-виртуозов XIX века. Он обогатил фортепианное исполнительство художественным содержанием, новыми средствами музыкальной выразительности (сложные пассажи, украшения). Создавая какой-либо музыкально-художественный образ, композитор наделял его авторским, глубоким эмоциональным и образным содержанием (Приложение А, рисунки 9–11).

Будучи одним из самых ярких представителей музыкальной культуры XIX века, композитор в своем творчестве отразил характерные черты эпохи Романтизма (индивидуальность, чувственность, фантазия, свобода духа, драматичность и так далее), одновременно вбирая в себя правдивое и глубокое отражение различных сторон реальной действительности. Для сочинений Ф. Шопена характерно: органичное сочетание вокальности и инструментальности, выразительность, виртуозность, импровизационность, изменение «масштабов» произведения (от миниатюры до средней формы), а также своеобразная интимность сочинений. Исследователь Ю. А. Кремлев пишет: «Играя и импровизируя, Шопен открывал такие тонкости фортепианного колорита, до которых невозможно дойти умозрительно» [104, с. 308].

Этюды Ф. Шопена являются ярким примером утверждения романтических традиций в музыкальном искусстве XIX века. Композитором написано две тетради по 12 этюдов op. 10 (1828–1832), op. 25 (1831–1836), а также 3 этюда (1839) опубликованных без обозначения опуса (рисунок 2.8).

Данные этюды были первыми этюдами, занявшими уверенную позицию в концертном репертуаре XIX века, и рассматриваются сегодня как одни из лучших работ, написанных в жанре концертного этюда. В творчестве композитора этюд приобретает новые черты. Так, кроме инструктивной направленности, этюды Ф. Шопена содержат элементы виртуозности, художе-

ственности, фактурности мелодического языка. При этом, важно отметить о сочетании признаков концертности и камерности в этюдах композитора. Так, концертность этюдов Ф. Шопена отражена посредством содержательно-образного начала в сочинениях автора, где преобладает лиричность, виртуозность, индивидуальность творческого подчерка. В свою очередь камерность выражается типом (видом) музицирования XIX века, когда произведение представлялось узкому кругу слушателей в небольших концертных залах, театрах.

Также, характерно, что этюды Ф. Шопена предназначены для овладения каким-либо одним техническим приемом. Так, композитором было разработано большое количество всевозможных приемов обучения игры на фортепиано (приемы игры кантилены на педальном фоне, приемы пассажной техники, растянутых аккордов, мелодических скачков, диссонантных сочетаний звуков на меняющейся педали и т. д.). При этом, являясь сочинениями для овладения какой-либо технической трудностью, этюды композитора виртуозны по своей природе. Виртуозность этюдов Ф. Шопена направлена на раскрытие художественного, а иногда и поэтического замысла произведения. Так, одной из главных ценностей концертных этюдов Ф. Шопена является наделение этюда художественным замыслом. Исследователь романтического фортепианного этюда Т. Ю. Маслова пишет: «Шопен даже в рамках инструктивного жанра стремится воплотить свой принцип «пения на инструменте», преодолеть ударную природу фортепианного звучания» [132, с. 102].

В середине XIX века ряд концертно-художественных этюдов был написан Ф. Листом (1811–1886). Композитор писал этюды на протяжении всей жизни. В творчестве композитора этюд окончательно утвердился как концертное произведение, сочетающее в себе признаки инструктивности, виртуозности, художественности и программности (Приложение А, рисунок 12–13). В сочинениях Ф. Листа передача замысла, чувств композитора превалирует над инструктивностью жанра этюда. Среди этюдов композитора можно выделить «Двадцать четыре этюда для фортепиано» (1838) с посвящением К. Черни и Ф. Шопену, «Большие этюды по каприсам Паганини» (1851) с посвящением К. Шуман (рисунок 2.9). Однако наиболее из-

вестными этюдами являются «Этюды высшего мастерства», также называемые «Трансцендентальными» (1851).

Для преодоления инструктивности сочинений Ф. Лист наделяет этюд такими особенностями как симфоническая трактовка инструмента и программность сочинений. По мнению Т. Ю. Масловой «Чуткость к тембровой палитре рояля привела его к эффектам колористического обогащения – выявлению максимального своеобразия разных регистров. В жанровом отношении этюды Ф. Листа представляют собой разновидность концертного этюда – программный этюд (в данном случае речь идет исключительно о цикле «Двенадцать этюдов высшего исполнительского мастерства»). Сюжетность, картинность этюдов заложена композитором в программе, воплощение образов в них отличается яркой визуализацией, театральными эффектами» [132, с. 102]. С работами Ф. Листа схожи этюды французского композитора Ш. Алькана, которые являются одними из первых этюдов, написанных для исполнения одной рукой.

Важно отметить, что в конце XIX века, этюд начинает впитывать различные особенности других жанров. Так, в творчестве Ф. Шопена наряду с традиционными виртуозными этюдами получают утверждение этюды с несвойственным жанру медленным темпом, тем самым обнаруживая черты ноктюрна, то есть инструментальной миниатюры лирического характера. Другой пример – «Симфонические этюды» Р. Шумана (1810–1856). Указанная композитором в названии принадлежность к жанру этюда сочетается с насыщенной «оркестровой» фактурой и импровизационно-свободной формой вариаций. Также важно отметить программные этюды К. Дебюсси. Назовем и многочисленные этюды Ф. Листа, которые в еще большей степени приобретают такую оркестровую звучность и масштабность, что сравнимы с симфоническими произведениями [159].

Значительное развитие фортепианный этюд получает в русской фортепианной музыке. Важно отметить, что в русской фортепианной музыке этюд миновал этап инструктивных сочинений. Первые образцы русских фортепианных этюдов были написаны только в XIX веке. Среди композиторов, писавших этюды, в это время можно выделить А. Г. Рубинштейна, А. С. Аренского, С. М. Ляпунова, С. В. Рахманинова и

А. Н. Скрябина. Кроме фортепиано концертные этюды пишут для других инструментов. Так, большое количество этюдов в XIX веке было написано для скрипки. Такие композиторы и исполнители-виртуозы, как Р. Крейцер, Н. Паганини, П. Роде, Г. Венявский, Ф. Фиорилло, А. Вьетан создавали скрипичные этюды, рассчитанные на воспитание навыков артистичности исполнения, одновременно с развитием виртуозной техники.

Одним из первых к жанру этюда в России обратился А. Г. Рубинштейн (1829–1894). В его наследии – 18 этюдов для фортепиано. Одним из первых русских композиторов он объединяет этюды в цикл (ор. 23 и ор. 81 – циклы, состоящие из шести этюдов). До А. Г. Рубинштейна в русской фортепианной музыке не было примера цикла пьес, сама идея которого генетически связана с именем Р. Шумана. Объединяющим принципом в данном случае у А. Г. Рубинштейна выступает общность, однако не всегда природа его этюдов сводится к виртуозному началу. Нередко в них содержатся специальные технические задачи, рассчитанные на развитие тех или иных сторон мастерства пианиста (овладение певучей аккордовой кантиленой ор. 81 № 1; развитие пластики переходов мелодической линии при смене рук ор. 81 № 5; развитие свободы перемещения левой руки по всей клавиатуре ор. 23 № 4) [132].

Этюд стал для А. Г. Рубинштейна своеобразной творческой лабораторией, где музыкант экспериментировал с фортепианной фактурой, типами фортепианного изложения, темброво-колористическими средствами выразительности, различными формами, нередко в его этюдах можно найти приемы, которые он позаимствовал у западноевропейских романтиков. В ранний период творчества в поисках «своей» фактуры А. Г. Рубинштейн весьма часто опирался на фактурные приемы Р. Шумана. В зрелый период творчества фортепианное изложение русского композитора претерпевает значительные изменения: он обращается к листовским приемам – *martellato*, распределение пальцевых пассажей или аккордовых последовательностей между двумя руками не только в обычной, но и в широкой «разреженной» фактуре. Эту своеобразную фактуру, вобравшую в себя компоненты шумановского и листовского фортепианного изложения, унаследовал впоследствии от А. Г. Рубинштейна С. В. Рахманинов [там же].

Одним из первых русских композиторов А. Г. Рубинштейн пишет этюды с элементами сонатной формы, весьма распространены у него вариационные принципы фактурного развития материала (Приложение А, рисунок 14–15). Этюды А. Г. Рубинштейна намечают один из основных магистральных путей, по которому пойдет дальнейшее развитие этюда в России. Условно его можно обозначить как линию «оркестрового фортепиано» листовского типа с преобладанием героики, патетики и лирики. В этом направлении в развитии этюдного жанра будут работать А. К. Глазунов и С. М. Ляпунов [132].

Цикл «Двенадцать этюдов» op. 11 С. М. Ляпунова (1859–1924) стал новой ступенью в развитии русского концертно-виртуозного пианизма конца XIX – начала XX века. С. М. Ляпунов создает в своем новаторском для отечественного фортепианного искусства цикле «Двенадцать этюдов» целый ряд образно-изобразительных программных полотен. Прежде всего, мы находим здесь такие яркие картины природы, как № 5 «Летняя ночь», № 6 «Буря», № 7 «Идиллия». Широко представлен мир сказочной фантастики – № 2 «Хоровод призраков», № 9 «Эоловы арфы», № 11 «Хоровод сильфов». Очень типично для русского искусства этой эпохи обращение к образам Востока: № 4 «Терек», № 10 «Лезгинка». Ляпунов поэтизирует сцены народного быта: № 1 «Колыбельная», № 3 «Трезвон», № 8 «Былина». Глубокий смысл имеет помещение в конце цикла этюда № 12 «Элегия памяти Ф. Листа»: это более чем портретная зарисовка – это одновременно дань признательности и высокого уважения русского мастера к гениальному реформатору фортепиано, чье творчество всегда являлось для С. М. Ляпунова источником вдохновения [там же].

Фортепианная фактура цикла этюдов отразила характерные черты пианизма С. М. Ляпунова: владение разнообразнейшим спектром пианистических средств, приверженность принципам листовской манеры изложения *all fresco* с широким охватом всего диапазона клавиатуры и использованием тектонической педали. Русский пианист прекрасно владел и средствами листовской техники колористического обогащения фактуры, добивался контрастного сопоставления звучностей, выявления тембровых особенностей различных регистров (Приложение А, рисунок 16). Эти качества его пианизма базировались на

владении всей дифференцированной шкалой динамических градаций от *ppp* до *fff*, они также были обусловлены симфонической трактовкой фортепиано (развитие линии оркестрового фортепиано листовского типа). Как и у Ф. Листа, в этюдах С. М. Ляпунова широко представлена разнообразная крупная техника: аккорды, октавы, арпеджио в широком расположении, двойные ноты. С. М. Ляпунов пользуется такими пианистическими приемами, как иллюзорное наложение одной руки на другую при исполнении октав, перекладывание и перекрещивание рук, быстрое и стремительное перенесение отдельных звуков из партии одной руки в другую ради более равномерного распределения звукового материала между ними [132].

Еще один важнейший фактор формирования стиля С. М. Ляпунова – влияние пианизма М. А. Балакирева, духовного наставника и идейного вдохновителя «Могучей кучки». Линия Балакирева нашла свое отражение в «восточных» этюдах Ляпунова («Терек» № 4 и «Лезгинка» № 10).

Для этюдов С. М. Ляпунова характерно использование свободно трактованной формы сонатного *allegro*. Качества мышления Ляпунова-пианиста настолько превалируют перед абстрактными рекомендациями общих правил, что в формообразовании его фортепианных пьес принципы фактурного варьирования подчас играют более заметную роль и даже вытесняют приемы тематической разработки. Усложнение фактуры в процессе развития – еще одна отличительная черта этюдов С. М. Ляпунова. Кульминационные зоны в этюдах достигают необычайной интенсивности, репризные проведения материала приобретают особую динамичность благодаря итоговому фактурному варианту, который приобретает значение синтетического, объединяющего в себе многие ранее использованные технические приемы [там же].

В «Двенадцати этюдах» С. М. Ляпунова мы наблюдаем осуществление широкого стилевого синтеза традиций отечественного музыкального искусства и европейского Романтизма. Как показала история, С. М. Ляпунов верно почувствовал перспективность этого явления, придал новый импульс романтической традиции создания этюдов картинно-образного характера. Сюжетно-картинная трактовка этюда, предложенная С. М. Ляпуновым, получила достойное продолжение – явилась

важным шагом в том направлении, которое достигло своей кульминации в творчестве гениального С. В. Рахманинова, в его цикле «Этюд-картин» [132].

А. С. Аренский (1861–1906) создал в тот же период времени два цикла этюдов, представляющих иное направление в развитии данного явления: «Четыре этюда» op. 41 (1896) и «Двенадцать этюдов» op. 74 (1905). Фортепианные этюды Аренского – это полюс другой музыки: трактовка «рояля как он есть» с преимущественно камерной, утонченной палитрой звучания, восходящей к шопеновской традиции с преобладанием лирики и жанровости (Приложение А, рисунок 17).

Этюды А. С. Аренского скромны по своим масштабам – это истинно лирическая миниатюра в композиционном аспекте. А. С. Аренский следует Ф. Шопену в романтической трактовке этюда. Импровизационность, метроритмическая свобода, изысканность капризного *rubato* в художественном воплощении образов здесь сочетаются со строгой выдержанностью технического задания – вот характерные черты, необходимые в исполнении этюдов А. С. Аренского. Многообразные фактурные формы композитора имеют в своей основе аккордовую структуру: «Аккорд, “проступающий” сквозь все разнообразие фактурных узоров» [238, с. 52]. Весьма часто фактура этюдов А. С. Аренского построена на разложенных аккордах, ломаных гармонических фигурациях, нередко из подобных фигураций произрастает основная тема – гибкая мелодическая линия.

Этюды А. С. Аренского обнаруживают преимущественно лирическую трактовку. Поэтизируя форму, насыщая ее глубиной эмоционального переживания, композитор расширяет границы этюда, делает его достоянием концертной эстрады, произведением самостоятельного художественного значения [132].

Таким образом, в России к концу XIX – началу XX века сложились два подхода к трактовке этюда: концертная трактовка (А. Г. Рубинштейн, С. М. Ляпунов) и камерная трактовка (А. С. Аренский).

Два направления – концертное и камерное – были творчески переосмыслены, синтезированы и гениально воплощены в этюдах А. Н. Скрябина и этюдах-картинах С. В. Рахманинова, явившихся вершиной развития этюдного жанра в России [там же].

Развитие музыкального этюда в XX веке условно можно разделить на два периода – первая половина XX века, вторая половина XX века.

Развитие этюда в первой половине XX века связано с продолжением романтической традиции. Построение музыкального произведения, так же, как и в XIX веке, основывалось на одной технической задаче, виртуозности музыкального произведения, а также способности этюда произвести впечатление на слушателя. Благодаря приобретению глубокого содержания этюд трансформируется в высокохудожественное музыкальное произведение, которое становится в один ряд с ведущими жанрами музыкального искусства того времени (соната, трио, концерт и др.).

В начале XX века значительно обогащаются признаки музыкального этюда: во-первых, форма воплощения музыкального образа выходит за рамки миниатюры и приобретает развернутую композицию; во-вторых, содержание отражает эмоциональные переживания человека, отображает динамику природы; в-третьих, четко воспринимается конкретизация художественных образов, заложенная в программном названии произведения; в-четвертых, программность этюда расширяется до картинности образного содержания; в-пятых, для выразительных средств становится характерна «этюдность», экспрессивность музыкального языка, развитый мелодизм, многозвучная, многопластовая фактура [159].

Вышеперечисленные признаки музыкального этюда проявились у целого ряда композиторов. Так, выдающимся представителем музыкального этюда первой половины XX века является К. Дебюсси (1862–1918), этюды которого относятся к позднему периоду его творчества [44, с. 38]. В названиях, которые К. Дебюсси дает своим этюдам, проявляются неоклассические и необарочные тенденции. Подобно тому, как он определяет сюиту – «Для фортепиано» (*Pour le piano*), он именует и свои этюды: «Для пяти пальцев» (*Pour les «cinq doigts»*), «Для терций» (*Pour les Tierces*), «Для кварт» (*Pour les Quartes*), «Для сложных арпеджио» (*Pour les Arpèges composés*) и т. п. Это свидетельствует о близости к классической интерпретации этюда как инструктивного произведения, служащего разработке определенного вида техники, порой – элемента фортепианной фактуры (рисунок 2.10).

В то же время, воплощая в Этюдах «новый образ фортепиано» (Гаккель), К. Дебюсси подчеркнуто стремился к максимальному обогащению исполнительской палитры пианиста. «Кроме стороны технической, Этюды удачно наведут пианистов на мысль, что к занятиям музыкой надо приступать, лишь обладая поистине могучими руками!», – писал Дебюсси в письме своему издателю Ж. Дюрану [63, с. 243].

Интерес, проявляемый современными пианистами к исполнению Этюдов К. Дебюсси, не случаен. Этюды, созданные композитором в конце жизни, являющиеся квинтэссенцией его фортепианного письма, с одной стороны, подводят итог всему фортепианному творчеству К. Дебюсси, с другой – предвосхищают «технологии композиторского процесса в современной музыке» [31, с. 167]. Нет сомнений в том, что этюды К. Дебюсси по праву могут служить пианистам необходимой школой в освоении приемов фортепианной техники XX века (Приложение А, рисунок 18–19).

Отдельно следует отметить этюды С. Рахманинова (1873–1943). Композитором было написано два цикла «Этюд-картин» (ор. 33 (1911), ор. 39 (1917)). С. Рахманинов продолжает традиции своих великих предшественников в этюде – Ф. Шопена, Ф. Листа – в смысле яркой образности и художественной ценности этюдов. В этих произведениях С. Рахманинов предстает как глубоко чувствующий художник, в творчестве которого сочетается драматизм и стихийное начало, с идущим из глубины души лиризмом и исповедальностью (Приложение А, рисунок 20–22).

Первоначально первый цикл пьес (ор. 33) С. Рахманинов относил к жанру прелюдии (первоначальное название цикла «Прелюдии-картины»), однако спустя некоторое время цикл получил название «Этюды-картины», что, по мнению автора, позволяло передать программность сочинений. Все этюды цикла являются составными частями, которые организованы в определенную законченную композицию. Так, исследователь И. В. Боева, делает предположение, что этюд № 1 – выполняет роль вступления, этюды № 2 и № 5 – лирическая часть цикла, этюды № 3 и № 4 – являются центральной частью цикла, в которой происходит развитие, этюд № 6 – финал цикла. Таким образом, возникает законченная композиция, с ее устремлен-

ностью к финалу. В целом этюды-картины С. Рахманинова представляют собой произведения программного характера. Однако программность сочинений заключена не в названиях, а содержится в мелодии, ритме и множестве динамических контрастов сочинений [21].

Замечательный пианист и педагог Л. Александровский в статье «Три этюда о С. Рахманинове» пишет: «Этюды-картины занимают несколько необычное в этом смысле положение, промежуточное между программными и непрограммными видами музыки. Уже авторское «ноу-хау» – не просто этюд, а этюд-картина – содержит возможность программного истолкования этих произведений» [4, с. 52]. Данная характеристика может относиться не только к этюдам-картинам, но и ко всему композиторскому стилю С. Рахманинова. Вероятно, композитор, определяя свои произведения как «этюды-картины», связывал задачи виртуозно-пианистического характера со стремлением передачи красочного «живописного» звучания фортепиано с целью передачи определенной характеристичности образов. Подобные идеи С. Рахманинов прежде воплотил в своих прелюдиях. В этюдах же эта тенденция, проявилась более отчетливо. Однако само определение этюдов как «картины» не следует понимать буквально, композитор, скорее всего, обозначал таким образом эмоционально-психологическую наполненность музыкальных образов.

Этюды-картины С. Рахманинова, появившиеся во втором десятилетии XX века, отразили те новые качества, которые приобрела его музыка в этот период. Ю. Келдыш пишет: «В ней, с одной стороны, усиливается значение эпических образов, окрашенных в мужественные, героические тона, иногда празднично, торжественно звучащих, что было связано с настойчивыми поисками положительного, утверждающего начала... А с другой стороны, сгущаются мрачные трагические настроения, достигающие иногда почти масштабов «космического» пессимизма» [89, с. 363–364].

Если говорить об особенностях мелодики С. Рахманинова в целом, по мнению многих исследователей в ней есть слияние народного, в том числе эпического, былинного, романсовой лирики, знаменного распева и колокольности. Яркие примеры – колокольная, раскачивающаяся мелодика Второго концерта,

прелюдии D-dur, этюда fis-moll. И еще добавим слова Л. Гаккеля: «...песенное дыхание, голос слышен в подъемах и спадах рахманиновской фортепианной фразы, в динамике, в артикуляции, цезурах» [44, с. 93].

Чрезвычайно важное значение во всех рахманиновских сочинениях, в том числе и этюдах-картинах, приобретает ритм, иногда причудливо-узорчатый, сложный по рисунку (этиюд a-moll op. 39 No 2), порой наоборот – четкий, ударный (этиюд Es-dur op. 33, этиюд D-dur op. 39). Именно упругий рахманиновский ритм становится мощным формообразующим фактором в его сочинениях.

Этюды-картины С. Рахманинова относятся к числу одних из самых популярных произведений, давно вошли в «золотой фонд» фортепианного репертуара, поскольку не только способствуют развитию исполнительских качеств, но ставят перед музыкантом бесконечное разнообразие художественных задач.

Помимо С. Рахманинова в первой половине XX века этюды пишут: И. Ф. Стравинский («4 этюда для оркестра» (op. 7, (1908), С. С. Прокофьев («4 этюда для фортепиано» (op. 2 (1909), А. Н. Скрябин («8 этюдов для фортепиано» (op. 42 (1903), «3 этюда для фортепиано» (op. 65 (1911 – 1912).

Этюды в творчестве А. Н. Скрябина (1872–1915) по своему значению занимают ближайшее место рядом с прелюдиями. Созданный им в 1894–1895 гг. цикл из «12 этюдов» (соч. 8) включает замечательнейшие образцы этого жанра в мировой фортепианной литературе. Подобно Ф. Шопену, Ф. Листу и другим композиторам, А. Н. Скрябин сочетает в этюдах какое-либо определенное пианистически-техническое упражнение со значительным, глубоким музыкальным содержанием. Совершенно очевидно, что писал не только композитор, но и выдающийся пианист, у которого воплощение музыкального образа исходит из характерных пианистических приемов.

Круг образов скрябинских этюдов в большой мере родственен кругу образов его же прелюдий. Все 12 этюдов, написанных композитором в 20 лет, уже свидетельствовали о широком эмоциональном диапазоне и блистательном мастерстве воплощения и развития музыкальных образов, раскрывающих сложный мир человеческих чувств и переживаний [80].

В этих этюдах преобладают драматические и тревожные настроения, которые подчеркнуты авторскими ремарками,

определяющими характер исполнения: *tempestoso* (бурно), *presto tenebroso* (очень быстро, сумрачно), *agitato* (возбужденно) и т.д. Так в двенадцатом, (так называемом «Патетическом») самом знаменитом этюде Скрябина, призывная мелодия, стремительно развивающаяся в верхнем регистре, звучит на фоне набатного фона фигураций.

В 12 этюдах ор. 8 особенно ярко выражена виртуозная сторона скрябинского пианизма. Сложность, которая возникает перед пианистом, заключается в богатстве и разнообразии пианистических приемов, образном и эмоциональном контрасте этюдов, в утонченности и эмоциональной напряженности образов, вызывающих особый эмоциональный накал [80].

Уже первый этюд ор. 2 *cis-moll* «обращает на себя внимание непосредственностью и свежестью эмоционального выражения» [там же]. Если попытаться дать краткую словесную характеристику музыкальному образу этого этюда, то, пожалуй, это своего рода лирическая светлая «песня без слов». Возникающие перед пианистом задачи в этом этюде – добиться вокально-выразительной распевности, выявить элементы подголосочной полифонии, фактурную ткань, имеющую черты диалога.

В последних двух этюдах цикла сопоставлены трагическое и героическое. Этюд №11, *b-moll*, – одно из самых скорбных произведений А. Н. Скрябина. Это глубоко интимная лирика, некое воспоминание о глубокой потере. Исполнителю предстоит выявить элементы подголосочности, которые здесь играют важную роль. Мелодия выразительна и исполнена благородства. Музыкальное сопровождение прозрачно, интонации нисходящих полутонов звучат остро и скорбно.

Этюд №12, *dis-moll*, связан с предыдущим этюдом сквозной идеей. Этюд требует от исполнителя мощи и экстатического выражения чувств, воли, ощущения светоносности и самоутверждения. Ритмические сдвиги помогают исполнителю правильно трактовать однородность ритма в «экстатической» фактуре и вызывают огромный накал нервного напряжения.

Таким образом, 12 этюдов ор.8 представляют собой самостоятельный цикл. Связь пьес на основе контраста создает ощущение сквозного драматического развития [80].

Впервые, в первой половине XX века, музыкальные этюды начинают писать белорусские композиторы. Миновав этап ин-

структивных сочинений, в творчестве белорусских композиторов появляется большое количество концертных этюдов. Среди них можно выделить этюды Л. Абелиовича, Н. Аладова, П. Подковырова.

Исследователь В. П. Прокопцова отмечает, что особое внимание к фортепианному этюду в Беларуси наблюдается во второй половине 1940–1950-х гг., именно в этот период появляются концертные этюды [224]. Одним из первых был написан Этюд a-moll А. Богатырева, который и сейчас пользуется большой популярностью (Приложение А, рисунок 23). Этюды также писали С. Аксаков, М. Бергер, В. Золотарев, В. Оловников.

Позднее к этюду обращались Р. Бутвиловский, Г. Вагнер, В. Каретников, В. Прохоров, Э. Тырманд. Различные по содержанию и фактуре, концертные или инструктивные, этюды белорусских композиторов занимают значительное место в исполнительской и педагогической практике Беларуси.

Для формирования фортепианного этюда в творчестве белорусских композиторов характерны две тенденции. Первая – наследование и сохранение традиции, которая сложилась в западноевропейской и русской музыке XIX–XX века; вторая тенденция связана со стремлением композиторов к обновлению средств музыкальной выразительности, связанных с национальной культурой. Этюды белорусских композиторов обладают широкой образной палитрой и в большинстве случаев представляют собой художественные пьесы, в которых используется современная фортепианная фактура, например, Э. Тырманд «Пять этюдов-картинок» (рисунок 2.11).

Вместе с этюдами-пьесами белорусские композиторы писали и чисто инструктивные этюды, которые разрабатывают, как правило, один вид техники. Например, Этюд-картина Г. Вагнера, Этюд G-dur В. Каретникова. Они отличаются законченностью формы, выразительным характером и образностью и предназначены для овладения такими видами техники, как мелкая пассажная, репетиционная, двойные ноты, октавно-аккордная, арпеджио и другие.

Отдельно можно отметить этюды белорусских композиторов, которые не имеют ярко выраженной инструктивной функции, но в тоже время содействуют гармоническому развитию

артикуляции и слуха исполнителя. Такими, на наш взгляд, являются «Этюд в форме песни» Э. Тырманд и Этюд e-moll П. Подковырова. «Этюд в форме песни» Э. Тырманд предназначен в основном для развития навыков исполнения арпеджио и мелкой пассажной техники (Приложение А, рисунок 24). Форма песни, где народные песенные обороты тонко вплетаются в мелодику, которая обрамляется разнообразными полиритмическими фигурациями, создает впечатление свободной импровизации. Этюд e-moll П. Подковырова представляет собой пример этюда художественного плана. Композитор полностью основывается на традициях русской классической музыки и предлагает решение технических задач (выработка звуковой ровности) подчинять художественным. Таким образом, этюды белорусских композиторов сочетают в себе выработку разнообразных технических приемов с современным музыкальным языком и индивидуальным стилем композитора (Приложение А, рисунки 25–26).

Второй период развития музыкального этюда в XX веке приходится на вторую половину столетия. В это время музыкальный этюд характеризуется появлением новых, инновационных, а иногда и радикальных подходов к мелодии, гармонии, ритму и форме музыкальных сочинений. Так, если в XIX веке этюд был в высшей степени зависим от тональной системы, то в XX веке традиционная гармоническая система не всегда присутствовала в музыкальном этюде. Композиторы могли основывать свои работы на модальности, свободной тональности, битональности, атональности. Ритмические фигуры в музыкальном этюде были чрезвычайно разнообразными, они могли часто меняться, а штриховые линии полностью отсутствовать [268].

Изменение гармонической системы было связано с тем, что музыкальный этюд второй половины XX века утрачивает статус произведения, сочетающего в себе инструктивную и художественную ценность. Композиторы использовали музыкальный этюд лишь в качестве экспериментов в области музыкальной фактуры и языка. Так, этюды О. Мессиана («Четыре ритмических этюда» (op. 34, (1949–1950) не несут в себе дидактическую функцию, а являются поисками композитора в области серийной техники (Приложение А, рисунки 27–29). Этюды

Дж. Кейджа («Астральные этюды» (ор. 43, (1975), «Этюд для виолончели и/или для фортепиано» (ор. 50, (1978), «Этюды свободного человека» (ор. 87, (1977–1980) являются исследованиями композитора в области экспериментальной музыки, минимализма и электронной музыки (Приложение А, рисунки 30–33).

Особенно следует выделить музыкальные этюды Д. Лигети. Композитором был написан цикл концертных этюдов, состоящий из трех тетрадей (ор. 53 (1985), ор. 54 (1988–1994), ор. 55 (1995–2001). Все этюды композитора являются программными сочинениями: такие названия как «Блокированные клавиши», «Радуга», «Осень в Варшаве», «Беспорядок» отражают художественно-образный замысел сочинений, являясь своеобразной подсказкой при восприятии этюда. В отличие от композиторов современников Д. Лигети продолжает традицию развития жанра этюда композиторов-романтиков (Приложение А, рисунок 34–35). Кроме инструктивной функции, этюды композитора наделяются свойствами художественного сочинения, а по развитию мелодического, программного рисунка схожи с этюдами Ф. Листа и К. Дебюсси [268].

Также, во второй половине XX века этюды пишут русские композиторы. Среди них можно выделить «5 этюдов для фагота соло» (1983) Э. Денисова, «5 этюдов для арфы, контрабаса и ударных инструментов» (1965) С. А. Губайдулиной.

В конце XX – начале XXI века музыкальный этюд, постепенно утрачивает свою актуальность. В первую очередь, это связано с всеобщей глобализацией и синтезом искусств, берущих свое начало в XX веке. Кроме того, наблюдается угасание интереса композиторов к жанру этюда, так как в их творчестве он не находит своего дальнейшего развития [159]. Однако на фоне этого происходит усиление интереса к классическим образцам прошлого и в XXI веке музыкальный этюд по-прежнему используется в качестве учебного тренировочного упражнения, либо как концертный этюд, предназначенный для исполнения на всевозможных концертах, конкурсах и фестивалях инструментальной музыки.

Таким образом, жанр этюда, сопровождающий все виды искусства в своем первичном значении как упражнения, на протяжении собственной эволюции преодолевший рамки инструк-

тивной пьесы в музыке, в творчестве композиторов-романтиков достигает вершины жанрового развития и становится художественным произведением. Обретая многочисленные варианты, впитывая характерные черты и особенности других жанров, этюд все же так и не получает своей индивидуальной композиционной формы. Кроме того, в XX в. наблюдается угасание интереса композиторов к этюду, в их творчестве он не находит своего дальнейшего развития.

Что касается развития этюда в музыкальной культуре Китая, там становление явления складывалось совершенно иным путем. Следует начать с того, что вплоть до XX в. в истории китайской музыки понятие этюда отсутствовало, но тем не менее, мы можем проследить развитие музыкальной культуры Китая на предмет предпосылок возникновения этюда. Доциньская эпоха не отличалась большим разнообразием музыкальных инструментов. Основным инструментом для сольного исполнения была семиструнная цитра *цисяньцин* (семиструнный цинь), или *гуцин*. В книгах «Культура китайской музыки» [291], «История древнекитайской музыки» [290] подробно охарактеризовано важное место цитры *гуцин* в истории музыкальных инструментов древнего Китая. О значении музыки того времени можно судить по тому, что благородные мужи *цзюньцзы* в древности должны были владеть такими искусствами как: игра на *цине*, шахматы, каллиграфия и живопись.

Традиция обучения игре на цитре *гуцин* никогда не прерывалась. И сейчас можно насладиться музыкальными произведениями доциньской эпохи, прочувствовать обаяние музыки, история которой насчитывает несколько тысяч лет. В вышеназванных книгах часто можно встретить упоминания того, что освоение игры на цитре *гуцин* происходило посредством «обучения словами и внушения сердцем», когда секреты мастерства передавались от наставника к ученику. Традиция эта сохранялась неизменной в течение всего доциньского периода, не прерываясь вплоть до образования феодального общества (рисунок 2.12).

Содержание обучения игре на цитре основывалось на индивидуальном подходе и зависело от цели учащегося, при этом одни способы преподавания были сконцентрированы на технике исполнения, другие – на углубленном изучении основной идеи произведения [290].

После утверждения цитры *гуцинь* в статусе церемониальной музыки в эпоху Хань, образованные люди стали придавать значение не только идее преемственности и художественным особенностям музыки, но и процессу самосовершенствования. В тот же период появились новые музыкальные инструменты – многоствольная флейта *пайсяо*, цянская флейта, рожок *нюцзяо*, арфа *кунхоу*, лютя *пина* и другие музыкальные инструменты. Они отличались друг от друга своими свойствами, одни инструменты предназначались для сольного исполнения, другие – для аккомпанеента и коллективного исполнения. Несмотря на то, что число инструментов значительно увеличилось, но в то время обучение игре по-прежнему осуществлялось традиционным способом, путем передачи навыков игры от учителя ученику [290].

К эпохе Тан цитра *гуцинь* была усовершенствована, техника игры и художественные приемы также претерпели значительные изменения: она стала отличаться большим размером и округлой формой, красотой и изяществом. Так, сохранившиеся до сегодняшних дней цитры *гуцинь* обладают всеми этими особенностями (Приложение А, рисунок 36).

Следовательно, в эпоху Тан наблюдался определенный прогресс не только в области техники исполнения, но и формах выражения. Изменения в нотах (появилась нотная запись сокращенными иероглифами, которая совершенствовалась вплоть до эпохи Мин) повлекли за собой появление более строгих требований к партитурам, но цитра *гуцинь*, как и раньше, была традиционным музыкальным инструментом, поэтому при обучении основное внимание уделялось нравственной составляющей, этюдов для улучшения техники не было.

В период династии Сун традиционная музыкальная культура достигла высокого уровня благодаря господству в правящей элите идеи, которая ставит культуру значительно выше воинского дела. Цитра *гуцинь*, как основной музыкальный инструмент, приобрела огромную популярность и признание среди широких слоев образованных людей. Именно в этот период была заложена основа современной музыки *гуцинь* в Китае. Эпоха Сун – это время широкого развития печатного дела, одновременно совершенствовалась и нотная запись [290]. Это послужило причиной широкого распространения произведений

и возникновения различных музыкальных жанров игры на гуцинь. И хотя музыкальная культура династии Сун развивалась очень быстро, но в ней продолжала главенствовать идея воспитания, духовного совершенствования, и, как следствие, не было учебных этюдов.

Время династии Юань – связующее звено от династии Сун к династии Мин. Это время, которое, наследовав духовное искусство цитры гуцинь от династии Сун, подготовило взлёт гуцинь во время династии Мин. В этот период высоко ценились древние классические произведения и редко создавались новые, появилось много трактатов, исследующих цитру гуцинь с разных сторон: изготовления, истории, техники игры, произведений. В то же время музыкальная культура обогащается, появляются новые инструменты: монгольская лютя хобусы, лютя пипа, китайская скрипка хуцинь, гонги юньло, щипковый музыкальный инструмент саньсянь и другие [273]. И на всех этих инструментах обучение игре производится на основе уже существующих произведений и мелодий, без использования этюдов.

В период эпох династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) техника книгопечатания достигает своего совершенства, рукописная нотная запись практически исчезает, а печатная получает широкое распространение. Кроме нотных записей произведений для цитры гуцинь получили широкое распространение и теоретические трактаты, руководства по игре цитре гуцинь и другое. Например, «Циньшу» Юань Цзюэ, или «Сишань цинькуан» («Руководство по игре на цинь с горы Сишань») Сюй Шаньина. Эти и другие труды всесторонне разработали теорию игры на цитре гуцинь, что способствовало более глубокому пониманию искусства игры на гуцинь, повышению художественного мастерства артистов и исполнителей. Сегодня известно о различных направлениях и школах в искусстве игры на цитре гуцинь, таких как «чжэпай», «шаосин», «гуанлинь» и др. [273].

Таким образом, в Китае долгое время отсутствовала такая стройная и совершенная музыкально-теоретическая система, как на Западе. В области исполнительской техники в древнекитайских музыкальных произведениях фиксировалась лишь высота звука (тона), а ритм, «равно как в китайской живописи

тушью необязательно соблюдались законы перспективы, так же и в нотах древнекитайской музыки на бумаге не прописывалась длительность нот» [273, с. 8]. Это не означает, что в Китае отсутствовало нотное письмо, но это для исполнителя открывало простор для импровизации и музыкальной обработки произведения. В исполнительской манере отдавалось предпочтение произвольному, смелому и свободному стилю; если сравнивать с западной точностью и достоверностью, то методы прочтения музыкальной записи китайской музыки в корне отличались.

В Китае существовали разнообразные методы письменной фиксации музыки. До начала правления династии Западная Чжоу (1027–770 гг. до н. э.) для записи мелодий использовались иероглифические системы записи «люйлюй» (кит. 律吕, мужские и женские лады; обозначение ступеней китайского хроматического звукоряда) и «гуншан» (кит. 宫商) для записи придворной музыки (яюэ). Оба этих способа музыкальной записи опирались на музыкальный ритм и отражали высоту звука, но не мелодию.

При династии Западная Чжоу появились древние барабанные партитуры. «Книга обрядов Тоху» содержит самые ранние из найденных до сих пор записей двух видов ритмов «лу гу» (кит. 鲁鼓) и «сюэ гу» (кит. 薛鼓), распространенных в княжествах Лу и Сюэ во времена династии Чжоу. Однако такой метод никак не отражал значения высоты тона, а лишь обозначал вид удара по барабану, в связи с чем данный вид фиксации музыкального звучания нельзя считать настоящей нотной записью.

Наиболее часто китайцы использовали иероглифическое обозначение нот, нотную запись сокращенными иероглифами, запись ритуальной музыки династии Тан полуиероглифами и др. Иероглифическая нотная запись является самым ранним способом записи нот для струнных инструментов.

В «Мелодии Цзеши. Орхидея» с помощью иероглифической нотной записи переданы приемы игры на гучине. Известно 4954 записи такого рода для обозначения приемов игры на инструменте. Такая концепция письменной фиксации музыкального произведения значительно отличается от современной, так как не предполагает непосредственного запоминания высоты звука (тона) и ритмической структуры произведения.

В эпоху Тан широкое распространение получила нотная за-

пись сокращенными иероглифами и полуиероглифами. Цао Жоу первым разработал нотную запись сокращенными иероглифами. До этого иероглифические нотные записи мелодий для гуциня представляли собой подробные разъяснения приемов игры для левой и правой руки и были довольно сложны для восприятия. С появлением нотной записи сокращенными иероглифами, чтение нот для гуциня значительно упростилось, так как данный способ нотной записи использовал сокращённое начертание иероглифов для передачи фонем, обозначающих приемы игры левой и правой рукой. Однако такой метод нотной записи не обозначал названия нот.

В эпоху Тан запись инструментальной ритуальной музыки полуиероглифами осуществлялась в виде длинных вертикальных столбцов и передавала аппликатуру музыкального произведения. Такая система нотной записи подразделяется на ноты для струнных и «гуань сэ пу» (также называется «Хроматография поперечной флейты», «Гун чэ пу»). Нотация «гуань сэ пу», развилась из символических обозначений аппликатуры для духовых инструментов (шан, чэ, гун, фань, лю, у, и) и описывала семь ступеней древней китайской гаммы. Ноты для струнных сформировались на основе нотных записей для пипы династии Тан, а «гуань сэ пу» стали предшественниками сунских нотных записей «вульгарными иероглифами» (не входящими в классические словари, но распространёнными среди населения).

Система записи «гун чэ пу» широко использовалась также в эпохи Мин и Цин. Однако из-за того, что данная система записи имела хождение в разных регионах Китая и в разное время, в письменных обозначениях нот и названиях звуков появились расхождения. Кроме того, из-за сложности таких партитур значительная часть музыкального наследия Китая была утеряна, а сама иероглифическая система записи постепенно сошла с исторической арены.

Начальная форма нотно-цифровой записи появилась в Европе в XVI веке. Великий мыслитель эпохи Просвещения Жан-Жак Руссо предпринял попытку создать систему обозначения нот арабскими цифрами. В Китай цифровая нотная запись проникла из Японии, после чего она была усовершенствована многими китайскими музыкантами и заменила иероглифические нотные записи. Цифровая нотная запись до сих пор ис-

пользуется во многих профессиональных музыкальных учреждениях Китая.

Благодаря своей простоте цифровая нотная запись получила широкое распространение Китае, однако из-за ограниченности возможностей передачи музыкального содержания позже была заменена европейской пятилинейной тактовой нотацией.

Европейская нотация проникла в Китай уже в 1713 году, а в XIX веке ее популяризировали западные миссионеры.

Пятилинейная нотная запись сочетает в себе суть различных европейских методов нотной записи и объединяет, и подчеркивает таланты многих музыкантов.

Китайские композиторы используют как цифровую запись, так и пятилинейную нотную запись в этюдах. Сам термин «этюды» появился в Китае в XX веке. В древней китайской музыке такого понятия не существовало, поэтому не существует записей в традиционной китайской иероглифической нотации. Несовершенство и неточность традиционной китайской нотации проявляется в основном в простой маркировке высоты звука и «грубой» записи (или даже отсутствия записи) ритма. Традиционная китайская иероглифическая нотация, в отличие от точной европейской нотации, служит лишь для обозначения «контура» или «каркаса» мелодии. По сравнению с европейской нотной записью и современной китайской цифровой записью, недостатки иероглифической записи очевидны.

Так как музыкальный этюд предназначен для отработки различных музыкальных приемов и техник, цифровая нотная запись и пятилинейная нотная запись наиболее соответствуют этим целям.

В Древнем Китае особое значение придавалось интуитивному мышлению, особенностью которого стало наитие и подсознательность, акцент на вдохновении и настроении. В отличие от логического мышления, интуитивное мышление не связано никакими регламентирующими нормами и правилами, а потому обладает такими особенностями, как гибкость, многогранность и широта взгляда. Интуитивное мышление, свойственное китайской традиции, также оказало значительное влияние на развитие китайской музыки, которая отличалась богатством творческих приемов [290].

Что касается методов обучения музыкальному искусству, то в китайской традиции основные методы обучения музыке были

основаны на «учении словами и внушении сердцем», а также на преемственности и индивидуальной передаче знаний непосредственно от учителя к ученику. Ученик посредством слухового и зрительного восприятия перенимал манеру исполнения наставника и подражал ему. Не существовало четко регламентированной методики обучения, и в этом выражается коренное отличие китайской теории музыки от западного рационалистического подхода [290].

Таким образом, можно сказать, что в китайской музыке под влиянием идей конфуцианской философии и в определенном культурно-историческом контексте особое внимание уделяется эмоциональности; тогда как западная музыка сконцентрирована на рациональности и гармонии. В этом заключается разница целей представителей разного типа мышления. В Китае и на Западе существовали различные музыкальные формы, музыкальное искусство развивалось разными путями. Поэтому в традиционной китайской музыке отсутствует такой музыкальный жанр, как этюд.

Ситуация стремительно изменилась в начале XX века, когда в Китай был привезен популярный европейский инструмент фортепиано. Оно стало инструментом, воплотившем в себе столкновение и взаимопроникновение китайской и зарубежной музыкальной культур. Однако в результате взаимодействия с западной музыкальной культурой традиционная национальная музыка также начала быстро развиваться, что привело к появлению в Китае этюдов. Это были пьесы, включающие в себя не только западные этюды с вкрапленными ладовыми и гармоническими китайскими элементами, но и китайскую традиционную этническую музыку, обладающую своеобразным китайским стилем.

Подлинную основу для сочинения китайских этюдов для фортепиано заложил русский композитор А. Н. Черепнин (1899–1977) – известный русский и американский пианист, композитор и дирижер, который в 1930-е годы приезжал в Китай и оказал большое влияние на китайскую культуру. В период с 1934 по 1936 год А. Н. Черепнин был приглашен в качестве почетного профессора в Шанхайскую государственную консерваторию, где за это время создал для студентов большое количество учебных материалов и этюдов для игры на форте-

пиано в китайском стиле, среди которых важнейшими являются: «Учебное пособие по пентатонике для фортепиано», «Пять концертных этюдов» (Op. 52), «Технические упражнения на основе пентатонической гаммы» (Op. 53) (Приложение А, фрагмент 19) [172].

С точки зрения обстановки в музыкальных кругах Китая того времени, количество этюдов для фортепиано было гораздо меньше каких-либо других произведений для этого инструмента. Можно сказать, что данный шаг А. Н. Черепнина по созданию этюдов в китайском стиле в то время стал уникальным в своем роде. «Учебное пособие по пентатонике для фортепиано» и «Технические упражнения на основе пентатонической гаммы» (Op. 53) были созданы для решения педагогических задач и, по сути, представляют собой обычные учебные материалы, тогда как «Пять концертных этюдов» (Op. 52) являются произведением, обладающим художественной ценностью и созданным для исполнения на концертах [172]. Таким образом, этюды А. Н. Черепнина были написаны не просто для отработки материала на занятиях, но и «для исполнения, требующего разных уровней мастерства, понимания разных форм и жанров музыки, то есть в них действительно был воплощен сложный, систематизированный творческий замысел» [172, с.88].

«Пять концертных этюдов» (Op. 52) А. Н. Черепнина представляют собой пять отдельных небольших произведений, каждое из которых имеет собственный заголовок («Театр теней», «Гуцинь», «Посвящение Китаю», «Панч и Джуди», «Хвалебная песнь»). Они стали образцом фортепианного концертного произведения для китайской музыки периода новой истории (Приложение А, рисунки 45–47). Черты китайского стиля в этюдах проявляются в следующем: композитор не только смог адаптировать мелодии традиционного китайского театра или народных песен к исполнению на фортепиано, но также и сумел за счет определенных техник создать имитацию звучания народных музыкальных инструментов на фортепиано. Его работы и идеи стали колоссальным вкладом в историю китайской музыки новой и новейшей эпохи, позволили ей избавиться от влияния европейского традиционного искусства. Создание новой музыки с национальным китайским колоритом открыло для китайских композиторов новую страницу на пути развития их творчества [172].

Помимо фортепианных этюдов в китайском стиле, в начале XX века стали появляться этюды и для других музыкальных инструментов, например, *эрху*, *пипы* и других. Поскольку проникновение западного музыкального искусства оказало стимулирующее воздействие на развитие народной музыки, постепенно создавались все новые музыкальные произведения, непрерывно совершенствовалась техника исполнения, появлялись и этюды для народных инструментов (Приложение А, рисунок 20). Среди китайских композиторов, оказавших влияние на развитие музыкального этюда в Китае, следует назвать имена Чжоу Шаомэй, Лю Тяньхуа, Чэнь Чжэньтао, Чу Шичжу и др.

Чжоу Шаомэй (1885–1938) – педагог и исполнитель народной музыки. С детства учился у отца игре на *эрху* и *пипе*, в молодости занимался специальными исследованиями техники игры на этих музыкальных инструментах. Чжоу Шаомэй полагал, что лишь одной позиции рук в начале игры недостаточно, поэтому разработал три позиции рук при игре на *эрху*, которые назывались верхней, средней и нижней позициями. Это позволило не только обогатить технику игры и удобство исполнения, но и заложило прекрасную основу для превращения *эрху* из инструмента, использовавшегося для аккомпанемента, в солильный музыкальный инструмент (Приложение А, рисунок 37). Для совершенствования манеры исполнения музыки на народных инструментах, Чжоу Шаомэй сочинял специальные этюды, которые вошли в популярные в Китае сборники: «Ноты национальной музыки (Гоюэ пу)», «Исполнение национальной музыки (Гоюэ яньцзоу)», «Комментарии к национальной музыке» (Гоюэ цзяньи). Исполнительское и композиторское творчество Чжоу Шаомэй положило начало развитию этюдов и совершенствованию исполнительской практики в области китайской народной музыки [210].

Педагог, композитор и исполнитель народной музыки Лю Тяньхуа (1895–1932) развивал в своем творчестве искусство игры на *эрху*. Оказавшись под влиянием идей «Движения за новую культуру», Лю Тяньхуа внес значительный вклад в исследования народной музыки (Приложение А, рисунки 38–39). Поскольку ранее он познакомился с такими западными инструментами как фортепиано, скрипка и др., он прекрасно использовал концепции западной музыки, соединив их со свое-

образным стилем китайской народной музыки. В 1920 г. Лю Тяньхуа сочинил 47 известных этюдов для *эрху*, в которых традиционная модель этюдов получила новую концепцию развития. Этюды были направлены на: отработку техники правой руки, включая деташе, легато, чередование внешней и внутренней струн и др.; отработку техники игры левой руки, включая вибрато, глиссандо, смену лада и др. Основной целью этюдов стала выработка координации между правой и левой руками. Что касается записи партитур, Лю Тяньхуа использовал нотный стан западного образца. Также, Лю Тяньхуа сочинил «15 этюдов» для *пипы*, что послужило новым импульсом для развития этюдов традиционной народной музыки Китая. Здесь можно увидеть пятый этюд Лю Тяньхуа, в котором под ключевыми знаками обозначены позиции передней части смычка, что заимствовано автором из модели обучения игре на скрипке. В результате применения этой учебной модели к *эрху* достигается плавность движения смычком.

Кроме того, Лю Тяньхуа был талантливым педагогом, он вырастил плеяду талантливых учеников, среди них – Чэнь Чжэньтао и Чу Шичжу, которые впоследствии также сочиняли этюды для обучения игре на *эрху*: «Упражнения игре на *эрху*», «Национальная музыка» и др. [210]. В этих учебных пособиях, направленных на отработку определенного навыка или техники исполнения, появился акцент на образной выразительности музыкальных произведений, предназначенных для отработки техники исполнения.

В период образования Китайской Народной Республики (1949 г.) в рамках курса «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ» китайская фортепианная музыка как в области преподавания, так и в искусстве композиции достигла своего расцвета. В это время стали появляться в большом количестве музыкальные программы, руководства и пособия. Самые популярные – «Программа начального уровня обучения игре на фортепиано в средней школе» (1959 г.), куда вошли 14 этюдов, написанные группой китайских композиторов; учебное пособие Ли Хайин «Упражнения на аппликатуру пентатонических гамм на фортепиано» (1966 г.), куда вошли пентатонические гаммы, аккорды, октавы и другие учебные приемы.

В этот период создание китайских этюдов для фортепиано впервые достигло вершины своего развития, постепенно формировались концепции, определяющие создание этюдов. Например, в 1955 г. китайский композитор и пианист Ду Минсинь создал этюды, в которых полностью объединил трехчастную западную форму с традиционной китайской пентатоникой, аккордами, наложением кварт и квинт, что свидетельствует о высоком уровне художественной выразительности этих музыкальных произведений (Приложение А, рисунки 43–44). Тем не менее, в целом творческие приемы были развиты недостаточно, концепции сформулированы не очень отчетливо, по-прежнему было много мелодических произведений на основе пентатонической гаммы. Несомненно, процесс формирования этюдов требовал времени.

Культурная революция в Китае (1966 г.) стала импульсом к новому витку развития музыкального этюда. Так, китайский композитор Ни Хун в 1975 г. сочинил «Четыре этюда для фортепиано на популярные мелодии Пекинской оперы». В 1975 г. преподаватель фортепиано Чжао Сяошэн сочинил «Упражнения на отработку пентатонических гамм» и «Тринадцать китайских этюдов для фортепиано» [210]. Каждый этюд был снабжен названием, а по уровню сложности они не уступали этюдам Ф. Шопена. Это, безусловно, подняло китайские музыкальные этюды на новый уровень художественного развития (Приложение А, рисунок 40).

На рубеже XX–XXI вв. начался период теоретических исследований, в том числе и этюдов. В этот период одно за другим открывались художественные и педагогические учебные заведения. Это привело к появлению новых учебных материалов и новых тенденций сочинения музыкальных произведений. Например, были изданы «Курс радиолекций по игре на эрху» Чжан Шао, «Короткие этюды для отработки техники игры на эрху» И Юаньфу, «Техника игры на гучжэне» Цзян Пина и др. Появилось множество превосходных композиторов, которые внесли вклад в развитие этюдов, в том числе, и в народном стиле.

Известный в Китае исполнитель музыки на эрху – Чжан Шао (1927–2015), автор «Курса радиолекций по игре на эрху», предпринял попытку классифицировать техники игры на эрху (например, по тональностям, гаммам, мелизмам, движениям

смычком и др.), подкрепив свою классификацию собственными сочинениями по отработке техники, которые отличались смелостью и инновационностью, среди тональностей были добавлены С и В, появились такие приемы как быстрый смычок, бросок смычка на струну, спиккато и др. Для левой руки также были предложены новые приемы: смена лада, глиссандо, мелизмы и другие. Например, второй этюд «Базовое упражнение для отработки параллельных терций» из книги «Курс радиолекций по игре на *эрху*» (Приложение А, рисунки 41–42).

Данный пример демонстрирует использованный в этюде прием секвенции восходящих и нисходящих терций, технику движения пальцев и смены лада. С одной стороны, учащиеся в полной мере могут отработать движение терций и тренировать музыкальный слух, с другой стороны, улучшать технику пальцев.

Кроме этюдов для *эрху*, быстро развивались и этюды для щипкового инструмента *гучжэн*. Педагоги-музыканты улучшили модель обучения «словами и внушения сердцем», заменив ее моделью отработки техники на этюдах. Так, в книге «Приемы игры на гучжэне» Цао Чжэна подобраны 13 этюдов, возникших в результате многолетней преподавательской деятельности автора. Учебник включал упражнения и на технику левой руки, и на аппликатуру правой руки, что имело большое практическое значение. Также известны сборники: «Приемы игры на гучжэне» Цзян Пина, «21 этюд для гучжэна» Лоу Шу-хуа, которые чрезвычайно способствовали развитию жанра музыкального этюда в Китайской Народной Республике.

После окончания Культурной революции в Китае наступила вторая волна расцвета фортепианной музыки, связанная с политикой реформ, позволяющих западной музыке свободно проникать в китайскую музыкальную культуру. Начали постепенно восстанавливаться консерватории, открывались учебные заведения педагогического профиля. Поскольку масштабы образования постоянно увеличивались, увеличивался спрос на учебные материалы, при этом были задействованы как зарубежные, так и китайские учебные пособия. С небывалой скоростью издавались как учебники для детей, так и для учащихся средних и высших учебных заведений. Так, были изданы «Учебник игры на фортепиано для начинающих», «Упражнения для разработки пальцев для детей» (1996 г.), Чжоу Гуан-

жэнь, Ин Шичжэнь составили «Сборник фортепианных пьес для начинающих», куда вошли 18 этюдов; в 2000 г. были изданы «Этюды и гаммы китайской пентатоники для фортепиано» композитора Сюэ Вэйсы. В 2002 г. Доу Цин из 200 этюдов тщательно отобрал 60 произведений, распределив их на начальный, средний и продвинутый уровни, что имело важное значение для различных техник исполнения этюдов в китайском стиле. Таким образом, всестороннее развитие получили и техники западной музыкальной композиции, и музыкальное мышление, и концепции обучения фортепианной музыке.

Среди современных китайских исполнителей и композиторов, авторов этюдов, можно назвать: Лю Чанфу (род. 1941) – первый в Китае исполнитель музыки на *эрху*, получивший степень кандидата наук, автор сборника «Этюды для *эрху* на продвинутом этапе», в который вошли 300 этюдов, направленных на овладение основами игры на *эрху*; Су Ханьсин (род. 1939) – педагог и композитор музыки *эрху*, ему принадлежит сборник «26 свободных этюдов для *эрху*», в который входят упражнения на движение смычком, прогибание, аппликатуру и др. Каждый этюд этого сборника обладает четкой структурой, свободной мелодией, четкой задачей отработки конкретного технического навыка и определенной степенью сложности.

Помимо этюдов для игры на *эрху*, существуют и этюды для гучжэн. Например, учебное пособие Цзяо Цзиньхуа «Приемы игры на гучжэне», которое включает этюды и теория техники исполнения на гучжэне; «Учебник по игре на гучжэне» Ян Нани, состоит из трех частей: первая часть включает упражнения на аппликатуру и развитие техники правой руки, во вторую часть вошли упражнения на отработку гамм и усложнение базовой техники исполнения, в третьей части собраны программные этюды (Приложение А, рисунки 48–49).

Таким образом, можно сказать, что жанр этюда развивался в европейских странах, начиная с эпохи Барокко. В Китае жанр этюда стал разрабатываться, начиная с XX в. Постепенно сформировалась система этюдов, обладающих китайской спецификой: мелодия в китайских этюдах строится на афонических оборотах, основой для мелодии выступают народные песни; лад сводится к пентатонике, функция основного тона в этюдах обычно незначительна, не используются диссонирую-

щие интервалы и хроматизмы, большинство ритмов заимствованы из китайской народной музыки и китайской оперы. Тем не менее, традиция западных музыкальных этюдов также глубоко укоренилась в китайской музыкальной культуре, в первую очередь благодаря творческой деятельности А. Н. Черепнина. О значимости, которую придают китайские исполнители этюдам, а китайская музыкальная педагогика с ее установкой на безупречное техническое вооружение и на изучение существующих звуковых образцов мировой исполнительской культуры, свидетельствуют значительные успехи китайских пианистов на международной арене.

2.2. Разновидности и специфика живописных этюдов

Этюд в изобразительном искусстве, чаще всего, играет второстепенную роль и представляет собой предварительный набросок художественного произведения, фиксирует его замысел основными композиционными средствами. Работе над значительным по объему и художественным задачам произведением часто предшествует серия этюдов, где разрабатывается общая структура, композиция и пространственные планы, цветовые соотношения и пропорции. Как правило, этюды выполняются в свободной манере, но могут и детально прорабатываться в зависимости от задач, которые ставит перед собой художник. Размер и техника исполнения этюдов – также очень разнообразные – от зарисовки карандашом до развернутой композиции маслом. Тем не менее, каждый этюд направлен на воплощение и передачу идейно-тематического содержания будущего произведения искусства.

По определению Г. И. Панксенова, этюд в живописи – это «художественное произведение, которое выполняет вспомогательную роль и полностью рисуется (пишется) с натуры» [170, с. 78]. В изобразительном искусстве, кроме вспомогательных ролей этюд может выполнять и основную – быть полноценным произведением. В нем должны быть охвачены общие ощущения, которые позднее будут сохранены в процессе детальной прорисовки картины. Процесс создания этюда в живописи предусматривает проработку света, цвета, формы, перспективы и композиции. В живописных этюдах, в отличие от музыкальных, среди огромного количества подготовленных этюдов отбираются те, которые наиболее соответствуют замыслу автора и поддерживают суть произведения. После отбора художник их полностью перерабатывает и создает уже большое полотно.

Часто в научной литературе встречаются понятия близкие по своему функциональному назначению к этюду, но тем не менее имеющие внутри себя отличительные черты. Наравне с понятием «этюд» встречаются такие понятия как «эскиз», «зарисовка», «набросок» в синонимичном значении. Например, в словарях китайского языка термин «этюд», слово «稿», имеет достаточно широкое определение, как правило, означает эскиз, созданный перед началом работы над произведением. Напри-

мер, «предварительный эскиз, создаваемый художником перед началом работы над произведением и постоянно редактируемые композиции и художественные замыслы» [285, с. 124]. По свидетельству Цзэнган Суна, «в художественном словаре этюд определяется как произведение искусства, при помощи которого можно исследовать жизнь во всем ее многообразии. В частности, этюд в живописи обычно рассматривается как подготовительный этап создания художественного произведения. Этюд в живописи представляет собой черновик оригинального произведения художника, который сосуществует одновременно с произведением искусства. Кроме того, в истории искусства западных стран этюдами называются любого рода эскизы, наброски или зарисовки» [286, с. 5]. В связи с этим остановимся подробнее и уточним понятия «зарисовка», «набросок», «эскиз».

Понятие «набросок» (от английского слова «sketch») представляет собой изображение малого формата, легко и быстро нарисованное (в общих чертах). Набросок является преимущественно разновидностью графики, но также встречается в живописи. Основная задача наброска заключается в передаче первого впечатления от увиденного или в фиксации первоначального замысла произведения. В зависимости от ситуации, наброски рисуются с натуры, по памяти или по воображению. В применении к композиционному наброску, отражающему идею будущей картины, чаще применяют термин «эскиз». Набросок характеризуется лаконичностью исполнения, некоей схематичностью и монохромностью изображения. Обобщающие приемы рисования, применяемые в искусстве наброска, вытекают из временных ограничений работы над рисунком, обычно не зависящих от художника. Набросок редко существует как самостоятельное произведение. Обычно это один из этапов в ходе работы художника над картиной. Поэтому в наброске выполняется одна конкретная задача: передать движение, эффект освещения, пропорции модели, пространство, характерные детали и другое. В связи с этим, для рисования набросков выбирают простые, удобные и технически подходящие для каждого конкретного случая графические художественные материалы: карандаш, тушь, уголь, сангина, маркер и прочие [97].

Зарисовка представляет собой графическое изображение, выполненное с натуры. Целью создания зарисовки является подбор и изучение материала для будущего художественного произведения. Основные отличия зарисовки от наброска заключаются, во-первых, в размере и детализации изображения – в зарисовке размер изображения больше, оно более «прорисовано» в сравнении с обобщенным характером наброска; во-вторых, изобразительные средства, применяемые в зарисовках, более разнообразны и богаты. Это более проработанный и качественно иной тип рисования; в-третьих, зарисовки не подходят для рисования объекта в движении. Зарисовки делаются только с натуры, они могут отображать как весь объект исследования художника, так и его части, например, зарисовки рук, частей лица, веток деревьев, архитектурных деталей и так далее. Время исполнения зарисовки художник определяет сам по качественной проработке рисунка и соответствию поставленным задачам. Но зарисовка – это еще не полноценный рисунок и исполняется она в более короткий, по сравнению с рисунком, срок (обычно до 30-40 минут) [287, с. 172].

Слово «эскиз» («素描») имеет иноязычное происхождение, его истоки берут начало в Италии, и под эскизом понимается как основная идея картины, выраженная графическими или живописными средствами, либо как вспомогательный материал при работе художника над картиной. Часто эскиз выглядит как простая, черно-белая схема, структура пятен, ритмов, направлений будущей картины. Он выполняется по воображению или по представлению. Как правило, для создания одного произведения искусства требуется несколько эскизов. Таким образом, основной задачей эскиза становится передача точно зафиксированного замысла художника, либо структуры будущего произведения без деталей и уточнений. Эскиз необходим художнику в начале создания картины или другого произведения для определения основных цветовых отношений будущей картины, определения конфигурации формата картины, качества и разнообразия фактур и прочего. В западных художественных словарях слово «эскиз» объясняется как «фактура или набросок, положенный в основу художественного произведения» [292, с. 2].

Чаще всего под живописным этюдом понимается изображение вспомогательного характера небольшого формата. Подоб-

ные изображения, как правило, выполняют одну конкретную задачу, поэтому для одной картины или другой художественной работы, как правило, выполняется несколько этюдов, написанных с разной целью (передача освещения, контраст пятен, пространство в картине, соотношение предметов друг с другом или предмета и среды и многие другие). При написании этюда художник не ставит себе задачу создать законченную картину – это лишь подготовительный этап ее создания, своего рода рабочий материал художника. В зависимости от конечного замысла художника, этюды могут создаваться им не для всей картины целиком, а с целью проработки отдельной ее части, фрагмента изображения будущего произведения.

История возникновения этюдов относится к временам эпохи Возрождения, хотя в живописи XVI–XVIII веков понятия «этюд» еще не существовало. В это время понятие этюда было неотделимо от графики, поскольку для создания наброска или зарисовки будущей картины, художники использовали технические материалы, присущие графике (карандаш, перо, сангина, бумага и др.). В качестве примера можно привести работы великих художников эпохи Возрождения, которые внесли огромный вклад в развитие живописи и скульптуры: Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти и Микеланджело Буонарроти [296].

«Представление о Леонардо да Винчи как о великом художнике будет неполным без упоминания о том, что он был выдающимся мастером эскиза» [296, с. 222]. Огромное количество эскизов и зарисовок, оставил после себя Леонардо да Винчи, более 4000 из которых сохранилось до наших дней. Конечно, Леонардо да Винчи обладал всесторонней одаренностью, и помимо живописных этюдов, он создавал бесчисленное множество эскизов и черновиков в других областях. Его эскизы отличаются многообразием сюжетов: люди, животные, растения и сцены из жизни с глубоким смыслом. Леонардо да Винчи считал, что при создании эскиза, в котором заключен некий образ, для начала необходимо приблизительно нарисовать (сделать набросок) простую композицию. Посредством графических линий художник передавал светотени, объем и форму изображаемых объектов, тщательно прорисовывал детали (Приложение Б, рисунки 1–4). Кроме того, этюд Леонардо да Винчи не просто служил основой для его мышления, он стал

моделью для развития науки. Наиболее значительным достижением Леонардо да Винчи является соединение искусства и науки. Квинтэссенцией его эскизного творчества стали исследования в области анатомии человека (рисунок 2.13).

Например, такие работы, как «Эскиз мышцы верхней конечности и скелета», «Эскиз туловища женщины», «Эскиз функции глаза», «Женская голова» и др., демонстрируют высокий уровень мастерства Леонардо да Винчи и являют собой классический образец искусства эскиза, наивысшее достижение эскизной техники эпохи Возрождения [296].

Помимо Леонардо да Винчи в это время многие европейские художники уделяли время работе над этюдами. Так, многим из известных работ Микеланджело Буонарроти, как в области живописи, так и в области скульптуры, предшествовало большое количество этюдов, выступавших в качестве отражения творческой мысли. Микеланджело однажды сказал: «Этюд – это источник и сущность масляной живописи, скульптуры, архитектуры и других видов живописи. Он – основа всех дисциплин. Те, кто освоил его, могут поверить в то, что они обрели огромное состояние» [296, с. 49]. Во многих его набросках или эскизах можно увидеть первоначальные мысли и творческие идеи художника, воплощенные впоследствии в знаменитых произведениях (Приложение Б, рисунки 5–6).

Микеланджело также стремился к чувственному и экспрессивному изображению: линии и черты его эскизов преисполнены жизненной силой, в особенности четкие линии эскизов человеческого тела. Так, в качестве прекрасного произведения искусства Микеланджело можно привести эскиз скульптуры «Давид». В этюде к картине «Битва при Кашине» расстановка и сами действующие лица выполнены простыми линиями и легкими штрихами, но динамика движения героев передана до мельчайших деталей, они наполнены силой и энергией, что заставляет зрителя прочувствовать страх при приближении врага (Приложение Б, рисунок 7). Можно увидеть, что уже на этапе создания этюда художник полностью продумал замысел, который пронизывает все произведение от начала до конца [296]. В данном этюде, созданном простыми и легкими штрихами, автор в полной мере отобразил первоначальную концепцию произведения. Другому великому творению Микеланджело –

«Страшный суд», на создание которого ушло почти 6 лет, а площадь росписи составляет около 200 квадратных метров также предшествовали многочисленные эскизы и наброски, наблюдая и, анализируя которые, мы видим, что изображения обладают информативностью, отражают глубокие размышления и яркую экспрессию художника (Приложение Б, рисунки 8–9).

Большое количество этюдов оставил после себя и Рафаэль Санти, для большинства его работ, посвященных изображению образа Мадонны с младенцем, натурой служили реальные женщины и дети.

Таким образом, можно заключить, что Леонардо да Винчи, и Микеланджело, и другие известные художники эпохи Ренессанса своими эскизами и зарисовками заложили основу для возникновения этюда: они изобрели и применили принципы перспективы, анатомии и композиции в этюде.

Художники второй половины XVI–XVII века, чтобы дополнить графическое изображение и приблизить его к натуре, начали «вводить» в них цвет, а также использовать материалы присущие живописи (пастель, акварель, масло). Цвет нес в себе выразительную функцию, придавая изображению большую достоверность и эмоциональную наполненность. При этом степень использования цвета в подобных работах варьировалась от легкой расцветки до полноценного цветового решения.

В качестве примера использования можно привести работы Д. Дюмустье, Г. Гольбейна старшего, А. Дюрера, Г. Голциуса, П. Рубенса, в которых художники использовали достаточно широкий спектр материалов – кроме сангины и карандашей – пастель и акварель (Приложение Б, рисунок 10). Так, П. Рубенс в своих предварительных этюдах решает композиционные и другие задачи будущих картин (Приложение Б, рисунки 11–13). Например, этюд к портрету жены П. Рубенса пронизан тонким чувством, на нем очень точно запечатлено выражение лица женщины, раскрыты закономерности симметрии и перспективы, на лице искусно отображены свет и тень, а выражение глаз и мышц лица на редкость восхитительны [279].

Уже в XVIII веке художники при создании графических набросков и зарисовок начинают активно использовать выразительные возможности цвета (рисунок 2.14).

Широкому применению цвета послужило повсеместное распространение материалов живописи – пастели и акварели. Так, в XVIII веке помимо графических набросков карандашом, либо пером с введением цвета, создаются наброски, целиком выполненные пастелью или акварелью. Такие типы набросков можно считать полноценными живописными этюдами. Так, портреты М. К. де Латура, Х. Рембрандта, являются яркими примерами подобных работ XVII–XVIII века (Приложение Б, рисунки 14–15). Ж. А. де Ватто создал большое количество рисунков, эскизов и этюдов, что представляет ценное достояние для последующих поколений живописцев. В своих этюдах он сумел запечатлеть сиюминутные движения и мимику человека: случайно поднятая рука, полный искренней любви взгляд, нежные и грациозные танцевальные движения – эти прекрасные моменты благодаря острому зрению, наблюдательности и высокому уровню мастерства художника впоследствии получали воплощение в его картинах [279].

Утверждение живописного этюда как полноценного художественного произведения произошло в начале XIX века, когда художники, такие как П. А. де Валансьен во Франции и Дж. Констебль в Англии впервые начали выходить на улицу, чтобы создавать живописные этюды на пленэре. Также в живописи XIX века этюд характеризуется не только стремительным изменением статуса, но и формой существования. Начиная с середины XIX века, живописный этюд по своей композиции приближается к станковой картине. Доктор искусствоведения В. П. Прокопцова пишет: «Пленэр» (пер. с фр. – открытый воздух) трактуется в двух значениях: как живописная техника и основа творческой эстетики художников, для которых свет и воздух приобретают самостоятельное значение и чисто живописный интерес, и как собранные на определенное время группы художников для коллективной работы в естественных природных условиях» [184, с. 182].

Среди художников-романтиков, рисовавших этюды, следует отметить творчество Э. Делакруа (1798–1863). По словам китайского художника, (искусствоведа) Сюйэра Гаоцзя, «Эжен Делакруа порой целый день проводил в своей мастерской, а иногда долгое время проводил за росписью фресок. Он горячо любил искусство, с головой погружаясь в работу. Он проявлял

неиссякаемую волю к жизни. Даже ночью при свете лампы создавал эскизы, зарисовывая собственное видение окружающего мира. Он испытывал огромную страсть к наброскам по памяти и этюдам. В любое время и в любом месте он был занят работой» [275, с. 60]. Характер линий в его этюдах отличался сдвоенностью и, как выразились бы китайские художники, стилем «фэйбай» (飞白). Возможно, именно благодаря такому стилю изображения нарисованные объекты казались живыми. Художественным кредо мастера было следующее: «человек должен смело и решительно смотреть в лицо крайностям: только храбрость, чрезвычайная храбрость поможет добиться успеха в погоне за чувством прекрасного» [279, с. 353].

Появление пейзажных живописных этюдов с натуры связано с деятельностью группы французских художников реалистического пейзажа, так называемых «барбизонцев», а также с одноименной им живописной школой. Свое название барбизонская школа получила от деревни Барбизон, находившейся близ леса Фонтебло неподалеку от Парижа. Художники приезжали туда, чтобы писать этюды с натуры, а затем заканчивать их в мастерской. Причиной распространения живописных работ на пленэре стало изобретение Дж. Ренда 1841 года – тюбиков для хранения и переноски масляных красок. Основными представителями барбизонской школы были Ж. Милле, Т. Руссо, Е. Диас. Данные художники, опираясь на традиции пейзажной живописи XVII века, главную задачу пленэра видели в передаче цвета и богатства природы. При этом барбизонцы старались тщательно прорабатывать расположение предметов на плоскости для достижения максимальной близости к натуре. Так, показательным является творчество Ж. Милле. Живописные этюды занимают ключевое место в творчестве художника. Ж. Милле писал, как беглые зарисовки, так и самостоятельные работы. Однако очень важно отметить, что художник очень редко писал длительные многосеансовые этюды. Работая на пленэре, Ж. Милле создавал тщательно проработанные живописные наброски исследуемой им природы, а также старался как можно лучше запомнить те чувства, которые производила на него природа. Как говорил сам художник: «Кто-то может создавать картину, основываясь на тщательном рисунке с натуры, другой – писать по памяти ту же сцену после короткого, но

сильного впечатления. И именно он может лучше передать характер и физиономию местности, тогда как все детали могут быть неточными» [261, с. 228].

В большинстве своих работ Ж. Милле обращался к технике пастели. В некоторых пастелях, например, в «Подвязывании виноградных лоз» (1860–1864), художник вовсе отказывается от графической основы. «Светлый колорит этой работы, а также новаторская манера наложения краски отдельными мазками приближает Милле к поискам импрессионистов» пишет исследователь М. А. Ивасютина [76, с. 163]. Работы Ж. Милле, как и творчество барбизонцев в целом, явилось значительным этапом в развитии живописного этюда (Приложение Б, рисунок 16).

Расцвет пленэрной живописи приходится на последнюю треть XIX – начало XX века. В это время широкое распространение в художественной культуре общества получает течение импрессионизм (фр. *impressionisme*, *impression* – впечатление). Художники, примыкавшие к этому течению, стремились максимально точно выразить свои непосредственные впечатления от природы и всевозможных вещей. Импрессионистами был разработан «новый метод живописи». Его суть заключалась в передаче внешнего впечатления света, тени предметов, отдельными мазками чистых красок, краткости, этюдности. Живописные этюды импрессионистов были своеобразным протестом против салонной академической живописи. Художник К. Моне утверждал, что в салонной картине неизменно существует нечто надуманное, тогда как живописный этюд с натуры является непосредственно правдивым отражением реальности, не затрагивая при этом никаких сложных проблем. Ведь только короткий этюд позволял точно фиксировать отдельные состояния природы. В творчестве импрессионистов этюд не был лишь наброском или зарисовкой будущей картины. По своей ценности этюд приравнивался к станковой картине. Работы К. Моне, Э. Мане, О. Ренуара, К. Писсарро, А. Сислея, Э. Дега, Б. Моризо, будучи живописными этюдами, выполненными с натуры, являются полноценными живописными картинами (Приложение Б, рисунки 17–18). В связи с чем, исследователь истории развития импрессионизма Дж. Ревалд, утверждает, что в творчестве художников импрессионистов живописный этюд достиг своего апогея [187, с. 37].

Как отметил выдающийся живописец того времени Э. Дега, «так называемый этюд не есть форма изображения, а взгляд на эту форму» [275, с. 156]. Сам художник по праву признан мастером этюдов, при создании которых он пользовался широким спектром искусных приемов и техник, в частности, он был способен по памяти изображать сложные объекты. В самом начале своего творческого пути Э. Дега подражал классической манере Ж. Энгра, стремясь к технике комбинации тонких линий, но затем на него значительное влияние оказали импрессионистские идеи Э. Мане, и его техника стала более свободной и непринужденной. Позже его отличительной чертой стала пастель. Сохранив базовую технику этюдного изображения, он разнообразил этюд цветовыми эффектами, усовершенствовав его и полностью оторвав от традиционных канонов и эстетических взглядов классицизма.

Начиная с последней трети XIX века, живописный этюд с натуры приобретает популярность у русских художников. Наиболее ярко этюд представлен в творчестве художников, примыкавших к объединению «Товарищество передвижных художественных выставок». Такие художники как, А. А. Иванов, И. Н. Крамской, И. И. Левитан, И. Е. Репин, В. А. Серов, В. И. Суриков писали не только законченные произведения станкового характера, но и подготовительные работы – этюды и эскизы будущих картин (Приложение Б, рисунки 19–20).

В творчестве передвижников живописный этюд в основном представлен в двух жанрах: портрета и пейзажа. Портретный живописный этюд представлен работами Н. Н. Ге, И. Н. Крамского, В. Г. Перова, И. Е. Репина, В. А. Серова, В. И. Сурикова, Н. А. Ярошенко (Приложение Б, рисунки 21–24). Данные художники в этюдах-портретах стремились показать индивидуальность как простого, сельского человека, так и выдающихся людей своего времени – писателей, поэтов, художников, ученых, общественных деятелей. Так, живописные этюды-портреты людей из народа можно найти в творчестве И. Н. Крамского. Такие работы как, «Этюд с натуры» (1871), «Этюд старого крестьянина» (1872), являются яркими примерами данной разновидности этюда. Также, живописные этюды-портреты писал Н. Е. Репин. В своих этюдах художник стремился показать естественные черты личности человека, его характер и душевное состояние (Приложение Б, рисунки 25–27).

Пейзажные живописные этюды представлены в творчестве художников А. И. Куинджи, И. И. Левитана, А. К. Саврасова, В. А. Серова, И. И. Шишкина. Художники наделяют пейзажный образ собственными чувствами и настроениями. Главной темой русского живописца И. И. Левитана становится русский пейзаж, а также красота и необъятность природы. В своих картинах он стремился выразить своеобразие и неповторимость красоты русской природы, ее величие (Приложение Б, рисунки 28–29). Так, ярким представителем пейзажного живописного этюда является А. И. Куинджи. Художник создал большое количество этюдов на тему солнечных закатов, которые представляют самостоятельную художественную ценность (Приложение Б, рисунок 30).

Развитие живописного этюда в конце XIX – начале XX веках, так же, как и в музыке, условно можно разделить на два периода. Так, первый период развития этюда в живописи приходится на первую половину XX века. В это время в художественной практике становится популярным живописное направление – постимпрессионизм. В «Популярной художественной энциклопедии» постимпрессионизм определяется как «условное собирательное обозначение основных направлений французской живописи конца XIX – начала XX века. Мастера постимпрессионизма, многие из которых ранее примыкали к импрессионизму, с середины 1880-х годов искали новые и, по их мнению, более созвучные эпохе выразительные средства, позволившие преодолеть эмпиризм художественного мышления и перейти от импрессионистической фиксации отдельных мгновений жизни к воплощению ее длительных состояний – духовных и материальных» [175, с. 141].

Взяв за основу импрессионистический метод живописи, такие художники как П. Сезанн, А. Руссо, пишут большое количество живописных этюдов с натуры. Так, П. Сезанн практически все свои полотна считал живописными этюдами. Будучи мастером пейзажной живописи, художник часто выезжал на пленэр. Работа на пленэре, по мнению живописца, способствовала созданию картины, в которой отражается не какая-либо законченная реальность, а отражается мир в процессе его создания.

Кроме П. Сезанна большое количество живописных этюдов в начале XX века пишет А. Руссо. При написании этюдов с

натуры художник стремился к передаче собственных впечатлений от многочисленных видов Парижа и его предместий. На пленэре А. Руссо писал этюды сразу масляными красками, не используя гуашь или уголь, а затем завершал работы в мастерской, тщательно дорабатывая детали каждого изображенного компонента (Приложение Б, рисунок 31).

На рубеже XIX–XX веков огромное количество живописных этюдов различной тематической и жанровой направленности появляется в творчестве русских художников. Так, широкое распространение, как определенная жанровая форма получил этюдный портрет. В жанре портрета написано художниками много прекрасных образцов этюда. Известно, что расцвет портретного творчества начинается и активно развивается в 1870-х – 1880-х гг. Особенно выделяются два живописца: И. Е. Репин (1844–1930) и И. Н. Крамской (1837–1887). Это отмечено в книге Т. Карповой «Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. Опыт самосознания личности», в которой приводится отзыв А. М. Матушинского о фактуре и колорите двух мастеров. «Манера Крамского отличается изяществом и законченностью...» Портреты Репина напротив, имеют вид великолепных этюдов с натуры..., бойкою и удивительно энергичной кистью... Портретам Крамского недостает колорита... Репин по природе своей колорист» [82, с. 221]. Бесспорно, вершиной этюдного мастерства является портрет актрисы П. Стрепетовой (1882 г.) И. Репина. Холст написан в технике «ала прима», о чем свидетельствует подмалевоочный фон, необработанная масса волос, живые касания в лице. Передача формы широкими и мягкими мазками, активная, свободная и мощная по светосиле, приближает этюд к числу высокохудожественных импрессионистических работ. В этом этюде нет ощущения незавершенности. В работе хорошо организовано воздушное пространство. Холодные полутона на теплой основе и ограниченная палитра лишь обогащают живопись. В данном портрете Репин виртуозно воплотил драматический образ Пелагеи Стрепетовой, непокорность, надрыв и трагизм ее души. За внешней этюдной легкостью обнаруживается глубина натуры. П. Третьяков не оценил работу из-за этюдности: «Стрепетова очень хороша, это тип, но не портрет...» [54, с. 20], хотя впоследствии купил за мастерство. Это

один из показательных примеров, когда этюд стал значительно более длительного произведения, важным для истории искусства и приобрел художественную ценность в мировой живописи, получив законное место в постоянной экспозиции одной из лучших галерей мира.

Совершенно иначе воспринимаются подготовительные этюды И. Репина к картине «Торжественное заседание Государственного Совета», в которых художнику удалось показать остро и глубоко личный характер каждого портретируемого и вместе с тем проследить взаимоотношение между чиновниками. И. Репин очень точно и в пластическом решении, и в этюдной недосказанности уловил подлинные черты бюрократической принадлежности героев. Отсутствие конкретики в деталях не создает ощущения сырости, а совсем наоборот уравнивает грань между завершенностью и незаконченностью и ставит этюды-портреты в ряд выдающихся произведений искусства [190].

Также хочется отметить этюды, созданные В. Серовым (1865–1911), одним из немногих художников, которые сумели сохранить в многочисленных сеансах свежесть этюдного восприятия и грамотно использовать стилевую особенность завершения формы (Приложение Б, рисунок 32). В этюдной манере выполнен «Портрет художника К. Коровина» (1891), в котором кисти рук модели сырые, касания не обработанные. Но перед нами живой образ Коровина-творца, где руки становятся необходимой особенностью в завершении целостности облика персонажа. К. Коровин представлен как незаурядная личность.

Наглядным примером воплощения создания этюдов-портретов является живопись самого К. Коровина (1861–1939). Этюды у К. Коровина представляют собой оконченное произведение, главной идеей которого является передача сочетания цветных пятен и игры света при общем тональном решении. Например, живописный этюд – «Портрет Шаляпина» (1905), в котором К. Коровину удалось передать нрав актера, с помощью передачи позы героя, в которой чувствуется одновременно сосредоточенность и эмоциональное беспокойство. Не прорисовывая тщательно детали изображаемой фигуры, К. Коровин передает момент психического состояния творческого человека [190].

Заслуживают внимания этюды, созданные художником Ф. Малявиным (1861–1940), в творчестве которого проявилась живописная тенденция этого времени – созданию портретов широкой этюдной манере. Ранние этюды Ф. Малявина дают нам хорошее представление о положительных свойствах и культуре живописно пластического языка рубежа XIX–XX вв. Этюд-портрет сестры Ф. Малявина «За книгой» (1895) лаконично сформирован без вычурности, представляет собой пример одного из интереснейших этюдов художника оригинального в своей простоте и композиционном построении. Данный этюд – самостоятельное произведение, с камерным содержанием и художественной мерой. В такой же манере были написаны этюды-портрет К. А. Сомова (1895) и портрет И. Э. Грабаря (1896) [71].

Таким образом, благодаря творчеству талантливых живописцев, жанр портрета оказал значительное влияние на укрепление этюда в качестве самостоятельного произведения искусства. Этюдному портрету свойственны такие качества как схожесть, живость, непредсказуемость, импровизация, свободная стилизация, возможное живописное нарушение формы ради конечного результата.

Помимо этюдных портретов в творчестве русских художников XIX–XX вв. таких как А. Н. Бенуа, В. В. Верещагин, М. В. Добужинский, С. Ю. Жуковский, Б. М. Кустодиев, К. А. Коровин, К. В. Лебедев, А. В. Моравов, В. Д. Поленов, П. А. Родимов, К. А. Сомов, Е. З. Серебрякова и др., получили широкое распространение этюды интерьеров, в которых художники находили первоначальные наброски для своих живописных картин. В этюде решение интерьера фиксируется в эмоциональном состоянии, иногда предполагает случайную композицию. Известны этюды, на которых изображен интерьер русской избы, храмов, публичный интерьер, интерьер парадных зал, художественной мастерской, жилой комнаты. Такие этюды имеют этнографическую и историческую ценность [188].

Таковыми являются серии этюдов В. В. Верещагина (1842–1904), привезенных художником из архангельской и вологодской губерний. Яркий пример интерьерного этюда – «Паперть сельской церкви. В ожидании исповеди» (1894). В этом этюде

В. В. Верещагину удалось передать через форму интерьерного пространства атмосферу, волнующего предстоящего действия для пришедших односельчан. В другом этюде «Внутренний вид деревянной церкви Петра и Павла в Пучуге» (1894) художник прибегает к вертикальной композиции ввиду необходимого изображения колонн русского национального стиля. Этюд «Резной столб в трапезной Петропавловской церкви в селе Пучуги вологодской губернии» – своего рода художественная зарисовка памятника зодчества, здесь интерьер служит фоном для главной идеи. В. В. Верещагина интересовали резьба и иконопись храмов. Это также подтверждает этюд «врата Сольвычегодского собора» и этюд «Иконопись церкви в Бело-Слуде» (1894), где художника привлекли своей строгостью характерный для ранних сельских храмов простой тябловый иконостас. Интерьеры В. В. Верещагина поражают точностью рисунка, изящной проработанностью. Маленький размер работ усиливает впечатление камерности [188].

Этюды интерьеров русской избы популярны в творчестве многих живописцев. Излюбленным мотивом становятся изображения русских печей, красного угла в избе, или место детской с люлькой. В акварельном этюде «Деревенская божница» (1883) В. И. Суриков (1848–1916) запечатлевает иконостас сельского молитвенного дома. Художник, как и во многих своих акварелях, разрабатывает заинтересовавший его фрагмент. Укладывая краску цветными мазками, художник как бы создает мозаику из лоскутков, обрисовывает образа в окладах с рушниками и лампадами. Интерьер скромной обители в этюде художника воспринимается празднично [там же].

Совершенно по-иному вид дореволюционной крестьянской избы пишет В. В. Поленов (1844–1927) в этюде «Интерьер крестьянской избы». Художник весьма сдержанно в цвете изображает жилище бедняка, практически гризайлью, мягко, широко и пластично, охватывает внутренний вид избы. Поленов показывает мрачность и нищенскую атмосферу интерьера. В акварельной работе «В северной избе» (1889) художник избирательно концентрирует внимание зрителя на русской печи как главного центра и места в крестьянском доме. С одной стороны поленовский этюд – это самостоятельная художественная зарисовка, с другой фиксация предмета быта и этюд для большой картины [188].

В 1890 годах XIX века модным становятся изображения публичных интерьеров, кафе, кабаков. В этюде К. Коровина «Парижское кафе. Утро» (1890-е) интерьер непрерывно связан с пейзажем, в композиции которого хорошо передано ощущение утра и уличной пустоты [там же].

В начале XX века всплеск импрессионизма в русском искусстве повлиял на манеру исполнения – появилось большое количество этюдов как самостоятельно выполненных работ; также изменилось и живописное содержание картин – у многих живописцев интерьер гармонично объединяет пейзаж и натюрморт. Например, веранда старой усадьбы дома изображается как часть интерьера или вид из окна, как воздушный коридор участвует в завершении пространства. В большей мере своей неординарностью отличаются этюды С. Ю. Жуковского (1873–1944). Этюд «В старом доме» (1913) написан живо и быстро. В этой работе происходит взаимодействие вечерней синевы за окнами и теплым комнатным светом. Брошенная шаль на кресле и женский портрет на стене придают лирическое настроение и немного вечерней грусти от былых воспоминаний. В этюде «Последний луч» С. Ю. Жуковский изобразил рабочий кабинет, возможно творческого человека. Проникающий в комнату неяркий свет создает атмосферу обыденности. В этом этюде художник наделяет эстетической ценностью простые вещи, окружающие человека [189].

Экспансивные и синтетические черты русского модерна отразились во многих работах художников начала XX века. Этюды А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, С. Ю. Судейкина, В. Э. Борисова-Мусатова и многих других художников Серебряного века приобретают черты личной фантазии и собственного отображения реальной среды. В этюдах интерьеров художники постепенно отходят от строгих архитектурных форм и уже в начале XX в. воспринимают пространство своеобразно. Со временем к логическому упрощению приходит А. В. Средин. В этюде «Портретная в имении Гончаровых «Полотняный завод» Калужской губернии» (1900-е гг.) А. В. Средин почти эскизно, раскидывая пятна, подчиняет этюдной манере предметы интерьера. Это также хорошо заметно в этюде «Дворец в Архангельском. Зал Гюбера Робера» (1919), где художник не придерживается точной детальной фиксации объектов изображе-

ния. Мастер увлечен пластикой живописи и равновесным расположением предметов в пространстве зала. В этюде «Дворцовый интерьер» (1910) А. В. Средин объединяет, смягчает жесткий блеск предметного золочения, списывает ненужные блики, что усиливает в этюде состояние мягкого окутывающего полумрака [там же].

Этюды интерьеров как самостоятельные произведения носят камерный характер и представляют для искусства не меньшую ценность, чем законченные картины, так как наполнены исторической правдивостью и поэтикой, а внутреннее убранство интерьера отражает душевный мир человека. Таким образом, жанр этюда несет в себе не только цветосветовые и композиционные варианты задуманного проекта, но и раскрывает содержательные смыслы.

В первой половине XX века популярным в русской живописи становится жанр натюрморта, технические и композиционные особенности которого отражены художниками в большом количестве этюдов. В этюдах натюрмортов начала XX века решаются художественные задачи своего времени – ставятся творческие эксперименты, реализуются поиски нового языка, заявляются мировоззренческие концепции. Этюды натюрмортов встречаются в работах Н. Сапунова, А. Головина, П. Кончаловского, А. Куприна, Н. Кузнецова, И. Машкова, М. Сарьяна, С. Судейкина, Р. Фалька, М. Шагала и других [189].

Этюды П. Кончаловского (1876–1956) носят экспериментальный характер, поскольку в них сливаются творческая интуиция художника и его конструктивное мышление. В ранних декоративных этюдах цветов П. Кончаловский решал исключительно проблему цвета на плоскости – «процесс превращения дополнительных тонов во взаимодействующие цвета», как писал об этом А. А. Федоров-Давыдов [225, с. 165]. В дальнейшем натюрморты приобрели многозвучный яркий стилевой язык, например, этюд «Натюрморт. Фрукты» (1908). Зачастую в своих этюдах П. Кончаловский упрощает сложную форму предмета, выстраивая геометрию вещей. Художник воссоздает среду фактически через предметную линию, как в этюде «Сухие краски» (1913), или обозначает проблему воздушной перспективы через рисунок на предмете – «Раки» (1916), где под-

нос служит объединяющим композиционным центром. Работа «Хлеба на синем» (1913) воспринимается как большой и цельный этюд, выразительные средства которого – великолепное созвучие красок, ритмически найденный композиционный ход, обобщенность формы, направлены, прежде всего на выражение идеи «хлеб – это главное в жизни». Интересен также этюд художника «Агава» (1916), изображающий цветок в горшке, ряд книг, кружки, курительную трубку, и который, несмотря на этюдность исполнения, обладает стилевой и смысловой завершенностью. Здесь через предметы художнику удалось передать живое присутствие человека [189].

Интересны также этюдные натюрморты К. Коровина, в которых также очевидна взаимосвязь творческого порыва и логического рассуждения мастера, оригинальности композиций и потрясающего колорита. Например, в этюде «Розы» (1912) форма решается исключительно цветовой гармонией. Художник избегает конкретики в изображении бутонов и листьев. Исключен средний тон, все решено в контрасте, насыщенные тени и усиленно обобщенный свет в совокупности создают ощущение крымского зноя. Удачно К. Коровин использует движение, сознательно расширяет пространство за счет изображения тени в левом нижнем углу картины, несколько сдвигая вазу в правый угол. Композиционное пространство К. Коровин усиливает направлением столешницы и живописными штрихами и одновременно останавливает направление массы обозначением деревьев с одной стороны и навесом в верхней части картины. В этюде «Сирень» (1915) К. Коровин ставит целью тональный разбор в цвете и разработку пространства. С помощью круглой столешницы все массы оказались объединены. При этюдной беглости работа смотрится вполне законченной – в комнате как будто свежо и пусто. Этюд «Рыбы. Вино. Фрукты» (1916) привлекает сложной текстурой наложения краски, при этом он очень удачно схематизирован. Глубокие тона картины перекликаются со светлыми вставками круглых фруктов и вытянутых по форме рыбин. Изучая этюды К. Коровина, можно проследить изменение стилистики живописи – меняется колорит, преобладают розоватые оттенки – «Натюрморт с омаром» (1930-е), в работе «Вкусные рыбы» (1916), в «Натюрморт с рыбами» (1930) – это говорит о том, в внимании, которое отводил художник этюдам [189].

В своих этюдных работах К. Коровин решает несколько задач – передачу формы предметов, организацию окружения, фиксацию воздушного пространства, балансировку пейзажа или интерьера по отношению к натюрморту, тональный и колористический разбор.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что этюды служат выполнению определенных живописных задач: от схематичного упрощенного изображения формы, как было, например, в творчестве П. Кончаловского, когда аналитический и поэтапный принцип построения предметов на плоскости сочетается со свободой живописных приемов до функции быстрого живописного изображения предметов в виде цветных пятен, как в этюдах К. Коровина. Важно, что постановка и решение «технических» задач в этюдах не ведет к вторичности такого рода произведений. Этюдные работы, нередко, выглядят как законченные картины, воплощающие композиционный и живописный замысел.

В XX веке значительное развитие живописный этюд получает в творчестве белорусских художников – В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бирули (Приложение Б, рисунки 33–34). Однако известны и этюды художников XIX века, творчество которых связано с Беларусью – Я. Дамеля (1780–1840) к картине «Освобождение Т. Костюшки из темницы», В. Ваньковича к картине «Мицкевич на скале Аюдаг». Выдающимся представителем пленэрной живописи в XX веке является П. В. Масленников (1914–1995). Живописные этюды художника представлены во всем жанровом разнообразии. Это этюды из городской жизни, архитектурные этюды, морские этюды, исторические этюды, а также этюды-ландшафты, на которых запечатлена красота и многогранность белорусской природы. Доктор искусствоведения В. П. Прокопцова, в своем исследовании творчества П. В. Масленникова пишет: «Отображая в пейзажах природу как нечто таинственное, безграничное и вечное, П. В. Масленников пытался сквозь призму ее таинств передать и исторически значимые события, ставшие своеобразными символами, в жизни белорусского народа» [182, с. 6].

В творчестве П. В. Масленникова отражены характерные признаки живописного этюда XIX века. Реалистичность, достоверность, импрессионистичность, красочность – все это

позволяет говорить о том, что в творчестве П. В. Масленикова живописный этюд Беларуси достигает пика своего развития (Приложение Б, рисунки 35–36).

Второй период развития живописного этюда приходится на вторую половину XX века. В это время этюд утрачивает инструктивную и художественную функции и становится своеобразным транслятором идей художников. Такие художники как К. Шмидт-Роттлуф, П. Пикассо, С. Дали, Х. Миро, Ф. Бэкон совершают живописные эксперименты в области этюда. Так, С. Дали создает серию «Капричос» (1977). Взяв за основу серию одноименных графических офортов Ф. Гойи, художник добавляет в работы цвет, новых персонажей, новые композиционные образы, а также авторские комментарии. Благодаря переработке офортов Ф. Гойи, С. Дали осуществляет «осовременивание» произведения искусства XVIII века при помощи авторского творческого почерка.

Кроме С. Дали, важно отметить этюды английского художника-экспрессиониста Ф. Бэкона. Экспериментальность творчества художника проявляется в способе создания работ. Ф. Бэкон пишет этюды не с натуры, а с известных картин художников XVI–XIX веков. Так, известны «Этюды художника к портрету Ван Гога» (1957), этюд к картине Д. Веласкеса «Портрет Папы Иннокентия X» (1951), «Этюды человеческого тела» (1970) и др. (Приложение Б, рисунки 37–38).

На протяжении всей истории развития (XVI–XX века) этюд в живописи, главным образом, выполнял две функции – инструктивную и художественную. В XXI веке живописный этюд используется в качестве упражнения для совершенствования мастерства художника, либо как необходимый элемент пленэрной живописи [158].

Развитие этюда в изобразительном искусстве Китая, так же, как и в музыке, шло своим уникальным путем, равно как и понятие этюда и его функциональное назначение было отличным. Тем не менее предпосылки возникновения этюдной живописи в Китае, так же, как и в Европе, приходятся на начало XVI в. – время правления династии Мин (Приложение Б, рисунок 39).

В этот период как на Западе, так и на Востоке техника китайского контурного рисунка *баймяо* (что соответствует значе-

нию «этюда», о чем мы писали в начале раздела) получила значительное развитие, в результате были созданы самостоятельные произведения искусства. Например, «Портрет Лао-цзы» (1549) кисти Вэнь Чжэнмина выполнен тонкими линиями и штрихами, не отличается богатством красок, однако художнику удалось в полной мере передать позу и выражение лица Лао-цзы. В работе Го Сюй «Портрет Се Аня», изображен литератор и военный деятель эпохи династии Восточная Цзинь (Приложение Б, рисунок 40). Невозмутимый и спокойный образ Се Аня художник передал с помощью легких и свободных линий. Особый интерес вызывают изящные и утонченные произведения У Вэя, например, картина «Песни и пляски», на которой изображены фигуры мужчин и женщин, наслаждающиеся танцами несовершеннолетних придворных певиц (Приложение Б, рисунок 41). Художник без детальной прорисовки, с помощью линий и очертаний передал на бумаге атмосферу праздных и безмятежных зрителей, а также танцовщиц, старающихся изо всех сил угодить публике [277].

Однако между Западом и Востоком есть очевидные различия: в «черновых» этюдах на Западе уделяли больше внимания развитию реалистичного исполнения. И, наоборот, на Востоке «черновой» жанр *баймяо* направлен на изучение проявления собственных выразительных возможностей линии для оказания психологического эффекта на зрителя, а выражение эмоций становится центральным моментом изображения, в то время как светотень, пространство, перспектива и анатомия, которые имеют определенную научную основу, не воплощаются в *баймяо*.

Жанр *баймяо* в истории китайской традиционной живописи *гохуа* сыграл определенную роль в процессе формирования этюда. Однако известные всему миру произведения древнекитайской живописи представляют собой законченные произведения, не сохраняя при этом свидетельств существования соответствующих этюдов. Что касается самого жанра *баймяо* (контурный рисунок, или набросок, этюд), то в эпоху династии Мин он эволюционировал от простых формообразующих начертаний до законченных произведений искусства, сформировав в итоге стандарт линейного изображения традиционной китайской живописи *гохуа*. После периода бурного развития в XVI в. жанр *баймяо* постепенно приходит в упадок, стимули-

руя тем самым многообразное развитие новых живописных жанров и течений с относительной условностью их самостоятельности [277].

Во время господства стиля барокко в Европе, в Китае формировались динистии поздней Мин и ранней Цин. В этот период изобразительные искусства Востока и Запада по-прежнему продолжали развиваться каждый в своем направлении. В частности, для того, чтобы придать правдоподобности китайскому линейному рисунку были добавлены к контурным линиям цвет и толщина, что сблизило китайский рисунок с западным. Однако линейный рисунок в китайской живописи обладал своеобразным эстетическим содержанием. Такие художники, как Цзинь Нун и Ло Пинь, создавая свои произведения, стремились к сложной и классической манере письма, чтобы наилучшим образом выразить свои переживания и мысли. Особое внимание уделялось раскрытию изящества и утонченности, большинство техник отличалось легкостью и одухотворенностью, ритмической подвижностью. А в западном рисунке особое внимание уделялось естественным законам изображения, достоверности и правдоподобности. С точки зрения техники манера письма художников стала еще более выразительной, линии и штрихи могли многократно изменяться, быть прямыми или извилистыми, толстыми или тонкими, вплоть до полного достижения эффекта правдоподобия. Художник Хуан Шэнь добавил в исполнение рисунка жанра *баймяо* технику из каллиграфии – стиль «цаошу» (или «травяное письмо», скоропись), а линии изображения были смешаны с техниками «воды» и «туши» [277].

В этот период появляется самый ранний сборник этюдов «Слово о живописи из Сада с горчицею зерно», который представляет собой учебник по китайской живописи для начинающих, в котором содержится большое количество контурных рисунков *баймяо* [271]. Рисунки классифицируются по содержанию. В них собраны возможные выразительные средства и описаны этапы изображения реалистичных объектов. Этот сборник носит практический характер (Приложение Б, рисунок 42).

XIX век в Китае – это время средней и поздней династии Цин, а также время смешения различных стилей и школ в

изобразительном искусстве. С точки зрения проблематики нашего исследования наибольший интерес представляют линейные рисунки китайского художника Жэнь Боняня представителя шанхайской школы живописи, которые отличаются многообразием форм, совершенством линий, чувством ритма и отточенностью техники: «летучая паутина» (кит. 游丝描), «шляпка гвоздя и хвост крысы» (кит. 钉头鼠尾描), «железная проволока» (кит. 铁线描) и др. Он соединил свое творчество с западными техниками рисунка, усовершенствовав тем самым изобразительные возможности китайского линейного рисунка. Художественный стиль его произведений отличается как утонченностью и изысканностью, так и свободой, и красотой. Поэтому он по праву считается самым влиятельным и успешным художником конца эпохи династии Цин [279].

В этот период в Китай начали проникать различные произведения западной культуры, что оказало воздействие на китайскую живопись. Представители этого времени, китайские художники Гао Цифэн, Лю Хайсу, Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь и др. активно выступали за интеграцию западного искусства и слияние творческих концепций современного западного искусства с традиционной китайской живописью. Например, Сюй Бэйхун включает приемы реалистичной западной живописи в традиционные китайские картины, выполненные кистью и тушью, что добавляет им выразительности. Линь Фэнмянь гармонично сочетает как китайскую, так и западную культуры, опираясь на простоту и силу народного искусства, формируя уникальный стиль с глубокой художественной концепцией и новой формой. Кроме того, Чжан Дацянь заимствует некоторые методы западного абстрактного экспрессионизма для создания приема «рисования брызгами». Вдохновленный изображением живой природы на западных картинах, Ли Кэжань пишет реалистичные пейзажи. У Гуаньчжун с помощью инструментов китайской живописи, а также форм и концепций современного западного искусства добился значительных результатов в выражении поэтического вдохновения в традиционной китайской живописи [279].

Таким образом, в этот период китайские художники начали активно изучать выразительные приемы западной живописи и включать их в работу над своими картинами, эта же тенденция

продолжилась в изобразительном искусстве Китая XX века. И именно в китайской живописи начала XX века начали появляться этюды в западном их понимании.

Этюды в китайском изобразительном искусстве начали воплощать творческое вдохновение художника, возникающее до завершения работы над картиной, и служить для быстрого выражения эмоций. Они демонстрируют идеи и приемы, рождающиеся в процессе сбора и организации материала, а также помогают в формировании композиции будущей картины. Китайские этюды не бывают детально продуманными, напротив, они позволяют художникам легко входить в творческий процесс, добиваясь более гибких и интересных эффектов и даже демонстрируя уникальное художественное чувство, проявляя свое творчество [286].

В то же время этюды выполняют и чисто техническую функцию, помогая автору совершенствовать процесс создания произведения, оттачивать свое мастерство.

Еще одна немаловажная задача китайского живописного этюда состоит в том, чтобы решить ряд трудностей, касательно более точной передачи темы и глубины замысла конечного произведения. На ранней стадии создания произведения посредством этюда продумываются отношения между сюжетом картины и ее главной темой, корректируется композиция картины, что в целом имеет большое значение для конечного результата. Так, изучая китайские живописные этюды, мы можем лучше понять процесс мышления художника, познать процесс его творчества [286].

Многие из произведений, созданных китайским современным художником Хуан Биньхуном, имеют огромное количество набросков, среди которых есть особый вид живописи, заслуживающий внимания – это «этюды гоугу» (Приложение Б, рисунок 43). «Эта манера рисования Хуан Биньхуна разработана на основе того, что он называет «техника исполнения тайцзи». Эта манера живописи показывает глубокое знание Хуан Биньхуном истории китайской живописи и его размышления о «возвращении к ее истоку» [287].

Таким образом, сравнивая этюды современной китайской и западной живописи, можно отметить, что ключевым отличием является то, что западные художники при создании этюдов ис-

пользуют, прежде всего, рационалистичные приемы, чтобы в этюдах передать атмосферу будущей картины, в то время как китайские художники опираются, главным образом, на свои эмоции во время создания этюдов, чтобы найти наиболее подходящие, по их мнению, способы выражения. Последние представляют собой эмоциональный опыт вместе с попыткой анализа и систематизации материалов, поэтому работы западных художников приближены к их собственным внутренним размышлениям, в то время как китайские этюды больше относятся к исследованию и апробированию композиции, создания форм или выразительных приемов.

Таким образом, этюд в живописи представляет собой своего рода творческий дневник художника, он сопровождает художника всю его жизнь, даруя творческое вдохновение и помогая мастеру изображать наиболее важные предметы и события. Если говорить о законченном произведении, то есть о проявлении творческой концепции автора, то этюд в живописи изображает процесс размышления в процессе создания художественного произведения. Предпосылки возникновения этюда относятся к эпохе Возрождения: Леонардо да Винчи, Микеланджело и другие выдающиеся мастера живописи уделяли особое внимание роли этюда в процессе творчества. Особого внимания заслуживают сохранившиеся до наших дней многочисленные этюды известных художников. Живописный этюд – это одновременно, макет произведения, сосредоточение творческих мыслей мастера, носитель замысла и концепции художественного произведения.

Выводы по главе 2

1. В музыкальном искусстве композиционные особенности этюда в значительной степени сформировались уже в эпоху барокко. К ним относятся: принцип безостановочного секвентно-модуляционного развития однотипного музыкального материала, сочетание имитационных приемов и фигурационной техники. Кроме этого, на формирование характерных и характеристических особенностей этюда оказали значительное влияние отдельные жанры эпохи барокко, в частности, прелюдии, инвенции, жиги, а также отчасти фантазии и токкаты. Даль-

нейшее формирование композиционно-структурных особенностей этюдов происходило в XIX веке, когда сложились два типа этюдов – концертно-художественный и инструктивный, не потерявшие свою актуальность для исполнителей и педагогов до настоящего времени. Развитие музыкального этюда в Китае шло своим путем и вплоть до начала XX века в привычном понимании жанра этюд был не известен китайским музыкантам. С проникновением европейской музыкальной традиции в Китай, что подтолкнуло музыкантов-исполнителей к восприятию и применению на практике данного жанра.

2. Так же, как и в музыке, предпосылки возникновения этюда в изобразительном искусстве проявляются в XVI–XVII веках в творчестве знаменитых художников (Л. да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, П. Рубенса и др.). На протяжении XVIII и XIX веков этюд в живописи получает широкое распространение и становится излюбленным способом изучения природы, приобретая зачастую черты высокохудожественного произведения. В XX веке живописные этюды обретают черты таких устойчивых живописных жанров как портрет, натюрморт, пейзаж, но не становится самостоятельным жанром. В изобразительном искусстве Китая жанр этюда уходит корнями в искусство контурного рисунка *баймяо*, однако остается лишь в качестве предварительной работы художника и, в отличие, от европейского живописного этюда, редко обретает черты законченного произведения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Понятие «этюд» носит междисциплинарный характер и применяется в различных видах искусства. В живописи, музыке, театре и хореографии «этюд» устойчиво определяется как «упражнение» и «произведение вспомогательного характера». При этом на различных этапах развития этюд, в большей степени в живописи и музыкальном искусстве, в меньшей – в театральном и хореографическом искусстве – проявляется как самостоятельное произведение искусства. Таким образом, во всех видах искусства понятие «этюд» определяется как «упражнение», предназначенное для усовершенствования техники исполнения или художественного мастерства и как «произведение искусства».

В процессе творческой деятельности музыкант, художник, актер или танцовщик стремится к наивысшему совершенствованию владения техническими и виртуозными навыками, будь то исполнение музыкального произведения, либо создание живописной работы, исполнение танца или театральной роли. Этюд является самым распространенным видом учебно-творческой работы. В силу преобладания вспомогательных и учебных функций этюд не является самостоятельным жанром в искусстве. Однако каждый отдельный этюд может обладать ярко выраженными жанровыми признаками итогового произведения.

Этюд – это художественное произведение вспомогательного характера, имеющее потенциал самостоятельного, законченного произведения искусства.

В различных видах искусства этюд обрел особую функциональную палитру. Так, в музыкальном искусстве, этюд является законченным музыкальным произведением, имеющим определенную форму и предназначен для совершенствования исполнительского искусства. Как правило, музыкальный этюд представляет собой развернутое произведение, написанное в

сложной трехчастной форме, имеющее определенный набор средств выразительности (виртуозные технические приемы, пассажи, насыщенные контрастной динамикой и плотной фактурой звучания, а также использование максимального диапазона инструмента). Главным признаком музыкального этюда является его самостоятельность и завершенность формы. В живописи этюд служит для тщательного изучения природы, решения определенных творческих задач совершенствования мастерства, либо является «каркасом» для композиции будущего живописного произведения. Живописный этюд составляет обычно начальную стадию выполнения произведения и играет важнейшую роль в определении очертаний, формы, объема предметов и расположения их в пространстве. Театральный этюд может выступать в качестве литературной основы сценического произведения, в качестве педагогического метода подготовки актеров или метода режиссерской работы на различных этапах создания постановки. Этюдный метод предназначен для профессиональной подготовки актеров. Разработка этюдного метода принадлежит К. Станиславскому и его последователям – Н. Демидову, М. Кнебель и другим. Театральный этюд является продуктивным методом формирования профессионально значимых компетенций. Также театральный этюд, применяемый в процессе обучения актеров, положительно влияет на развитие креативности. В хореографии – этюд – это чаще всего небольшие по объему творения, своеобразные пробы к последующей работе. Часть таких этюдов развивается в сценические номера, некоторые являются фундаментом будущей пластической композиции или спектакля. Например, хореографические этюды К. Голейзовского, Л. Якобсона. В театре и хореографии этюды недостаточно устоявшееся явление, так как они возникли сравнительно недавно, в начале XX века.

В Китае в театральном и хореографическом творчестве этюд не получил научного освещения, что не позволяет нам на данном этапе исследования сделать выводы.

Этюд в музыкальном искусстве в зависимости от своего функционального назначения, подразделяется на две большие группы: инструктивный этюд и концертно-художественный. Инструктивная функция музыкального этюда направлена на развитие технических навыков исполнителя. Становление ин-

структивного этюда в западноевропейском музыкальном искусстве приходится на начало XVIII века. В это время инструктивный музыкальный этюд был тесно связан с образовательной сферой. Развитие этюда определялось и рядом иных факторов: уровнем инструментария, общекультурными и эстетическими тенденциями времени. За этюдом закрепляется ряд отличительных признаков, среди которых форма композиции, представленная миниатюрой, развитие одной музыкально-ритмической формулы, быстрый темп, отсутствие ярко выраженной содержательности музыкального произведения. В начале XIX века формируется тип концертно-художественного этюда. В творчестве таких выдающихся композиторов-пианистов, как Ф. Шопен, Ф. Лист, К. Сен-Санс, К. Дебюсси, С. Рахманинов, А. Скрябин этюд обретает черты подлинно художественного произведения. В настоящее время происходит возрождение интереса музыкантов к этюду в педагогической, концертной и конкурсной практике. Таким образом, оба типа музыкальных этюдов – инструктивный и концертно-художественный – не потеряли свою актуальность для исполнителей и педагогов до настоящего времени.

Развитие музыкального этюда в Китае значительно отличается от европейского. Долгое время в Китае не существовало нотной записи, и устная форма передачи знаний была единственным способом трансляции исполнительского навыка обучения игре на эрху, изучение самих музыкальных произведений, отличавшихся простотой мелодий, однообразием лада и т.д. В начале XX века в Китай начала проникать западная культура и стали появляться этюды для различных музыкальных инструментов, обогатилось содержание техники исполнения. Например, Чжоу Шаомэй, Лю Тяньхуа, Чэнь Чжэньтао, Чу Шичжу и другие. Кроме того, в этюдах были задействованы китайские народные песни и мотивы, что сделало их содержание более разнообразным и понятным китайским исполнителям. Возникнув под влиянием европейского музыкального искусства, китайские этюды вобрали в себя художественные особенности и форму выражения народной музыки, тем самым сохранив самобытность культурно-исторических истоков. Экспериментирование как в теоретическом, так и практическом аспектах углубило художественное содержание музы-

кальных произведений, воплотив идеальное сочетание технического и художественного аспектов. Таким образом, китайские музыкальные этюды представляют собой результат синтеза китайских и западных музыкальных произведений и обладают неповторимым китайским стилем.

Функциональное разнообразие живописных этюдов тесно связано с постановкой художественно-творческих задач, которые ставит перед собой художник в ходе работы над будущим произведением. Это могут быть этюды с натуры (эюд-состояние, эюд-набросок, этюды-зарисовки, композиционный или пластический эюд, длительный многосеансовый эюд-штудия) и этюды по памяти. Эюд выступает как многозадачное явление и при создании на пленэре он передает состояния (времени года, суток, погодных условий). Чаще всего такие этюды пишутся за один сеанс.

При изучении особенностей формы объектов эюд предназначен для детального рисования объектов и предметов. Эюд может быть предназначен для рисования группы объектов с передачей пластики, ритма, обращая внимание на особенности силуэтов, интервалов между объектами изображения, чередование темных и светлых элементов. Многоплановый эюд с передачей воздушной и линейной перспективы позволяет художнику изучить изменение цвета, контраста и тона изображаемых объектов в пространстве. Эюд-картина с натуры на пленэре выступает как самостоятельная.

Этюды по памяти – это выбор и компоновка композиции, выполнение подготовительного рисунка, обобщенно-пластическое изображение и завершение. Данные работы должны иметь идею, построенную по законам третьей или Золотого сечения, композицию и точно выверенный композиционный центр, линейный, тональный и цветовой ритм. Однако уникальность живописных этюдов заключается в том, что, создавая с целью отработки определенной технической трудности, в результате может возникнуть полноценное художественное произведение. Как, например, в творчестве художников «барбизонской школы» – Ж. Милле, Т. Руссо, Е. Диас, художников-импрессионистов – К. Моне, Э. Мане, О. Ренуара, К. Писсарро, А. Сислея, Э. Дега, Б. Моризо. Живописный эюд был распространен среди русских художников, таких как И. Крам-

ской, И. Левитан, И. Репин, В. Серов, В. Суриков, А. Куинджи и других. Этюд в изобразительном искусстве является важной частью творчества любого художника, источником его профессионального мастерства.

На протяжении всей истории развития с XVI по XX в. этюд в живописи, главным образом, выполнял две функции – инструктивную и художественную. В XXI веке живописный этюд используется в качестве упражнения для совершенствования мастерства художника, либо как необходимый элемент пленэрной живописи и является необходимым компонентом как образовательного, так и творческого процесса.

В китайском изобразительном искусстве сложно идентифицировать традиционные живописные работы на предмет отражения формальных признаков жанра этюда. Традиционный жанр контурного рисунка баймяо близок этюду в плане отсутствия детальной проработки или прорисовки отдельных элементов картины или в творчестве отдельных китайских художников можно найти наброски или эскизы из будущих картин, например, работы художников Вэнь Чжэнмина, У Вэя, Цзинь Нуна, Ло Пинь, но это скорее, исключение.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аверинцев, С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С. С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 191–219.
2. Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / С. А. Айзенштадт. – Новосибирск, 2015. – 326 л.
3. Акимов, Н. П. Театральное наследие: в 2 кн / Н. П. Акимов. – Л. : Искусство, 1978. – Кн. 2.
4. Александровский, Л. Три этюда о С. Рахманинове / Л. Александровский // Вопросы музыкознания и музыкального образования : сб. ст. – Вып. 6 / ред.-сост. О. Киселева-Новокузнецк: изд-во Куз ГПА, 2009. – 80 с.
5. Алиев, А. Э. Учебный этюд как метод обучения в скульптуре / А. Э. Алиев // Проф. освіта: проблеми і перспективи. – 2013. – № 4. – С. 80–82.
6. Алперс, Б. В. Смена жанров: О судьбах драматических произведений / Б. В. Алперс // Театр: Очерки: В 2 т. – М., 1977. – Т. 2.
7. Андреев, М. Л. Фарс, комедия, трагикомедия. Очерки по исторической поэтике драматических жанров / М. Л. Андреев. – М.: Дело, 2017. – 267 с.
8. Аполлон. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А. М. Кантора. – М. : Элис Лак, 1997. – 736 с.
9. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–129.
10. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка (Ленингр. отд-ние), 1968. – 324 с.
11. Астраханцева, Т. Л. «Обнаженные» А. Т. Матвеева как традиция народной фарфоровой скульптуры / Т. Л. Астраханцева // Декоратив. искусство и предмет.-пространств. среда. Вестн. Моск. гос. художеств.-пром. акад. – 2014. – № 3. – С. 50–54.

12. Бабичева, Е. В. Музыкально-этюдный метод сценического воплощения поэтического материала / Е. В. Бабичева // Музыка и время. – 2017. – № 6. – С. 23–39.
13. Бармак, А. А. Художественная атмосфера: этюды / А. А. Бармак. – М. : ГИТИС, 2004. – 317 с.
14. Басалаев, С. Н. Еще раз о границах интерпретации авторского текста в современном театральном искусстве / С. Н. Басалаев // Театр и драма: Эстетический опыт эпохи: сборник науч. трудов. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. – вып. 1. – 212 с.
15. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. Художественная литература, 1972 – 470 с.
16. Белинский, В. Г. Взгляд на русскую литературу 1947 г.: статья вторая и последняя / В. Г. Белинский // Собр. соч.: в 9 т. – М., 1982. – Т. 8. – С. 370–412.
17. Бенкендорф, С. А. Импровизация как элемент актерского и режиссерского мастерства / С. А. Бенкендорф // Мастерство режиссера. – М., 2002. – С. 17–21.
18. Бенуа, А. Н. История русской живописи в XIX веке / А. Н. Бенуа. – М. : Республика, 1995. – 448 с.
19. Блазис, К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – СПб, 2008. – 352 с.
20. Богданова, Л. А. Школа Н. В. Демидова. Демидовские этюды как метод воспитания актера-творца : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Л. А. Богданова ; Рос. ин-т сцен. искусств. – СПб., 2016. – 26 с.
21. Боева, И. В. С. В. Рахманинов «Этюды-картины» ор. 33. К вопросу о Цикличности / И. В. Боева // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. VIII междунар. науч.-практ. конф. Ч. II. – Новосибирск : СибАК, 2012. – С. 21–26.
22. Болотян, И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века : дис. канд. филолог. наук : 10.01.01 / И. М. Болотян ; Москва, 2008. – 210 с.
23. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – М., 1972. – Т. 10. – 597 с.
24. Большой психологический словарь / [Авдеева Н. Н. и др.] ; под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – 4-е изд., расш. – М. : АСТ ; Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2009. – 811 с.

25. Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. – 648 с.
26. Бородин, Б. Б. Virtuозность: история понятия // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму / Под ред. Г. А. Жерновой. Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4. – С. 230
27. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Б. Б. Бородин. – М., 2006. – 434 л.
28. Бурнаев, А. Г. Теоретические основы формирования жанров в хореографическом искусстве / А. Г. Бурнаев // Изв. Самар. науч. центра Рос. акад. наук. – 2011. – Т. 13, № 2–3. – С. 723–726.
29. Бурчик, А. И. Основы акварельной живописи : учеб. пособие для студентов / А. И. Бурчик. – Гродно : ГрГУ, 2009. – 147 с.
30. Бухвостова, Л. В. Композиция и постановка танца / Л. В. Бухвостова, С. А. Щекотихина. – Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2002. – 160 с.
31. Быков, В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. – Л., 1983. – С. 137–173.
32. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бянь Мэн. – СПб., 1994. – 142 л.
33. Вагнер, Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство , 1974. – 162 с.
34. Валигорска-Олейничак, Б. Категория сценического жеста в театральном метаконтексте выражения невыразимого. Драма А. П. Чехова и высвобожденный танец Айседоры Дункан / Б. Валигорска-Олейничак // Вестник ВолГУ, 2007. – Серия 8. – Вып. 6. – С. 61–66.
35. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Ван Фэй. – М., 2008. – 212 л.
36. Вановская, Е. В. Этюд в освоении текста литературных произведений (в контексте преподавания сценической речи) / Е. В. Вановская // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Искусствоведение. – 2013. – № 4. – С. 37–42.
37. Васильев, А. З. Жанр как явление художественной культуры / А. З. Васильев // Искусство в системе культуры : сб. ст. /сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л. , 1987. – С. 167–176.

38. Васильев, А. К проблеме социологии жанра / А. К. Васильев // Методологические проблемы современного искусствоведения. – Вып.4. – Л.,1985. – С.63-74.
39. Великая, В. Б. Скрипичное исполнительское искусство Франции XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. Б. Великая ; Моск. гос. консерватория. – М., 1992. – 18 с.
40. Вишпер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Вишпер. – М. : АСТ-Пресс, 2004. – 368 с.
41. Владимиров, С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. – Л. : Искусство, 1972. – 159 с.
42. Выготский, Л. С. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. Проблемы общей психологии / Л. С. Выготский. – М.: 1982. – С. 341.
43. Вэй Вэй. Учебник по искусству контурного рисунка / Вэй Вэй. – Пекин: изд-во Высшее образование. 2003.– 132 с.
44. Гаккель, Л. Фортепианная музыка XX века: очерки / Л. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1990. – 288 с.
45. Ганелин, Е. Р. Драматический этюд в современной театрально-педагогической практике / Е. Р. Ганелин // Вестн. С.-Петербур. ун-та. Искусствоведение. – 2012. – № 1. – С. 45–50.
46. Ганелин, Е. Р. Применение опыта русской театральной школы в странах Северной Европы / Е. Р. Ганелин // Вестн. С.-Петербур. ун-та. Искусствоведение. – 2011. – № 2. – С. 68–82.
47. Ганкина, Э. Этюд в скульптуре / Э. Ганкина // Творчество. – 1980. – № 7. – С. 13–17.
48. Генкин, А. А. Эстетический смысл этюдов Карла Черни как фактор овладения профессией пианиста-исполнителя / А. А. Генкин // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 236.– С. 136–138.
49. Гиппиус, С. В. Тренинг развития креативности: гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб.: Речь, 2001. – 346 с.
50. Гнедич, П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура / П. П. Гнедич. – М. : Эскмо, 2002. – 848 с.
51. Голейзовский, К. И. Образцы русской народной хореографии / К. И. Голейзовский. – М. : 1964. – С. 344.
52. Голубовский, Б. Г. Наблюдения. Этюд. Образ / Б. Г. Голубовский. – М. : Гос. ин-т театр. искусства, 1990. – 113 с.
53. Гончарова, В. С. Основные этапы эволюционного развития жанра фортепианного этюда в западноевропейской музыке / В. С. Гончарова // Апробация. – 2014. – № 10. – С. 76–80.

54. Грабарь, И. Э. Репин. Монография Т. 2 / И. Э. Грабарь. – М. : Наука, 1964. – 331 с.

55. Грачева, Л. В. Аффективная память по К. С. Станиславскому и упражнения Н. В. Демидова / Л. В. Грачева // Вестн. Акад. рус. балета. – 2019. – № 2. – С. 88–99.

56. Григорьянц, Т. А. Культурно-исторический анализ феномена пластических искусств : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Т. А. Григорьянц. – Кемерово, 2004. – 241 л.

57. Григорьянц, Т. А. Пластический этюд в структуре подготовки режиссеров и актеров / Т. А. Григорьянц // Тенденции развития науки и образования. – 2019. – № 52. – С. 92–94.

58. Гришина, К. С. Анализ традиционной китайской живописи и европейской / К.С. Гришина // Язык и культура : сб. ст. XXVII Междунар. науч. конф., Томск, 26–28 окт. 2016 г. / Том. гос. ун-т ; отв. ред. С. К. Гураль. – Томск, 2017. – С. 326–328.

59. Громченко, В. В. О роли инструктивного материала в развитии жанра музыки для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства) / В. В. Громченко // Искусствознание: теория, история, практика. – 2014. – № 3. – С. 14–20.

60. Гульцова, Д. Поэтика фортепианного этюда во французской музыкальной культуре XIX – начала XX века / Д. Гульцова // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. нац. муз. акад. – Одеса, 2014. – Вип. 20. – С. 179–188.

61. Гусев, Г. П. Методика преподавания народного танца. Этюды: учеб. пособие для студ. хореограф. фак. вузов культуры и искусств / Г. П. Гусев. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 232 с.: ил.: ноты.

62. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] // Мир словарей: коллекция словарей и энциклопедий. – Режим доступа: http://mirslovari.com/dal_A/. – Дата доступа: 10.05.2019.

63. Дебюсси, К. Избранные письма / сост., перевод, вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. – М., 1986. – 286 с.

64. Дегтярева, Е. А. Трагические образы в этюдах Шопена / Е. А. Дегтярева // Междунар. журн. гуманитар. и естеств. наук. – 2017. – № 10. – С. 5–8.

65. Демидов, Н. В. Творческое наследие. – В 3-х т. – СПб. : Гиперион, 2004. – Т. 2, кн. 3: Искусство жить на сцене. – 557 с.

66. Демченко, А. И. Концептуальный потенциал искусства: музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов / А. И. Демченко // Искусство и культура. – 2016. – № 4. – С. 70–80.

67. Дмитриева, Н. Краткая история искусств / Н. Дмитриева. – М. : Галарт, 2009. – 624 с.
68. Додин, Л. А. Путешествие без конца: диалоги с миром / Л. А. Додин. – СПб. : Балтийские сезоны, 2009. – 496 с.
69. Должанский, А. Н. Краткий музыкальный словарь / А. Н. Должанский. – Изд. 5-е. – СПб. : Лань, 2000. – 448 с. – (Мир культуры, истории и философии).
70. Дорожкина, Р. Н. Художественный этюд как жанр фортепианной музыки эпохи романтизма / Р. Н. Дорожкина // Этнос. Культура. Молодежь : сб. материалов XIX межвуз. науч. студенч. конф., Смоленск, 14 апр. 2016 г. / Смолен. гос. ин-т искусств ; редкол. И. В. Хрипулов [и др.]. – Смоленск, 2016. – С. 92–96.
71. Живова, О. А. Ф. А. Малявин. Жизнь и творчество. 1869–1940 / О. А. Живова. – М. : Искусство, 1967. – 295 с.
72. Жуков, Д. А. Этюд как средство повышения специальной и профессиональной подготовки студентов художественно-графических факультетов : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Д. А. Жуков. – М., 2005. – 135 л.
73. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. – 415 с.
74. Золотых, М. С. О процессе создания портретного образа в живописи / М. С. Золотых // Учен. зап. Курс. гос. ун-та. – 2016. – № 3. – С. 171–176.
75. Зон, Б. В. Встречи со Станиславским / Б. В. Зон // Театральное наследство : в 2 т. – М.: Искусство, 1955. – Т. 1. – С. 446–448.
76. Ивасютина, М. А. Пейзажи Жан-Франсуа Милле: рисунки и пастели / М. А. Ивасютина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – № 16 (345). – С. 159–165.
77. Иогансон, Б. В. За мастерство в живописи / Б. В. Иогансон. – М. : Академия художеств СССР, 1952. – 224 с.
78. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Д. : Искусство, 1972. – 414 с.
79. Кадыйрова, Л. Х. Пленэр. Практикум по изобразительному искусству / Л. Х. Кайдырова. – М. : Владос, 2012. – 104 с.
80. Казумян, И. 12 этюдов ОР. 8 А. Н. Скрябина: Некоторые вопросы интерпретации и особенности фортепианного стиля / И. Казумян // Кантех. – 2009. – № 2. – С. 169–173.
81. Карнаев, М. А Исторический аспект развития методов обучения этюдам на пленэре в художественной педагогике России XIX века /

М. А. Карнаев, С. А. Жук // Мир науки, культуры, образования. – 2007. – № 1. – С. 106–107.

82. Карпова, Т. Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. Опыт самопознания личности / Т. Карпова. – СПб. : Алетейя, 2000. – 294 с.

83. Карпушкин, М. А. Уроки мастера: Конспекты по театральной педагогике А. А. Гончарова / М. А. Карпушкин. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2005.

84. Карчевская, Н. В. Малые хореографические формы в творчестве Валентина Елизарьева / Н. В. Карчевская // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 19 трав. 2017 р. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2017. – С. 21–24.

85. Катыхева, Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр : учебное пособие / Д. Н. Катыхева. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2016. – 254, [1] с.

86. Квасникова, Ю. Ю. Неизвестный и педагог К. Черни / Ю. Ю. Квасникова // Научный журнал Царскосельские чтения. – СПб. : Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2015. – С. 147–151.

87. Квирикадзе, И. А. К вопросу специфики игрового движения музыканта-исполнителя в сфере эволюции жанра художественного этюда (на примере этюдов Скрябина) : автореф. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. А. Квирикадзе ; Груз. гос. театр. ин-т. – Тбилиси, 1990. – 22 с.

88. Кеберлинская, Э. Р. Роль фортепианных этюдов Ф. Шопена в исполнительской и педагогической практике пианистов / Э. Р. Кеберлинская // Соврем. инновации. – 2019. – № 4. – С. 45–47.

89. Келдыш, Ю. Рахманинов и его время / Ю. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 469 с.

90. Ким, А. О спектакле «Лампочка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pokoleniy.ru/repertoire/bulb/press/>. – Дата доступа: 20.12.2020.

91. Кирцер, Ю. М. Рисунок и живопись / Ю. М. Кирцер. – Изд. 6-е, стер. – М. : Высшая школа, 2005. – 272 с.

92. Кисеева, Е. В. Танец постмодерн как музыкальный феномен : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Е. В. Кисеева ; Рост. гос. консерватория. – Ростов н/Д, 2016. – 42 с.

93. Китайское искусство: принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит., вступ. ст. и ком. В. В. Малявина. – М. : Астрель : АСТ, 2004. – 429 с.

94. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. – М. : Искусство, 1982. – 119 с.

95. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – М. : ВТО, 1964. – 162 с.

96. Козадоев, П. И. Методика развития импровизационных способностей студентов театральных специализаций в условиях сценического этюда / П. И. Козадоев // Психолого-педагогический журнал ГАУДЕ-АМУС, 2017. – Т. 16. – № 1. – С. 50–56.

97. Козорез, Т. А. набросок как компонент самостоятельной работы студентов ХГФ в педагогической системе Д.Н. Кардовского / Т. А. Козорез, О. М. Гаврилов // Интернет-журнал «Мир науки», 2017. – Том 5. – №2. – Режим доступа: <http://mir-nauki.com/PDF/37PDMN217.pdf>. – Дата доступа: 10.06.2020.

98. Комогорцева, Е. С. Методы работы над танцевальными этюдами [Электронный ресурс] / Е. С. Комогорцева // Хореограф. – Режим доступа: <https://www.horeograf.com/new/metody-raboty-nad-tancevalnymi-etyudami.html>. – Дата доступа: 10.06.2020.

99. Коробко, Ю. В. Краткосрочный этюд как средство формирования базовых навыков в живописи с натуры у будущих учителей изобразительного искусства / Ю. В. Коробко, М. Н. Степанова // О-во: социология, психология, педагогика. – 2017. – № 5. – С. 83–85.

100. Корогодский, З. Я. Начало / З. Я. Корогодский. – СПб.: СПбГУП, 1996. – 432 с.

101. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Преромантизм / В. М. Красовская. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2008. – 446 с.

102. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра / В. М. Красовская – Санкт-Петербург, 2008 – 320 с.

103. Краткий музыкальный словарь / ред. А. Должанский. – Л. : Музгиз, 1955. – 512 с.

104. Кремлев, Ю. А. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлев. – М. : Музыка, 1971. – 609 с.

105. Крымов, Н. П. Художник и педагог. Статьи и воспоминания / Н. П. Крымов. – М. : Академия Художеств СССР, 1960. – 263 с.

106. Крымова, Л. М. Функции музыки в генезисе западной культуры : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Л. М. Крымова. – Томск, 2006. – 150 л.

107. Крымская, И. И. Композитор Ф. А. Гартман – сотрудник Н. Г. Легата. Балет «Аленький цветочек» / И. И. Крымская // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой, 2015. – № 2 (37). – С. 77–83.

108. Кузин, В. С. наброски и зарисовки / В. С. Кузин. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 232 с.
109. Кузьмин, В. В. Как поставить этюд / В. В. Кузьмин. – СПб : СПбГИК, 2017. – 48 с.
110. Куликова, Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод технического развития пианиста : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Е. Куликова. – СПб., 2011. – 507 л.
111. Кучеренко, С. И. Инструктивный и художественный скрипичный этюды: к определению специфики / С. И. Кучеренко // Наук. вісн. нац. муз. акад. України. – 2017. – Вип. 118. – С. 180–191.
112. Кучма, Н. А. «Звуковой образ фортепиано» Ф. Мендельсона (на примере этюдов ор. 104 b)» / Н. А. Кучма // Аспекти іст. музикознавства. – 2017. – Вип. 10. – С. 93–105.
113. Ласкина, М. Н. «Неизвестный Демидов» / М. Н. Ласкина // Предисловие к книге Демидова «Творческое наследие»: В 4 т. – СПб., 2004. – Т. 1. – С. 7–15.
114. Латашева, Е. А. Постановка художественно-творческих задач при выполнении живописного этюда на пленэре / Е. А. Латашева, К. Г. Репина // Поволжский педагогический вестник, 2004. – № 3 (4). – С. 83–85.
115. Лебедев, А. Ю. Творчество и стиль «ливерпульских поэтов» / А. Ю. Лебедев // Вестн. Костром. гос. ун-та. – 2016. – Т. 22, № 3. – С. 84–87.
116. Левицкий, В. Г. «Сочиненные спектакли» в контексте развития репертуарного драматического театра. Опыт театра Поколений / В. Г. Левицкий // Манускрипт. – 2017. – № 12. – С. 127–130.
117. Леман, Х. Т. Постдраматический театр / Х. Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
118. Лемесов, В. В. Формирование композиционно-пластического образа в скульптуре / В. В. Лемесов // Вестн. Чуваш. гос. пед. ун-та – 2011. – № 3. – С. 99–103.
119. Лентяшин, В. А. Жанровая система как проблема искусствознания / В. А. Лентяшин // Художник. – 1977. – № 10. – С. 33–38.
120. Леонтьева, Н. Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине XX века / Н. Леонтьева // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2011. – № 33. – С. 12–26.
121. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.

122. Лонг, М. За роялем с Клодом Дебюсси / М. Лонг // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 9. – М.: Музыка, 1981. – С. 38–74.

123. Лосев, А. Ф. Форма. Стыль. Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханькова. – М. : Мысль, 1995. – 944 с.

124. Лукьянович, О. В. Особенности творческого мышления А. К. Лядова: на примере фортепианной миниатюры : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. В. Лукьянович. – СПб., 2005. – 288 л.

125. Лю Ян. Особенности взаимодействия музыкального и визуальных искусств в китайской художественной культуре XX–XXI вв. / Лю Ян. – Минск : А. Н. Вараксин, 2017. – 255 с.

126. Магафурова, Л. С. Музыкальный романтизм в истории культуры Европы XIX века / Л. С. Магафурова // Междунар. студенч. науч. вестн. – 2017. – № 5. – С. 129–135.

127. Мазель, Л. А. Анализ музыкальной формы / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.

128. Мазиков, А. Феномен нотного текста и его интерпретация: на примере фортепианного исполнительства / А. Мазиков // Интерпретация культурных смыслов: культурологические исследования. – СПб.: Астерион, 2005. – С. 198–206.

129. Максимов, Е. Роберт Шуман и фортепианные вариации / Е. Максимов // Музык. акад. – 2008. – № 3. – С. 171–180.

130. Малинковская, А. В. Две художественные концепции романтического пианизма (этюды в творчестве Шопена и Листа) / А. В. Малинковская // Гуманитар. исслед. в Вост. Сибири и на Дал. Востоке. – 2012. – № 2. – С. 85–90.

131. Манин, В. С. Еще раз о жанрах / В. С. Манин // Творчество. – 1980. – № 1. – № 6 (5). – С. 45–54.

132. Маслова, Т. Ю. Становление жанра романтического фортепианного этюда в России конца XIX – начала XX века / Т. Ю. Маслова // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики. – 2015. – № 10-2. – С. 102–105.

133. Маслова, Т. Ю. Фортепианные этюды А. К. Глазунова: концертная трактовка жанра / Т. Ю. Маслова // Искусство и образование. – 2012. – № 1. – С. 12–20.

134. Маслова, Т. Ю. «Этюды-картины» С. В. Рахманинова: программа, концепция, семантика знаков / Т. Ю. Маслова // Музыка и время. – 2015. – № 6. – С. 61–65.

135. Матушкина, М. В. Танцевальная импровизация: истоки и история развития в начале XX в. / М. В. Матушкина // Теория и практика общественного развития. Электрон. журнал. – 2014. – № 9. – Режим доступа: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/9/kulturologiya/matushkina.pdf. – Дата доступа: 20.06.2020.

136. Мелехов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / А. В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.

137. Мелешкина, Е. А. Современность фортепианных миниатюр западноевропейских композиторов XIX века / Е. А. Мелешкина // Культура. Духовность. Общество. – 2012. – № 2. – С. 82–86.

138. Мелешкина, Е. А. Становление пианизма в контексте развития европейской музыкальной культуры / Е. А. Мелешкина // Учен. зап. Рос. гос. соц. ун-та. – 2012. – № 10. – С. 146–148.

139. Мелик-Давтян, Н. Р. Творческий облик Карла Майера и фортепианная культура его времени : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Р. Мелик-Давтян. – СПб., 2013. – 263 л.

140. Мильштейн, Я. Ференц Лист: монография: в 2-х т. / Я. Мильштейн. – М.: Музыка, 1971. – Т. 1. – 864 с.; Т. 2. – 600 с.

141. Мирошниченко, В. В. Этюд как ведущий метод профессиональной подготовки будущего артиста (на примере обучения студентов в Кемеровском государственном институте культуры) / В. В. Мирошниченко // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 6. – С. 212–216.

142. Морозова, Г. В. О пластической композиции спектакля / Г. В. Морозова // Я вхожу в мир искусств. – М.: 2001, вып.8(48). – С. 9

143. Морозова, Г. В. Пластическая культура актера: Толковый словарь терминов / Г. В. Морозова. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1999. – 316с.

144. Му Ц. Становление скрипичного образования в Китае в первой половине XX века / Му Ц. // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики. – 2017. – № 8. – С. 125–127.

145. Музыкальный словарь Гроува. 2-е изд., исправ. и доп. / пер. с англ., ред. и доп. д-ра иск-ния Л. О. Акопяна. – М.: Практика, 2007. – 1103 с.

146. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

147. Мурадян, Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры : дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г. В. Му-

радян, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2014. – 196 с.

148. Муратов, П. Д. «Другие берега» / П. Д. Муратов // Идеи и идеалы. – 2012. – Т. 1, № 1. – С. 152–165.

149. Мурина, Е. Б. Александр Матвеев / Е. Б. Мурина. – М. : Советский художник, 1979. – 372 с.

150. Назайкинский, Е. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский // *Musiqi Dünyasi*. – 2016. – № 3. – С. 3–12.

151. Назайкинский, Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // Е. В. Назайкинский / Статьи о музыке. – М., 2008. – С. 371–391.

152. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

152. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – изд. 6-е, стер. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2017. – 253 с.

154. Некрасова, Т. И. Форма и цвет: иррационалистическая концепция образа импрессионистов на примере творчества Огюста Ренуара и Эдгара Дега / Т. И. Некрасова // *Соврем. о-во: проблемы, идеи, инновации*. – 2017. – № 6. – С. 24–30.

Нестеров, С. И. Цикл этюдов и капризов П. Роде в контексте истории жанра / С. И. Нестеров // *Юж.-Рос. музык. альм.* – 2016. – № 3. – С. 18–24.

156. Никифоров, А. В. Этюд в живописи / А. В. Никифоров // *Актуальные проблемы художественного образования в условиях реализации ФГОС : материалы междунар. науч.-практ. конф., Орел, 27–29 марта 2019 г. / Орлов. гос. ун-т; ред. Н. А. Косенко.* – Орел, 2019. – С. 158–163.

157. Новер, Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новер. – Л. ; М., 1965. – С. 173.

158. Носова, И. П. К проблеме влияния социокультурных аспектов на эволюцию музыкального жанра (на примере этюда) / И. П. Носова // *Вестн. Томс. гос. ун-та.* – 2007. – Вып. 303. – С. 45–48.

159. Носова, И. П. Социокультурная детерминация эволюции малых музыкальных форм в художественной культуре нового времени (на примере музыкального этюда) : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / И. П. Носова; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово, 2009. – 17 с.

160. Носова, И. П. Социокультурная детерминация эволюции малых музыкальных форм в художественной культуре нового времени: на примере музыкального этюда : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / И. П. Носова. – Кемерово, 2009. – 172 л.

161. Носова, Н. Краткосрочные акварельные этюды с натуры [Электронный ресурс] / Н. Носова. – Режим доступа: <http://nnosova.ru/zhivopis/e-tyudyi-s-naturyi-kratkosrochnnye-e-tyudyi>. – Дата доступа: 10.06.2020.

162. Окраинец, И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю / И. А. Окраинец. – М. : Музыка, 1994. – 208 с.

162. Олейникова, Е. В. Жанр фортепианного этюда в XIX в.: к изучению жанра / Е. В. Олейникова // Музыкознание история и современность глазами молодых ученых : сб. материалов III Всерос. науч.-практ. конф., Новосибирск, 25–26 окт. 2017 г. / Новосиб. гос. консерватория ; ред. Н. М. Жукова. – Новосибирск, 2018. – С. 87–91.

164. Олейникова, Е. В. Листовский тип этюда в русской музыке / Е. В. Олейникова, Ю. В. Антипова // Ноэма (Архитектура. Урбанистика. Искусство). – 2019. – № 1. – С. 102–107.

165. Онегина, О. В. Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. В. Онегина. – СПб., 2010. – 292 л.

166. Островский, А. Н. Полное собрание сочинений: В 12-т т. / под общ. ред. Г. И. Владыкина и др. Вступит. ст. А. Салынского. – Т. 1. – Художественная проза. Пьесы 1843–1854. – М.: Искусство, 1973. – 576 с.

167. Островский, А. Н. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И.А. Овчинина. – Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. – 660 с.

168. Остроумова-Лебедева, А. П. Автобиографические записки. В 2-х тт. / А. П. Остроумова-Лебедева. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 590 с.

169. Павлов, М. Ю. Анималистические образы во французской скульптуре второй половины XIX в. от официального памятника к пластическому наброску / М. Ю. Павлов // Науч. тр. / С.-Петербург. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры. – СПб., 2011. – Вып. 17. – С. 137–147.

170. Панксенов, Г. И. Живопись. Форма, цвет, изображение / Г. И. Панксенов. – 2-е изд., стер. – М. : Академия, 2008. – 144 с.

171. Парамонов, А. В. Передвижники / А. В. Парамонов. – М. : Искусство, 1975. – 144 с.

172. Пенфей, С. Черты китайского стиля в произведении А. Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» (ор. 52) / С. Пенфей, М. Л. Мин // Вестн. Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 87–92.

173. Пинфань, П. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи / П. Пинфань // Изв. Рос. гос. пед. ун-та. – 2008. – № 77. – С. 355–361.

174. Попова, Т. В. О музыкальных жанрах / Т. В. Попова. – М. : Знание, 1981. – 128 с.

175. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Книга II. М–Я / гл. ред. М. В. Полевой; редкол. : В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабьянов, В. Д. Синюков. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 432 с.

176. Портная, И. В. Некоторые аспекты исполнительского прочтения этюдов Дебюсси / И. В. Портная // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2010. – № 10. – С. 259–267.

177. Портная, И. В. Основные издания и редакции этюдов для фортепиано Клода Дебюсси (от автографа к интерпретации) / И. В. Портная // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики. – 2011. – № 4-1. – С. 138–141.

178. Портная, И. В. Фортепианные этюды Клода Дебюсси в контексте развития жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Портная. – СПб., 2012. – 208 л.

179. Портная, И. В. Этюд как явление художественного творчества / И. В. Портная // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики. – 2012. – № 1. – С. 157–159.

180. Портная, И. В. Этюды К. Дебюсси в контексте художественного метода композитора / И. В. Портная // Musicus (Музыкальный). Вестн. С.-Петерб. гос. консерватории. – 2008. – № 3. – С. 48–51.

181. Портнова, И. В. Отечественная анималистика XX века. Сложение новой концепции образа в скульптуре и графике / И. В. Портнова, Е. А. Туркина // Изв. Самар. науч. центра Рос. акад. наук. – 2015. – Т. 17, № 1. – С. 765–769.

182. Прокопцова, В. П. Земля чарующая: загадки откровения художника : [творчество известного белорусского художника П. Масленникова] / В. П. Прокопцова // Культура. Наука. Творчество : сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2009. – [Вып. 3]. – С. 339–346.

183. Прокопцова, В. П. Компаративизм в практике и теории искусств / В. П. Прокопцова // Вестник БГУКИ. – 2012. – № . 18. – С. 59–68.

184. Прокопцова, В. П. Пленэр как форма творческой деятельности художника / В. П. Прокопцова // Навуковы пошук у сферы сучаснай

культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 28 лістапада 2014 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2016. – С. 182–189

185. Радченко, И. В. Этюдная работа в структуре урока народно-сценического танца / И. В. Радченко, А. В. Киселёва // Достижения вузовской науки 2019 : сб. ст. VIII Междунар. науч. исслед. конкурса, Пенза, 20 апр. 2019 г. / Междунар. центр науч. сотрудничества «Наука и просвещение» ; отв. ред. Г. Ю. Гуляев. – Пенза, 2019. – С. 99–103.

186. Разгуляев, Р. А. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигетти: проблемы стиля и интерпретации : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Р. А. Разгуляев. – Н. Новгород, 2006. – 254 л.

187. Ревалд, Дж. История импрессионизма / Дж. Ревалд. – Л. : Республика, 1959. – 503 с.

188. Ромашина, Н. А. Интерпретация живописного этюда интерьера в творчестве русских художников XIX–XX веков / Н. А. Ромашина // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – № 3. – С. 142–146.

189. Ромашина, Н. А. Технические и композиционные особенности натюрморта в этюде в творчестве русских художников первой половины XX века / Н. А. Ромашина // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. – № 1. – С. 137–140.

190. Ромашина, Н. А. Этюдный портрет в русской живописи XIX–XX веков / Н. А. Ромашина // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – № 4 (21). – С. 141–144.

191. Рубан, Н. Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Л. Рубан. – Н. Новгород, 2017. – 197 л.

192. Рудой, А. М. Этюд как важнейшая составляющая в процессе действенного анализа роли / А. М. Рудой // In Situ. – 2016. – № 11. – С. 68–70.

193. Рязанова, Ю. Ю. Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века: (к проблеме соотношения традиции и новаторства) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Ю. Ю. Рязанова ; Рос. ин-т театр. искусства – ГИТИС. – М., 2016. – 32 с.

194. Сазонова, В. А. Театральное наследие К. С. Станиславского и современный театр (к 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского) / В. А. Сазонова // Вестник ТГУ, 2013. – Вып. 3. – С. 245–253.

195. Сайгушкина, О. П. Этюды-вариации в творчестве Р. Шумана / О. П. Сайгушкина // Искусствознание: теория, история, практика. – 2018. – № 1. – С. 6–24.

196. Семенова, Е. В. Эволюция методического поиска западноевропейских фортепианных школ XIX века (на материале изучения этюдов) / Е. В. Семенова // Наука и шк. – 2012. – №. 3. – С. 127–130.

197. Скорбященская, О. А. У истоков романтической мифологии: фортепианные этюды Адольфа фон Гензельта / О. А. Скорбященская // Вестн. Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 159–168.

198. Славова, Л. А. Традиция классики в скульптуре Ленинграда-Петербурга. Коллекция скульптуры Русского музея / Л. А. Славова // Актуал. проблемы теории и истории искусства. – 2015. – № 5. – С. 793–800.

199. Словарь энциклопедический Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/379674>.

200. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 195 с.

201. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Н. Новгород : Научно-издательский центр «Московская консерватория» , 1994. – 214 с.

202. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. – Л. : Советский композитор, 1981. – 293 с.

203. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 105 с.

204. Станиславский, К. С. Собрание сочинений. В 8 т. / К. С. Станиславский; редкол.: М. Н. Кедров [и др.]. – М.: Искусство, 1954. – Т. 2 : Работа актера над собой. Ч. 1 : Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / ред. тома В. Н. Прокофьев; подгот. текста, вступ. ст. и прим. Г. В. Кристи. – 1954. – 424 с.: 6 л. ил. – прил.: с. 377–404; прим.: с. 405–422. Т.3: Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / ред. тома В. Н. Прокофьев; подгот. текста, вступ. ст. и прим. Г. В. Кристи. – 1955. – 502 с.: 8 л. ил.

205. Старикова, Е. Н. Особенности музыкально-художественного мышления О. Мессиана / Е. Н. Старикова // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33. – С. 156–164.

206. Судакова, И. И. От этюда к спектаклю / И. И. Судакова. – М. : Рос. ун-т театр. искусства – ГИТИС, 2014. – 121 с.

207. Сулимов, М. В. Посвящение в режиссуру / М. В. Сулимов. – СПб., 2004. – 296 с.

208. Суркова, Л. А. Театральный этюд / Л. А. Суркова // Гуманитарий Юга России. – 2019. – Т. 8, № 6. – С. 336–345.

209. Сухоненков, Е. В. Актерские этюды. Методика их сочинения и работы над ними / Е. В. Сухоненков. – СПб., 2010. – С. 4–5.

210. Сян, Юй. «Большая и маленькая традиции» музыкальной культуры Китая / Юй Сян // Тяньцзинь иньюэ сюэбао. – № 1. – 2006. – С. 3–10 (на кит. яз.).

211. Тарасова, Л. В. Трансцендентные этюды Ф. Листа как макроцикл / Л. В. Тарасова // Актуал. питання мистец. педагогіки. – 2011. – Вип. 1. – С. 125–127.

212. Терентьева, Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. А. Терентьева ; Ленинградская консерватория. – Л. , 1974. – 23 с.

213. Терентьева, Н. Карл Черни и его этюды / Н. Терентьева. – СПб. : Композитор, 1999. – 67 с.

214. Товстоногов, Г. А. О природе чувств / Г. А. Товстоногов Зеркало сцены: В 2 кн. 2-е изд. доп. и испр. / Сост. Ю. С. Рыбаков. – М.: Искусство, 1984. – Кн. 2. Статьи, записи репетиций. – С. 50–62.

215. Третьяченко, В. Ф. Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки: этюдов и капризов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. Ф. Третьяченко. – Красноярск, 2001. – 190 л.

216. Тюлин, Ю. Н. О программности в произведениях Шопена / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1968. – 67 с.

217. Тютюнова, Ю. М. Пленэр: наброски, зарисовки, этюды / Ю. М. Тютюнова. – М. : Академический Проект, 2012. – 176 с.

218. Урванов, И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах / И. Ф. Урванов. – М. : Академии художеств СССР, 1969. – 89 с.

219. Усачев, Ю. Ю. Русский танцевальный фольклор в творчестве любительского хореографического коллектива / Ю. Ю. Усачев // Совершенствование системы образования в сфере культуры и искусства: традиции и инновации: мат-лы и с. Всерос. Internet-конф. 25 апреля 2009 года / отв. ред. А. Н. Четвертков; Федеральное агентство по образованию, ГОУВПО «Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина», Центр инновационного развития Института искусств. – Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – С. 60-63.

220. Усенко, Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рост. гос. консерватория. – Ростов н/Д, 2005. – 32 с.

221. Усова, Е. А. Французская анималистическая скульптура эпохи модернизма / Е. А. Усова // Искусствознание. – 2012. – № 1-2. – С. 481–506.
222. Усольцева, М. Я. К вопросу об этюдах-картинах С. В. Рахманинова / М. Я. Усольцева // Диалоги о культуре и искусстве : материалы V Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 40-летию со дня основания Перм. гос. ин-та культуры, Пермь, 20–22 окт. 2015 г. / Перм. гос. ин-т культуры ; отв. ред. А. В. Макина. – Пермь, 2015. – С. 160–169.
223. Устинова, Т. А. Русский народный танец / Т. А. Устинова. – М. : Искусство, 1976. – 142 с.
224. Фартэпійанныя мініяцюры беларускіх кампазітараў. Хрэст. у 2 ч. Ч. 1. / склад. В. П. Пракашова. – М. : «Беларусь», 1994. – 72 с.
225. Федоров-Давыдов, А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки / А. А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1975. – 740 с.
226. Филиппов, Ю. И. Композиция в живописи : монография / Ю. И. Филиппов. – Самара : Изд-во СГПУ, 2005. – 96 с.
227. Фильштинский, В. Открытая педагогика / В. Фильштинский. – СПб. : Балт. сезоны, 2006. – 366 с.
228. Фокин, М. М. Против течения / М. М. Фокин. – Л. : 1981. – 497 с.
229. Фридрижиа, А. Август Бурнонвили / А. Фридрижиа. – М.: 1983. – С. 149.
230. Фролов, В. В. Судьбы жанров драматургии : анализы драматических жанров в России XX века / В. В. Фролов. – М. : Сов. писатель, 1979. – 423 с.
231. Фунтусов, В. П. Традиция живого театра в творческом методе Льва Додина / В. П. Фунтусов // Вестн. С.-Петербур. гос. ин-та культуры. – 2011. – № 3. – С. 83–85.
232. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – изд. 4-е, испр. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2013. – 490 с.
233. Хоу Юз. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века / Хоу Юз // Изв. Рос. гос. пед. ун-та. – 2008. – № 70. – С. 366–371.
234. Ху, Х. Китайские этюды русского композитора (концертные этюды соч. 52 а. Н. Черепнина): вопросы исполнения / Х. Ху // Музык. образование и наука. – 2015. – № 2. – С. 29–35.
235. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Хуан Пин. – СПб., 2008. – 160 л.

236. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. – 296 с.
237. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
240. Цыпин, Г. М. А. С. Аренский / Г. М. Цыпин. – М. : Музыка, 1966. – 179 с.
239. Цырлин, И. И. Жанры изобразительного искусства / И. И. Цырлин. – М. : Знание, 1962. – 124 с.
240. Чайкина, Т. В. «Жанровая природа драматического этюда («Неожиданный случай А. Н. Островского»)» / Т. В. Чайкина // Russ. J. of Education and Psychology. – 2012. – № 9. – С. 5–8.
241. Черкасский, С. Д. Тренинг по Станиславскому в театральной педагогике Ли Страсберга периода театра «Групп» (начало 1930-х годов) / С. Д. Черкасский // Вестн. Челяб. гос. ун-та. – 2011. – № 37. – С. 181–187.
242. Черноярова, Г. А. Современный танцевальный этюд на белорусскую тему / Г. А. Черноярова // Творчасць. – 2002. – Вып. 2. – С. 63–74.
243. Чжан Сяньлянь. Музыкальность как способ авторского мышления в искусстве : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Чжан Сяньлянь. – Минск, 2019. – 231 л.
244. Чой Ю Ри. Этюд в западной культуре и его параллели в восточных искусствах [Электронный ресурс] / Чой Ю Ри // Молодой ученый. – 2011. – № 10. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/33/3706/>. – Дата доступа: 17.01.2020.
245. Чой Ю Ри. Этюдный метод в театральном образовании и создании спектакля в Южной Корее : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Чой Ю Ри. – М., 2012. – 131 л.
246. Шихматов, Л. М. Сценические этюды / Л. М. Шихматов, В. К. Львова. – изд. 6-е, стер. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2014. – 315 с.
247. Эделева, Е. OPEN LOOK XXI откроют «нереальные танцы» [Электронный ресурс] / Е. Эделева. – Режим доступа: <http://oteatre.info/look-dance-xxi/>. – Дата доступа: 10.06.2020.
248. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : У 5 т. Т. 5 Скамарохі - Яшчур / Рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1987. – 702, [2] с., [32] л. іл.
249. Эфрос, А. В. Избранные произведения: В 4 т. / А. В. Эфрос. – М. : Русский театр; Парнас, 1993. – 319 с.
250. Юцевич, Ю. Е. Словарь музыкальных терминов / Ю. Е. Юцевич. – Киев : Муз. Украина, 1988. – 263 с.

251. Яворский, Д. Трансцендентные этюды Ф. Листа в аспекте исторической периодизации развития категории жанра С. Аверинцева / Д. Яворский // Київське музикознавство : зб. наук. пр. / Нац. музика. акад. України, Київ. ін-т музики. – Київ, 2013. – Вип. 46. – С. 179–191.

252. Яковлева, Н. А. Жанровая форма – предмет или функция? / Н. А. Яковлева. – М. : Академии наук СССР, 1978. – 96 с.

253. Ян Цзюань. Балетное и фортепианное искусство Японии, Китая и Кореи: культурный диалог Востока и Запада / Ян Цзюань. – Минск : Энциклопедикс, 2015. – 145 с.

254. Яцухна, В. І. Беларуска малафарматная драматургія XVI – першай паловы XX стст. / В. І. Яцухна. – Гомель : Гомел. дзярж. ун-т, 2004. – 182 с.

255. Яшухин, А. П. Живопись / А. П. Яшухин. – М. : Просвещение, 1985. – 288 с.

256. Byerly, A. Effortless art: The sketch in nineteenth-century painting and literature/ A. Byerly // Criticism. – 1999. – Vol. 41, № 3. – P. 349–364.

257. Étude // The concise Oxford dictionary of music / ed.: M. Kennedy. – London, 1980. – P. 212.

258. Goodwin, T. Sketches and impressions, musical, theatrical and social:(1799–1885) [Electronic resource] / T. Goodwin, R. O. Mason // Archive.org. – Mode of access: <https://archive.org/details/sketchesandimpr00masoog/page/n176/mode/2up>. – Date of access: 28.01.2020.

259. Goldschmidt, G. The dialectics of sketching / G. Goldschmidt // Creativity Research J. – 1991. – Vol. 4, №. 2. – P. 123–143.

260. Hartmann de, Thomas; Hartmann de, Olga. Our Life with Mr. Gudjiev / Edited by T. C. Daly and T. A. G. Daly. – London: Arkana. Penguin Books, 1992. 277 p.

261. Herbert, R. Jean-Francois Millet / R. Herbert. – Paris : Editions des Musées Nationaux, 1975. – 228 p.

262. Howat, R. Debussy's piano music: sources and performance / R. Howat // Debussy studies - Cambridge University Press, 1997. – P. 78–107.

263. Kang, E. Y. Late twentieth-century piano concert etudes: a style study : a diss. ... for the degree of Dr. of Musical Arts / E. Y. Kang. – Cincinnati, 2010. – 113 p.

264. Lundell, E. The Ensemble Etude for Violins: An Examination with an Annotated Survey of Violin Trios and Quartets and an Original Etude for Four Violins : disser. ...doctor of musical arts : 17.00.00 / E. Lundell. – Arizona, 2011. – 162 p.

265. Myers, N. The aesthetic of the sketch in nineteenth-century France [Electronic resource] / N. Myers // Heilbrunn Timeline of Art History. – 2009. – Mode of access: https://www.metmuseum.org/toah/hd/aest/hd_aest.htm. – Date of access: 28.01.2020.

266. Pater, W. Studies in the history of the Renaissance / W. Pater, M. Beaumont. – New ed. – Oxford : Oxford Univ. Press, 2010. – 240 p.

267. Sha, R. The power of the English nineteenth-century visual and verbal sketch: appropriation, discipline, mastery / R. Sha // Nineteenth-Century Contexts. – 2002. – Vol. 24, №. 1. – P. 73–100.

268. Stephen, P. W. Principles of organization in piano etudes an analytical study with application through original compositions : disser. ...doctor of philosophy : 09.00.01 / P. W. Stephen. – Texas, 1993. – 222 p.

269. Volkova, G. Ritual incentives for the formation of genre typologies (through the example of K. Szymanowski's etudes) / G. Volkova // Вісн. Нац. акад. кер. Кадрів культури і мистецтв. – 2016. – № 3. – С. 76–79.

270. Wagner, E. History of the piano etude / E. Wagner // The Amer. Music Teacher. – 1959. – Vol. 9, №. 1. – P. 12–28.

271. 王概. 芥子园画谱, 浙江: 浙江美术出版社, 2013年4月. – 1098页. = Ван, Гай. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Гай Ван – Чжэцзян : Изобразительное искусство, 2013. – 1098 с.

272. 王昌逵. 中国钢琴音乐文化, 北京: 光明日报出版社, 2010年1月1, 270页. = Ван, Чанкуй. Культура китайской фортепианной музыки / Чанкуй Ван. – Пекин : Изд-во «Газета “Гуанмин жибао”», 2010. – 270 с.

273. 王耀华. 中国传统音乐记谱法特点初探, 北京: 中国音乐学, 2006, 5–14页. = Ван, Яохуа. Начальное исследование особенностей музыкальной нотации в традиционной китайской музыке / Яохуа Ван. – Пекин : Китайская музыка, 2006. – С. 5–14.

274. 魏为. 线面艺术教程, 北京: 高等教育出版社, 2003年8月, 132页. = Вэй, Вэй. Учебник по искусству контурного рисунка / Вэй Вэй. – Пекин : Высшее образование, 2003. – 132 с.

275. 高阶秀儿, 吕复德. 《德拉克洛瓦的素描》 辽宁: 美苑, 1983年9月, 第3期, 59–63页. = Гаоцзясюйэр. Этюды Эжена Делакруа / Гаоцзясюйэр, Фудэ Лю // Изобразительное искусство. – 1983. – № 3. – С. 59–63.

276. 郭乃安. 音乐学 : 请把目光投向人, 北京: 中国音乐学院文库, 1991年16–21页. = Го, Найань. Музыковедение: пожалуйста, обратите взгляд на человека / Найань Го. – Пекин : Китайская консерватория, 1991. – С. 16–21.

277. 郭宏伟. 试论中国画的白描艺术, 郑州: 美与时代, 2014年3月, 第100期, 35–36页. = Го, Хунвэй. Искусство контурного рисунка в китай-

ской национальной живописи / Хунвэй Го // Красота и современность. – 2014. – № 100. – С. 35–36.

278. 代百生. 中国钢琴音乐研究, 上海: 上海音乐学院出版社, 2014年1月1日, 384页. = Дай, Байшэн. Исследования китайской фортепианной музыки / Байшэн Дай. – Шанхай: Шанхайский музыкальный институт, 2014. – 384 с.

279. 丁宁. 西方美术史, 北京: 大学出版社, 2015年9月. – 558页. = Дин, Нин. История западного изобразительного искусства / Нин Дин. – Пекин: Университет, 2015. – 558 с.

280. 任兰新. 新概念静物素描, 北京: 人民出版社出版, 2003年5月, 191页. = Жэнь, Ланьсинь. Новая концепция натюрмортов / Ланьсинь Жэнь. – Пекин: Народное издательство, 2003. – 191с.

281. 中国美术学院美术史系, 中国美术史教研室编, 中国美术简史 (新修订版), 北京: 中国青年出版社, 2010年, 443页. = Краткая история изобразительного искусства Китая / Факультет истории искусств Китайской академии художеств, кафедра истории искусства Китая. – Пекин: Молодежь Китая, 2010. – 443 с.

282. 李佳. 马乐. 向大师学速写, 北京: 人民美术出版社, 2011年9月, 250页. = Ли, Цзя. Учимся эскизам у мастеров / Цзя Ли, Юэ Ма. – Пекин: Народное изобразительное искусство, 2011. – 250 с.

283. 陆费逵. 辞海词典艺术分册, 上海: 上海辞书出版社, 1980年430页. = Лу, Фэйкуй. Словарь Цыхай. Том «Искусство» / Фэйкуй Лу. – Шанхай: Шанхайское лексикографическое издательство, 1980. – 430 с.

284. 马林兰. 创作手稿, 福建: 福建美术出版社, 2008年10月1日, 194页. = Ма, Линьлань. Создавая эскиз / Линьлань Ма. – Фуцзянь: Изобразительные искусства провинции Фуцзянь, 2008. – 194 с.

285. 张万起. 现代汉语词典, 北京: 商务印书馆, 1996年7月, 1767页. = Чжан, Ванци. Словарь современного китайского языка / Ванци Чжан. – Пекин: Коммерческое изд-во, 1996. – 1767 с.

286. 宋增刚. 浅论绘画手稿在创作中的作用, 2016年4月, 62页. = Сун, Цзэнган. К вопросу о роли эскиза в творчестве / Цзэнган Сун. Университет Цзилинь. – Цзилинь, 2016. – 62 с.

287. 范梦. 美术概论, 北京: 中国青年出版社, 2002年10月, 445页. = Фань, Мэн. Очерки об изобразительном искусстве / Мэн Фань. – Пекин: Китайское молодёжное изд-во, 2002. – 445 с.

288. 冯其庸. 总主编, 中国艺术百科词典, 北京: 商务印刷馆, 2004, 1505页. = Фэн, Циюн. Китайский художественный энциклопедический словарь / Циюн Фэн. – Пекин: Коммерческое издательство, 2004. – 1505 с.

289. 再新. 中国美术史, 北京: 中国美术学院出版社, 2000年12月, 462页. = Хун, Цзайсинь. История искусства Китая / Цзайсинь Хун. – Пекин: Китайская академия искусств, 2000. – 462 с.

290. 金文达. 中国古代音乐史, 北京: 人民音乐出版社, 1994年4月, 597页. = Цзинь, Вэньда. История древнекитайской музыки / Вэньда Цзинь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1994. – 597 с.

291. 蒋菁. 管建华, 钱茸. 中国音乐文化大观, 北京: 北京大学出版社, 2001年, 732页. = Цзян, Цзин. Культура китайской музыки / Цзин Цзян, Гуань Цзяньхуа, Цянь Жун. – Пекин: Пекинский ун-т, 2001. – 732 с.

292. 赵健, 张元稼. 素描基础, 北京: 人民出版社, 2012年5月, 237页. = Чжао, Цзянь. Основы эскиза / Чжао Цзянь, Юаньцзя Чжан. – Пекин: Народное изд-во, 2012. – 237 с.

293. 周为民. 钢琴艺术的多维度研究, 北京: 人民出版社, 2011年8月, 392页. = Чжоу, Вэймин. Многомерное исследование фортепианного искусства / Вэймин Чжоу. – Пекин: Народное издательство, 2011. – 392 с.

294. 周积寅. 中国画论辑要, 江苏: 江苏美术出版社, 2005年7月, 620页. = Чжоу, Цзинь. Избранные труды по гохуа / Цзинь Чжоу. – Цзянсу: Изобразительное искусство провинции Цзянсу, 2005. – 620 с.

295. 陈淑霞. 绘画基础, 浙江: 浙江美术出版社, 2010年8月, 384页. = Чэнь, Шуся. Основы живописи / Шуся Чэнь. – Чжэцзян: Изобразительные искусства провинции Чжэцзян, 2010. – 384 с.

296. 严摩罕, 姚岳山, 平野译. 苏联艺术学院美术理论与美术史研究所, 北京: 人民美术出版社, 1985年6月, 384页. = Ян, Мохань. Теория изобразительного искусства в Академии искусств СССР и Исследовательский институт истории искусств / Мохань Ян, Юэшань Яо, Еи Пин. – Пекин: Народное изд-во «Изобразительное искусство», 1985. – 384 с.

297. 楊洪冰. 中国钢琴音乐艺术, 北京: 清华大学出版社, 2012年4月, 309页. = Ян, Хунбин. Искусство китайской фортепианной музыки / Хунбин Ян. – Пекин: Изд-во Пекинского университета Цинхуа, 2012. – 309 с.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СОИСКАТЕЛЯ

Статьи в научных рецензируемых журналах

1–А. Чаоломэн. К вопросу о тенденциях развития этюда в западном изобразительном искусстве / Чаоломэн // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2019. – № 4 (34). – С. 65–70.

2–А. Чаоломэн. Развитие этюда в европейском и китайском музыкальном искусстве XX–XXI вв. / Чаоломэн // Вести института совр.знаний, 2021. – № 1. – С. 63–68.

3–А. Чаоломэн. Развіццё контурнага малюнка ў структуры традыцыйнага кітайскага жывапісу / Чаоломэн // Род. слова. – 2021. – № 4. – С. 93–95.

Статьи в зарубежных изданиях

4–А. Чаоломэн. Пьесы композиторов эпохи барокко как источник становления жанра этюда / Чаоломэн // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология : сборник статей по материалам XVIII Международной научно-практической конференции. – № 7 (18). – М. : МЦНО, 2018. – С. 12–15.

5–А. Чаоломэн. Этюд в театральном и хореографическом искусстве / Чаоломэн // Научный форум : Инновационная наука: сб. ст. по материалам ХLI междунар. науч.-практ. конф. – №3(41). – М. : МЦНО, 2021. – С. 4–9.

Статьи в научных сборниках

6–А. Чаоломэн. Особенности базовых упражнений в этюдах для фортепиано К. Черни / Чаоломэн// Культура. Наука. Творчество = Культура. Навука. Творчасць = Culture. Science. Arts : сборник научных статей : XI Международная научно-практическая конференция (Минск, 4 мая 2017 г.) / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2017. – [Вып. 11]. – С. 583–589.

7–А. Чаоломэн. Искусство клавишных инструментов эпохи барокко как фактор развития жанра этюда : (генезис и функциональность) / Чаоломэн // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зборнік навуковых прац [удзельнікаў XII Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 27–29 красавіка 2018 г.] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2018. – [Вып. 12]. – С. 174–176.

8–А. Чаоломэн. Предварительный анализ фортепианного этюда эпохи классицизма / Чаоломэн // Культура Беларуси: реалии современности : VIII Международная научно-практическая конференция, посвященная Году малой родины в Республике Беларусь (Минск, 10 октября 2019 г.) : сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2019. – С. 553–561.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ МАТЕРИАЛ

Этюд в музыкальном искусстве



Рисунок 1. – Элиас Готтлоб Хауссман «Портрет Иоганна Себастьяна Баха», 1748 г., холст, масло, 78х61 см, Баховский архив (Лейпциг, Германия)

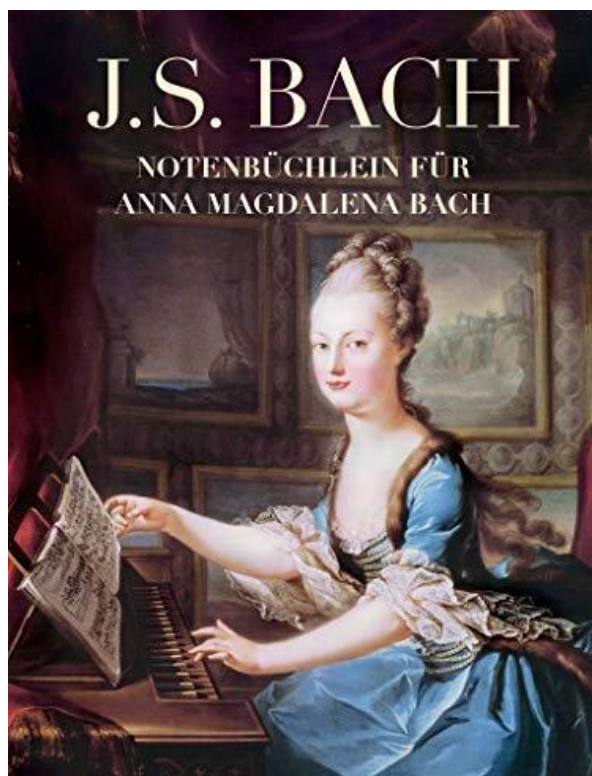


Рисунок 2. – Обложка современного издания «Тетради Анны Магдалены Бах», 2019 г.

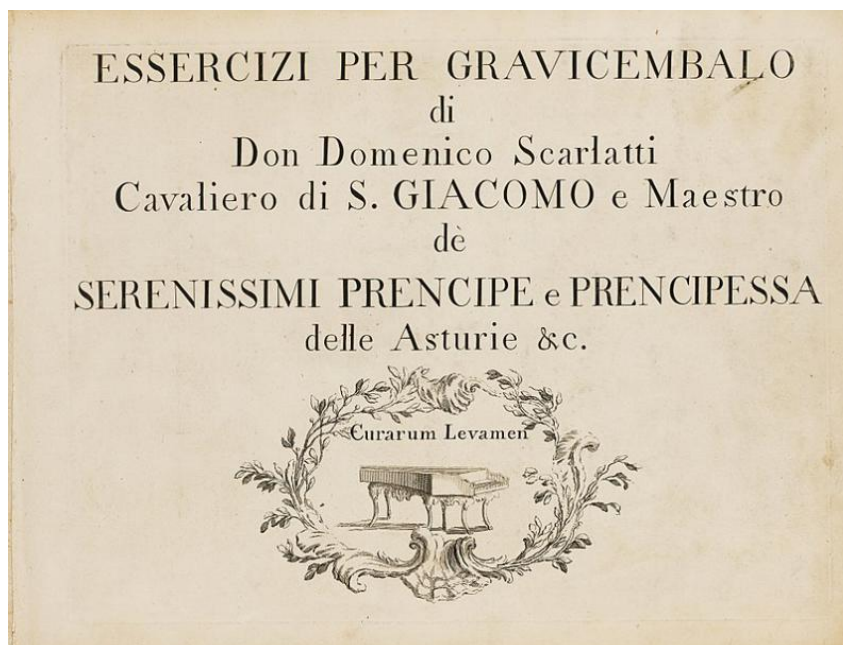


Рисунок 3. – Первая страница «Упражнений для клавичембало» (1738 г.) Д. Скарлатти

SONATA
XXX.

Fuga
Moderato

Рисунок 4. – Нотный пример. Соната XXX (соль минор, Moderato) из сборника «Упражнений для клавичембало» Д. Скарлатти

30

ÉTUDE 20.
(Allegro.)

ÉTUDE 23.
Adagio.

Рисунок 5. – Нотные примеры этюдов Р. Крейцера: Этюд № 20 ля мажор, Аллегро и Этюд №23 си-бемоль мажор, Адажио

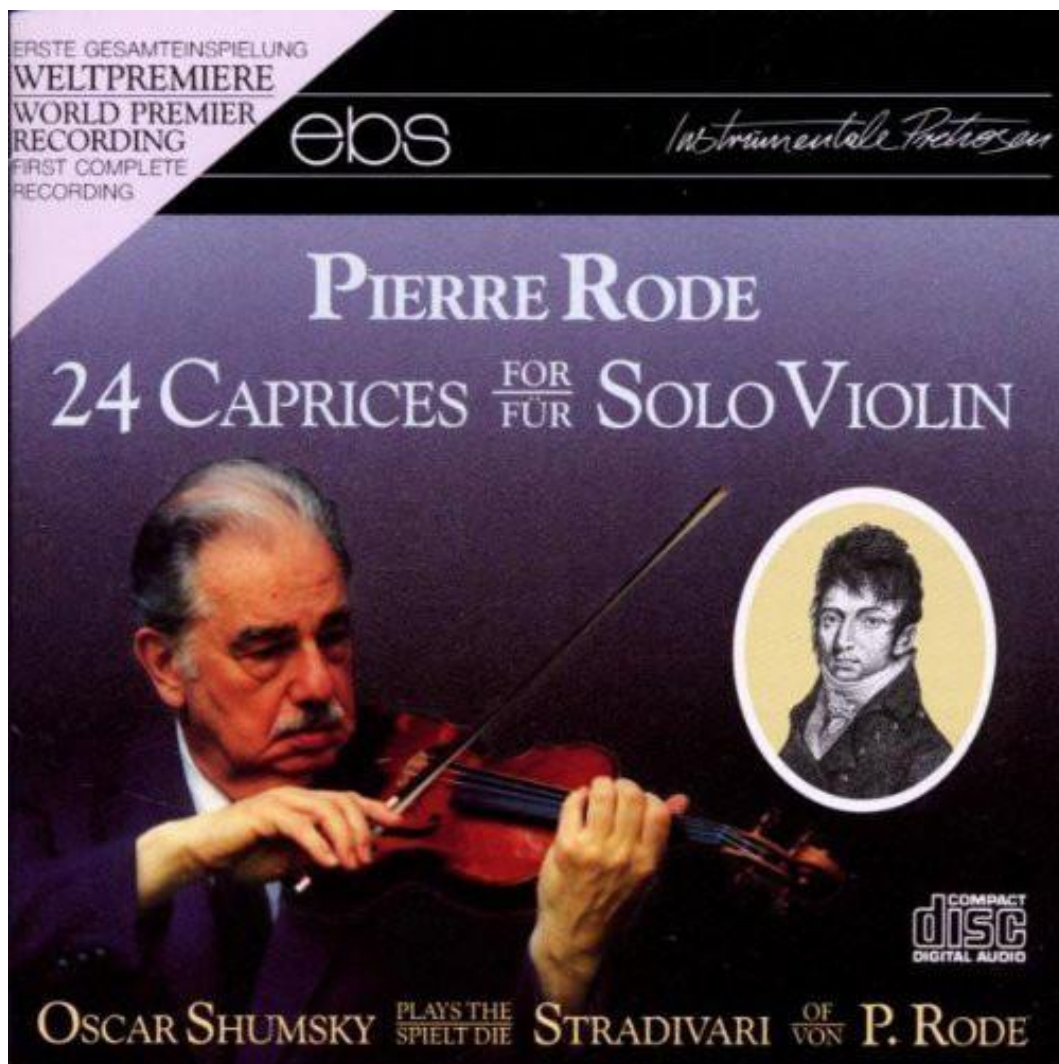


Рисунок 6. – Обложка компакт-диска с записью «24 каприсов для скрипки» Пьера Роде в исполнении Оскара Шумского на скрипке Страдивари Пьера Роде



Рисунок 7. – Генрих Семирадский «Шопен, играющий на фортепиано в салоне князя Радзивилла», 1887 г., холст, масло, 142×211 см, частная коллекция



Рисунок 8. – Франц Шамс «Лист дает концерт в присутствии императора Франца Иосифа I», 1872 г., холст, масло, 153×226 см, из коллекции Бёзендорфер (Вена, Австрия)



Рисунок 9. – Эжен Делакруа
«Портрет Шопена», 1838 г., холст,
масло, 45×38 см, Музей Лувра
(Париж, Франция)



Рисунок 10. – Луи-Огюст Биссон
«Фредерик Шопен», фотография,
ок. 1849 г., Музей музыки
(Париж, Франция)



Рисунок 11. – Нотный пример. Ф. Шопен
«Этюд C-dur, op. 10 № 1» (фрагмент)

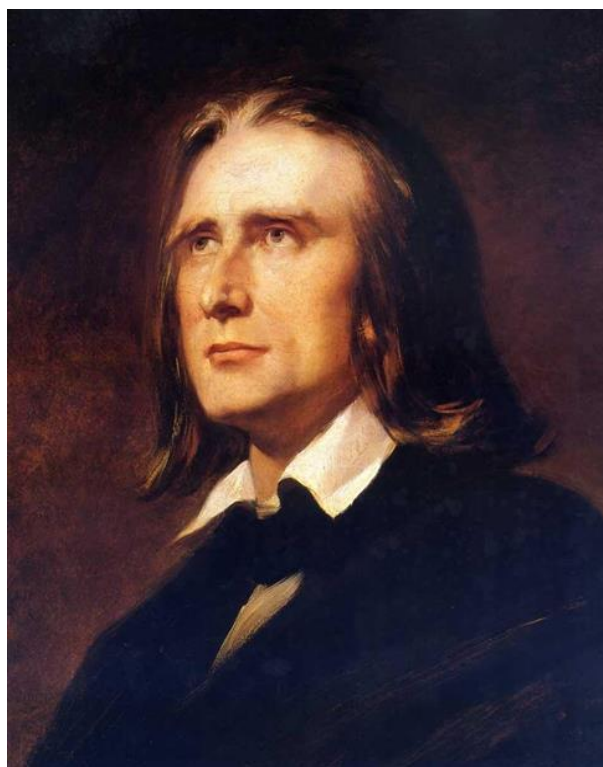


Рисунок 12. – Вильгельм фон Каульбах «Портрет Ференца Листа», 1856 г., холст, масло, 76×67 см, Мемориальный музей Ференца Листа (Будапешт, Венгрия)

A fragment of a musical score for Franz Liszt's '12 Transcendental Etudes'. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system starts at measure 60 and ends at measure 61, marked 'quasi cadenza'. The second system starts at measure 62 and ends at measure 63, marked 'rit.'. The third system starts at measure 64 and ends at measure 65, marked 'a tempo' and 'p il canto marcato e vibrato assai'. The fourth system starts at measure 66 and ends at measure 67, marked 'con ped.'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Рисунок 13. – Нотный пример. Ф. Лист «12 трансцендентных этюдов для фортепиано (1851), s.139» (фрагмент)

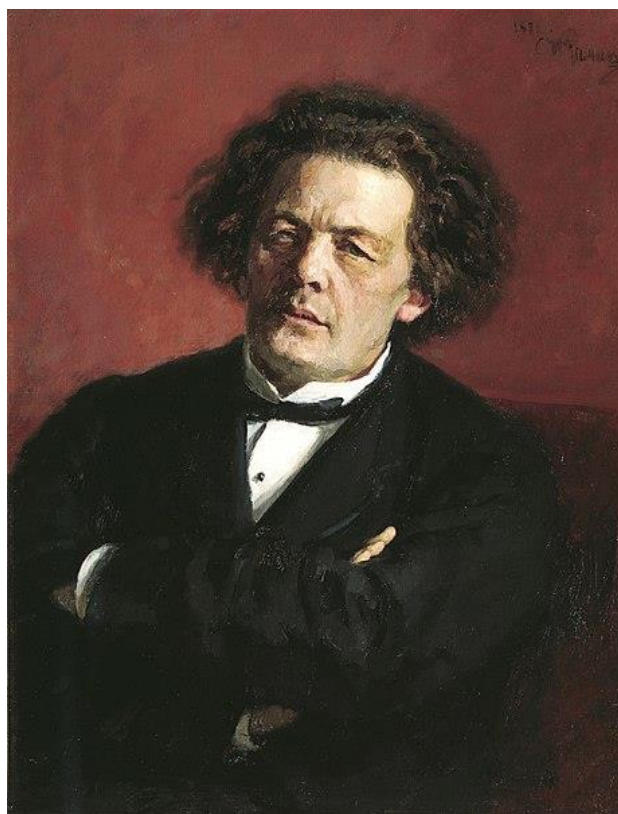


Рисунок 14. – И. Репин «Портрет композитора
Антон Григорьевича Рубинштейна», 1881 г., холст, масло, 80×62,3 см,
Государственная Третьяковская галерея (Москва, Россия)



Рисунок 15. – Нотный пример. А. Рубинштейн
«Концертный этюд до мажор» (1868) (фрагмент)



Рисунок 16. – Неизвестный автор.
Композитор Сергей Михайлович Ляпунов, до 1924 г., фотография



Рисунок 17. – Неизвестный автор.
Композитор Антоний Степанович Аренский, 1900-е гг., фотография



Рисунок 18. – Фотопортрет Клода Дебюсси, 1908 г.,
ателье «Надар» в Париже

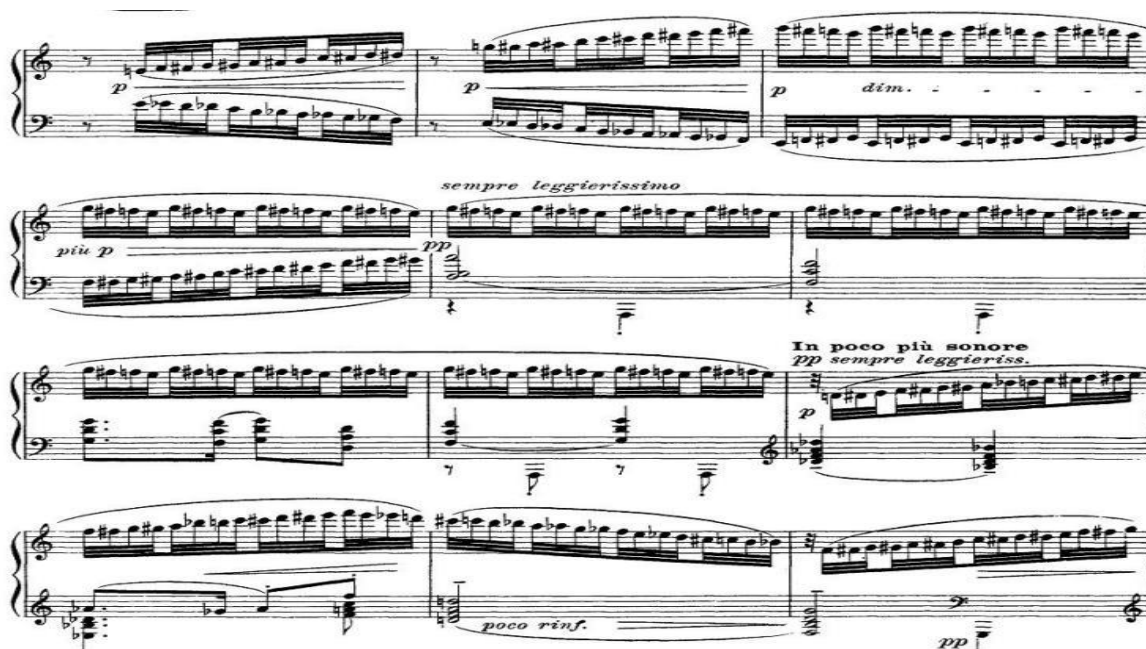


Рисунок 19. – К. Дебюсси. Ор. 136. Этюд № 7
«Хроматические последования», 1915 г. (фрагмент)



Рисунок 20. – Композитор Сергей Васильевич Рахманинов у пианино, начало 1900-х годов, фотография

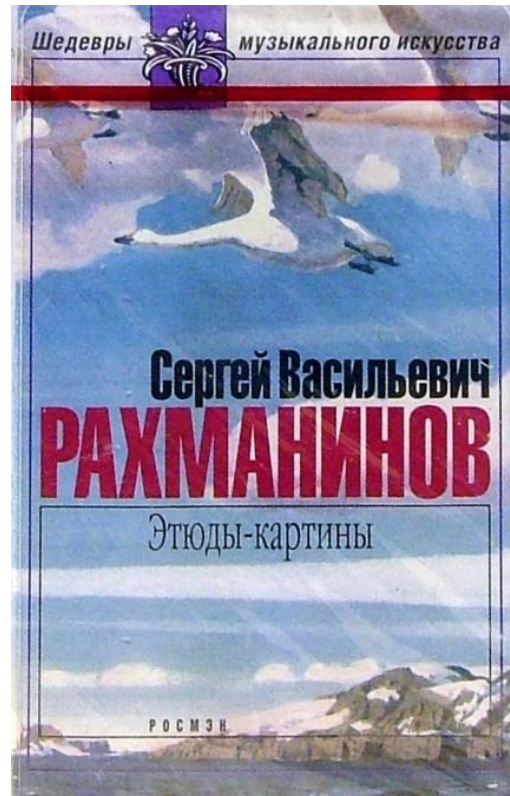


Рисунок 21. – Обложка нотного издания «Этюд-картин» С. В. Рахманинова



Рисунок 22. – Нотный пример. С. В. Рахманинов «Этюды-картины, Ор. 33» («Этюд No.6, до-диез минор», 1911 г.) (фрагмент)



Рисунок 23. – Белорусский композитор Анатолий Васильевич Богатырев
(1913–2003 гг.)



Рисунок 24. – Белорусский композитор Эди Моисеевна Тырманд
(1917–2008 гг.)



Рисунок 25. – Белорусский композитор Петр Петрович Подковыров (1910–1977 гг.)



Рисунок 26. – Нотный пример.
П. Подковыров «Этюд ми минор» (фрагмент)



Рисунок 27. – Французский композитор Оливье Мессиаан (1908–1992 гг.)



Рисунок 28. – Обложка музыкального издания «Четыре ритмических этюда для фортепиано» О. Мессиаана (1974 г., издательство «Музыка»)

ЧЕТЫРЕ РИТМИЧЕСКИХ ЭТЮДА
(1949—1950)

ОЛИВЬЕ МЕССИАН

Посвящено Папу
ОГНЕННЫЙ ОСТРОВ 1

Presque vif (Довольно быстро)
martelé (подобно ударам молота)

percuté (подобно ударным инструментам)

Très vif (Очень быстро)

Рисунок 29. – Нотный пример. О. Мессиаан «Четыре ритмических этюда» (фрагмент)

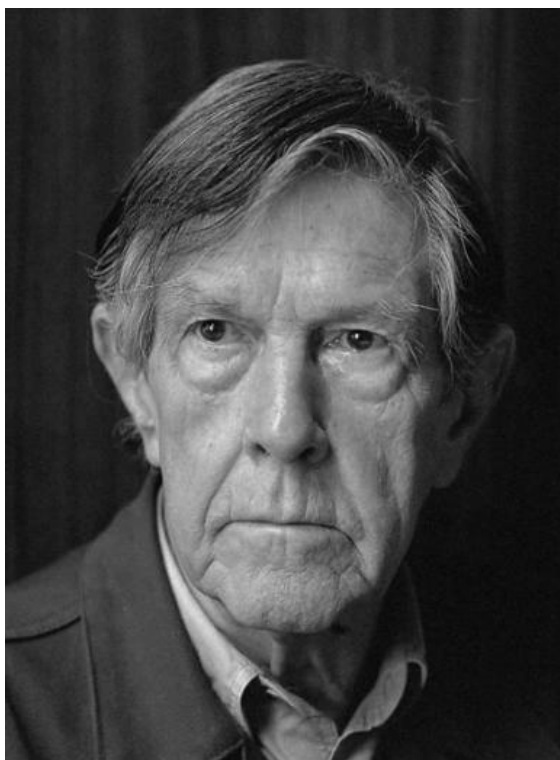


Рисунок 30. – Американский композитор Джон Милтон Кейдж (1912–1992 гг.), фотография 1988 г., фотограф Роб Богертс



Рисунок 31. – Обложка первой записи «Астральных этюдов» («Etudes Australes») Дж. Кейджа с изображением звездных карт, использованных для создания пьесы, и резиновых клиньев, необходимых во время выступления



Два верхних нотных стана предназначены для правой руки, два нижних – для левой. Ноты в форме ромба служат для обозначения нот, которые необходимо удерживать прижатыми резиновыми клиньями во время исполнения этюда

Рисунок 32. – Начало «Этюда №8» из «Книги I»
«Астральных этюдов» Дж. Кейджа

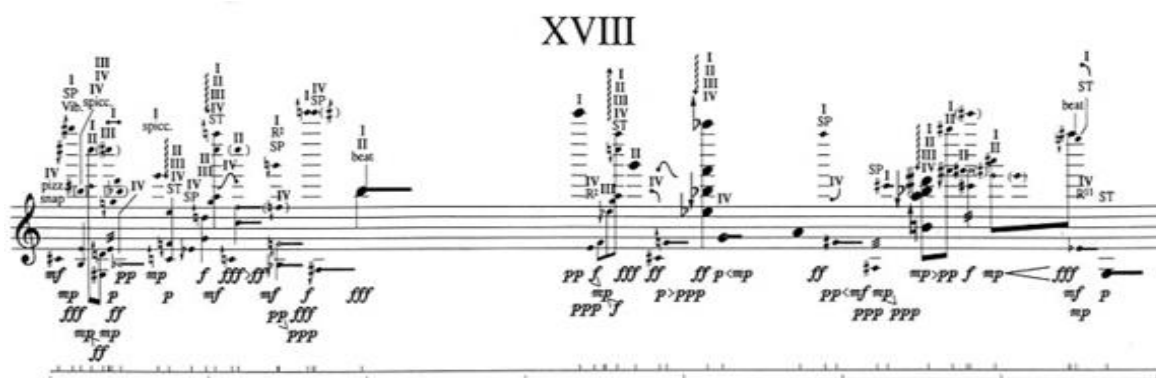


Рисунок 33. – Начало «Этюда №18» из «Книги II»
«Этюдов свободного человека» Дж. Кейджа

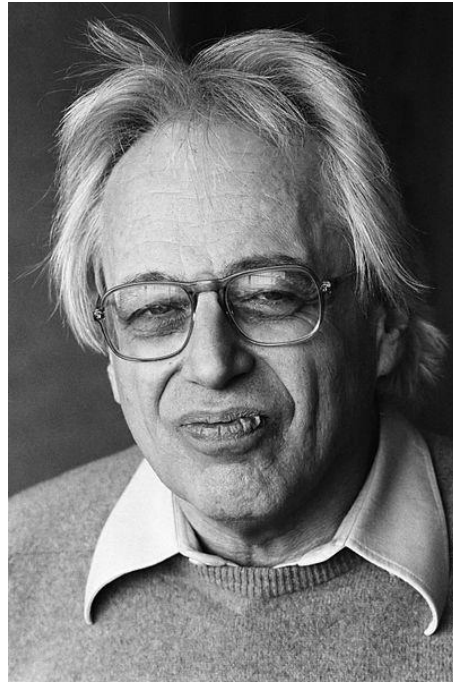


Рисунок 34. – Венгерский композитор Дьёрдь Лигети (1923–2006 гг.), фотография сделана 1 февраля 1984 г., фотограф Марсель Антонисс

dédiée à Pierre Boulez 21
Étude 3: Touches bloquées

Vivacissimo, sempre molto ritmico
sempre legato

musical score for Étude 3: Touches bloquées by György Ligeti. The score is in 4/4 time and consists of six systems of two staves each. The music is highly rhythmic and complex, featuring many accidentals and dynamic markings. The first system includes the instruction "stuttering" f „stotternd“ and "senza ped. (sempre)". The second system has a "p" marking. The third system has a "p" marking. The fourth system has a "p" marking. The fifth system has a "p" marking. The sixth system has a "p" marking, a "mf" marking, and the instruction "legato (sempre) sotto".

Рисунок 35. – Нотный пример. Д. Лигети «Этюд № 3. Заблокированные клавиши» (фрагмент)



Рисунок 36. – Традиционный китайский инструмент гуцинь



Рисунок 37. – Традиционные китайские инструменты: эрху (слева вверху), пипа (справа вверху), гучжэн (внизу)



Рисунок 38. – Лю Тяньхуа (4 февраля 1895 года – 8 июня 1932 года) – современный китайский композитор, исполнитель, педагог

练习五

D调
上4可

$\frac{2}{4}$ | 1 1 | 1 1 | 2 2 2 2 | 1 1 2 2 | 1 1 2 2 | 5 5 5 5 | 6 6 6 6 | 5 5 6 6 |

5 5 6 6 | 5 5 6 6 | 5 5 2 2 | 5 5 6 6 | 5 5 1 1 | 2 2 1 1 | 2 2 6 6 |

5 5 6 6 | 5 5 2 2 | 6 6 2 2 | 6 6 5 5 | 2 2 5 5 | 2 2 1 2 | 1 - | 1 - ||

Рисунок 39. – Нотный пример.
Лю Тяньхуа «Этюд для пипы» (фрагмент)



Рисунок 40. – Чжао Сяошэн (род. 1945 г.), китайский композитор, пианист, специалист по теории музыки, педагог, профессор Шанхайской консерватории.



Рисунок 41. – Китайский композитор Чжан Шао (1927–2015 гг.)



Рисунок 42. – Нотный пример. Чжан Шао «Базовое упражнение для отработки параллельных терций по игре на эрху», 1956 г.



Рисунок 43. – Китайский композитор Ду Минсинь (род. 1928 г.)

练习曲

Andante 杜鸣心(1955)

mp

Allegro

Рисунок 44. – Нотный пример. Ду Минсинь «Этюд», 1955 г.

Allegro $\text{♩} = 120$ Alexander Tscherepnin, Op. 52 No. 3

p

Рисунок 45. – Нотный пример. А. Н. Черепнин «Этюд № 3»
Op.52, сочиненный в китайском стиле (фрагмент)



Рисунок 46. – Нотный пример. А. Н. Черепнин «Этюда № 5 Ор.52» (фрагмент)



Рисунок 47. – Нотный пример. А. Н. Черепнин «Этюда № 2 Ор.52» (фрагмент)



Рисунок 48. – Китайский композитор Ян Нани

练习曲 (二)

(第一页)

杨娜妮 编

1 = G
♩ = 120

The musical score consists of six systems of two staves each. The notation uses numbers 1-5 to represent notes, with various musical symbols above and below the notes indicating phrasing and articulation. The first system includes a key signature of one sharp (G major) and a tempo marking of quarter note = 120. The score is titled '练习曲 (二)' (Exercise 2) and is attributed to '杨娜妮 编' (Compiled by Yang Nanni).

Рисунок 49. – Нотный пример. Ян Нани «Этюд №2» (фрагмент)

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ МАТЕРИАЛ

Этюд в изобразительном искусстве



Рисунок 1. – Леонардо да Винчи «Зарисовка рук», 1474 г., серебряный карандаш, чернила, бумага, 15x21см, частная коллекция



Рисунок 2. – Леонардо да Винчи «Различные наброски фигуры», дата создания неизвестна, карандаш, чернила, бумага, 20x27см, Музей Лувра (Париж, Франция)

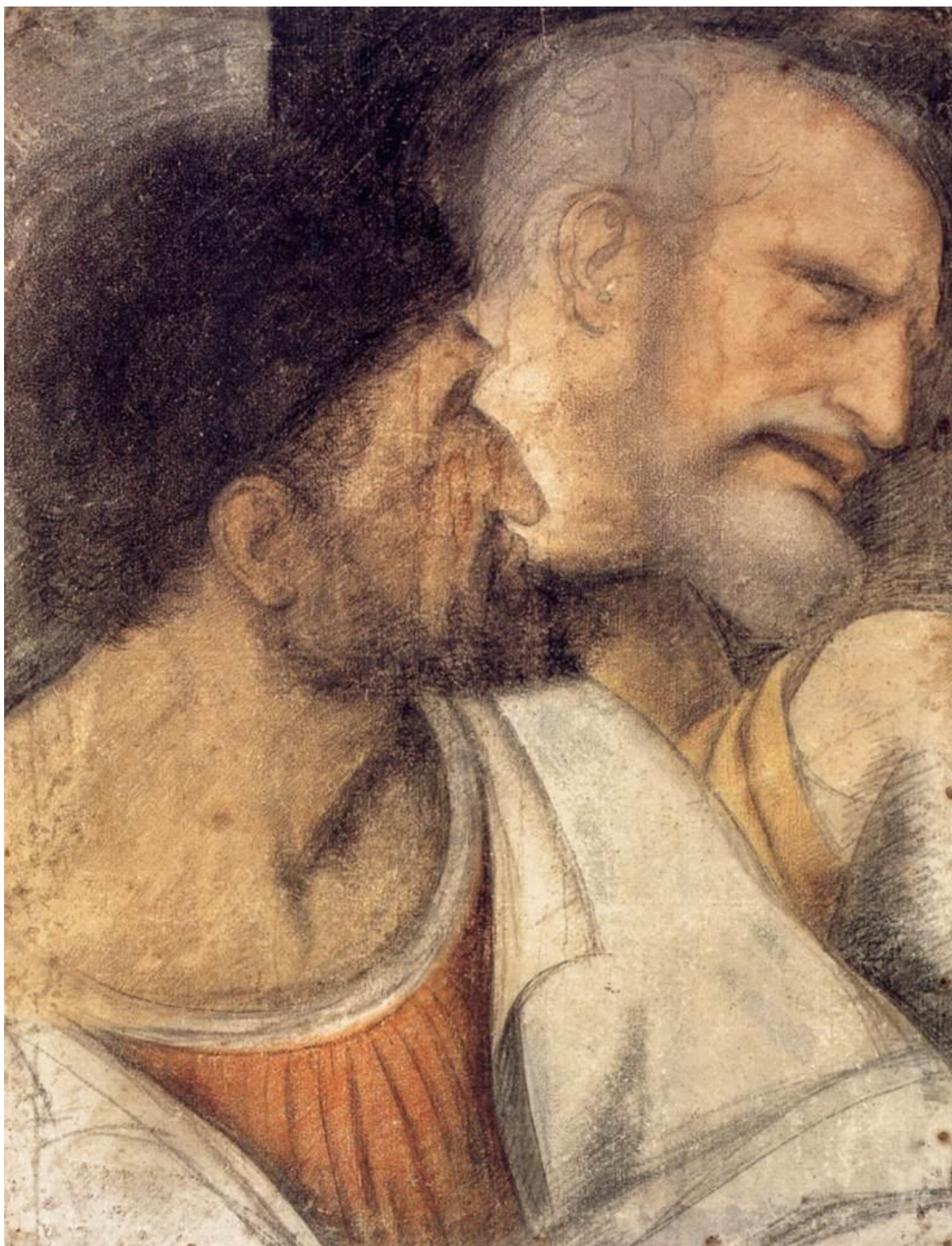


Рисунок 3. – Леонардо да Винчи «Головы Иуды и Петра», дата создания неизвестна, мел, древесный уголь, бумага, 50х66см, Художественный музей Экланда (Чапел-Хилл, Северная Каролина, США)

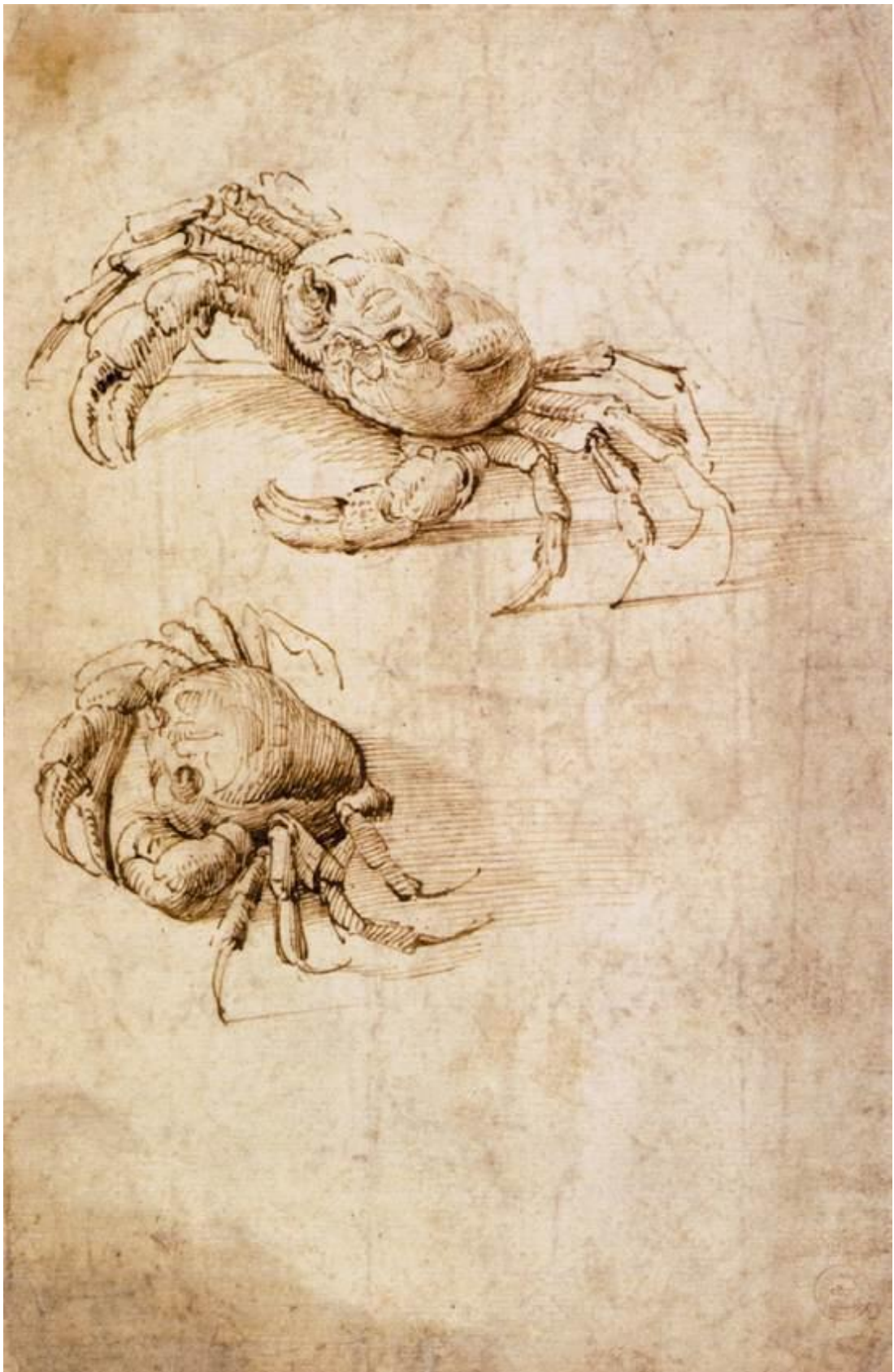


Рисунок 4. – Леонардо да Винчи «Зарисовка крабов», дата создания неизвестна, чернила, бумага, 22х43см, Музей Вальрафа-Рихарца (Кёльн, Германия)



Рисунок 5. – Микеланджело Буонарроти «Зарисовка обнаженного мужчины» к картине «Битва при Кашине», около 1505 г., бумага, черный мел, Музей Тейлера (Харлем, Нидерланды)



Рисунок 6. – Микеланджело Буонарроти «Падение Фаэтона», около 1533 г., черный мел, Британский музей (Лондон, Великобритания)



Рисунок 7. – Микеланджело Буонарроти «Подготовительный эскиз к картине “Битва при Кашине”», между 1505 г. и 1506 г., мел, серебряный карандаш, бумага, 23,5×35,6 см, галерея Уффици, кабинет рисунков и эстампов (Флоренция, Италия)



Рисунок 8. – Микеланджело Буонарроти «Страшный суд», 1536–1541 гг., фреска на алтарной стене Сикстинской капеллы в Ватикане, 1370×1220 см



Рисунок 9. – Микеланджело Буонарроти Подготовительный рисунок к фреске «Страшный суд», между 1537 г. и 1541 г., карандаш, 38,5×25,3 см, Британский музей (Лондон, Великобритания)



Рисунок 10. – А. Дюрер. Эскиз к картине «Мария среди животных», 1503 г. перо, чернила, бумага, Галерея Альбертина (Вена, Австрия)



Рисунок 11. – П. П. Рубенс Набросок к портрету Марии Медичи, 1622 г., черный мел, Музей Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания)



Рисунок 12. – П. П. Рубенс «Голова старика» (этуд к картине «Христос в терновом венце»), 1612–1614 гг., холст, масло, 63,5x50.2 см, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия)



Рисунок 13. – П. П. Рубенс «Елена Фурман», после 1630 г., бумага, черный, красный и белый мел, 55×61 см, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия)



Рисунок 14. – Х. Рембрандт «Этюд старика (отец Рембрандта)», около 1630–1631 гг., 46,9х38,8 см, дерево, масло, Королевская галерея Маурицхейс (Гаага, Нидерланды)



Рисунок 15. – М. К. де Латур. Этюд «Портрет Вольтера», 1735 г., бумага, пастель, 36х28,5 см, Музей Антуана Лекьюи (Сен-Кантен, Франция)



Рисунок 16. – Ж. Милле. Живописный этюд «Скала в Кастель Вендон», 1848 г., холст, масло, 76,7х60 см, Музей Томаса-Генри (Шербур-ан-Котантен, Франция)



Рисунок 17. – К. Моне «Этюд моря», 1881 г., холст, масло, 50х73см, частное собрание



Рисунок 18. – К. Моне «Женщина с зонтиком»
(этуд фигуры, смотрящей налево), 1886 г., холст, масло, 131x88 см,
Музей д'Орсе (Париж, Франция)



Рисунок 19. – А. А. Иванов «Четыре нагих мальчика» (этюд к картине «Явление Христа народу»), холст, масло, ок. 1833–1857 гг., 47,7х64,2 см, Государственный Русский Музей (Санкт-Петербург, Россия)



Рисунок 20. – А. А. Иванов «Две головы (этюд для головы мальчика, выходящего из воды)» (этюд к картине «Явление Христа народу»), бумага, масло, ок. 1830–1840 гг., 50х65,2 см, Государственная Третьяковская галерея (Москва, Россия)

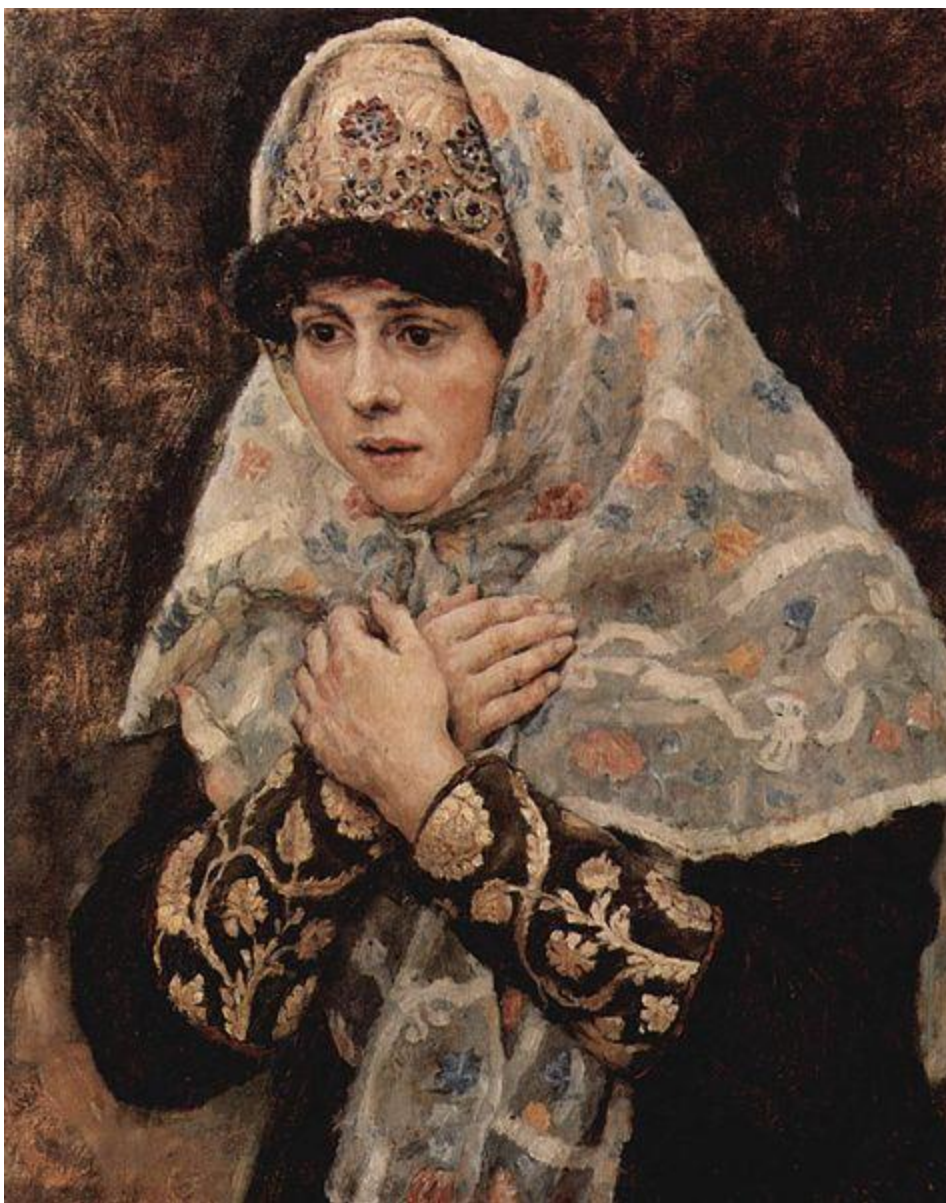


Рисунок 21. – В. И. Суриков «Боярышня со скрещенными руками» (этюд к картине «Боярыня Морозова»), 1884–1887 г., холст, масло, 46х35,5 см, Государственная Третьяковская галерея (Москва, Россия)



Рисунок 22. – В. И. Суриков «Екатерина Александровна Рачковская» (этюд для картины «Взятие снежного городка»), 1889–1890 гг., холст, масло, 32х24 см, Музей-усадьба В.И.Сурикова (Красноярск, Россия)



Рисунок 23. – В. И. Суриков «Гребец в красной рубаше»
(этюд к картине «Степан Разин»), 1905 г., холст, масло, 53х37 см,
Музей-усадьба В.И.Сурикова (Красноярск, Россия)



Рисунок 24. – В. И. Суриков «Голова Марии» (этуд к картине «Благовещение»), 1914 г., холст, масло, 38x49 см, Музей-усадьба В.И.Сурикова (Красноярск, Россия)



Рисунок 25. – И. Е. Репин «Портрет писателя В.М. Гаршина»
(этуод для головы царевича в картине «Иван Грозный и сын его Иван
16 ноября 1581 года»), 1883 г., холст, масло, 47,7x40,3 см,
Государственная Третьяковская галерея (Москва, Россия)



Рисунок 26. – И. Е. Репин «Портрет Валентины Серовой»
(этюд к картине «Великая княгиня Софья в Новодевичьем монастыре»),
1878 г., холст, масло, 64x50 см, Константиновский дворец



Рисунок 27. – И. Е. Репин «Женская голова» (этюд к картине «Садко в подводном царстве»), 1875 г., холст, масло, 54x46 см, Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник Василия Дмитриевича Polenova (Россия)



Рисунок 28. – И. И. Левитан «Волжский пейзаж. Лодки у берега» (этюд для картины «На Волге»), 1878 г., бумага на картоне, масло, 12х16 см, Государственная Третьяковская галерея (Москва, Россия)

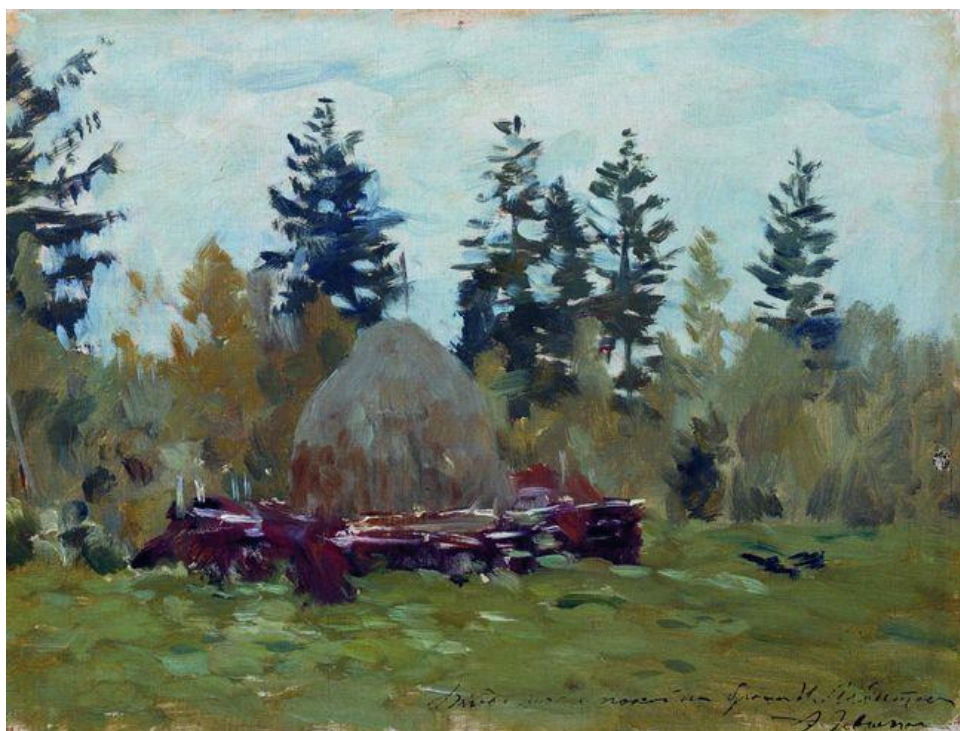


Рисунок 29. – И. И. Левитан «Сток» (этюд к картине «Поздняя осень»), 1894 г., холст, масло, 29х40 см, Ульяновский областной художественный музей (Ульяновск, Россия)



Рисунок 30. – А. И. Куинджи «Сумерки на море. Крым» (этуд),
1890–1908 гг., бумага на картоне, масло, 36x56 см,
Ивановский областной художественный музей (Россия)



Рисунок 31. – А. Руссо «Вид на мост в Севре» Живописный этюд.
1908 г., холст, масло, 81x100 см, Государственный музей
изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва, Россия)



Рисунок 32. – В. А. Серов «Портрет великой княжны Ольги Александровны в детстве» (эюад для утраченной картины «Александр Третий с семьей»), 1893 г., холст, масло, 60x49 см, Государственный Русский музей (Санкт-Петербург, Россия)



Рисунок 33. – В. К. Бялыницкий-Бируля «Час тишины. Озеро Удомля» (этюд), 1911 г., холст, масло, 94 x 131 см, собрание Национального художественного музея Республики Беларусь

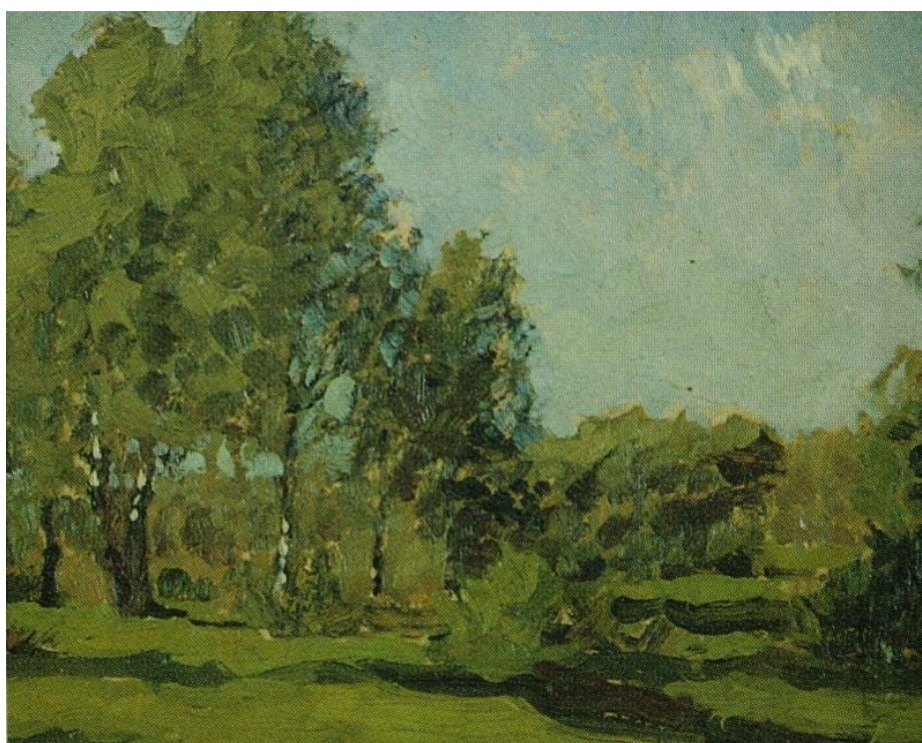


Рисунок 34. – В. Н. Бакшеев «Солнечный день» (этюд к картине «Лесной пейзаж»), 1917г., холст, масло , 73 x 90 см, Государственный Русский музей (Санкт-Петербург, Россия)



Рисунок 35. – П. В. Масленников «Непал. В предгорьях Гималаев» (этюд), 1976 г., картон, масло, 73 х 90 см, Могилёвский областной художественный музей имени П. В. Масленикова



Рисунок 36. – П. В. Масленников «Вечер в Индии» (этюд), 1971 г., картон, масло, 73 х 90 см, Могилёвский областной художественный музей имени П. В. Масленикова



Рисунок 37. – Ф. Бэкон «Этюд к портрету Папы Иннокентия X», 1965 г., холст, масло, 198 × 147 см, частная коллекция

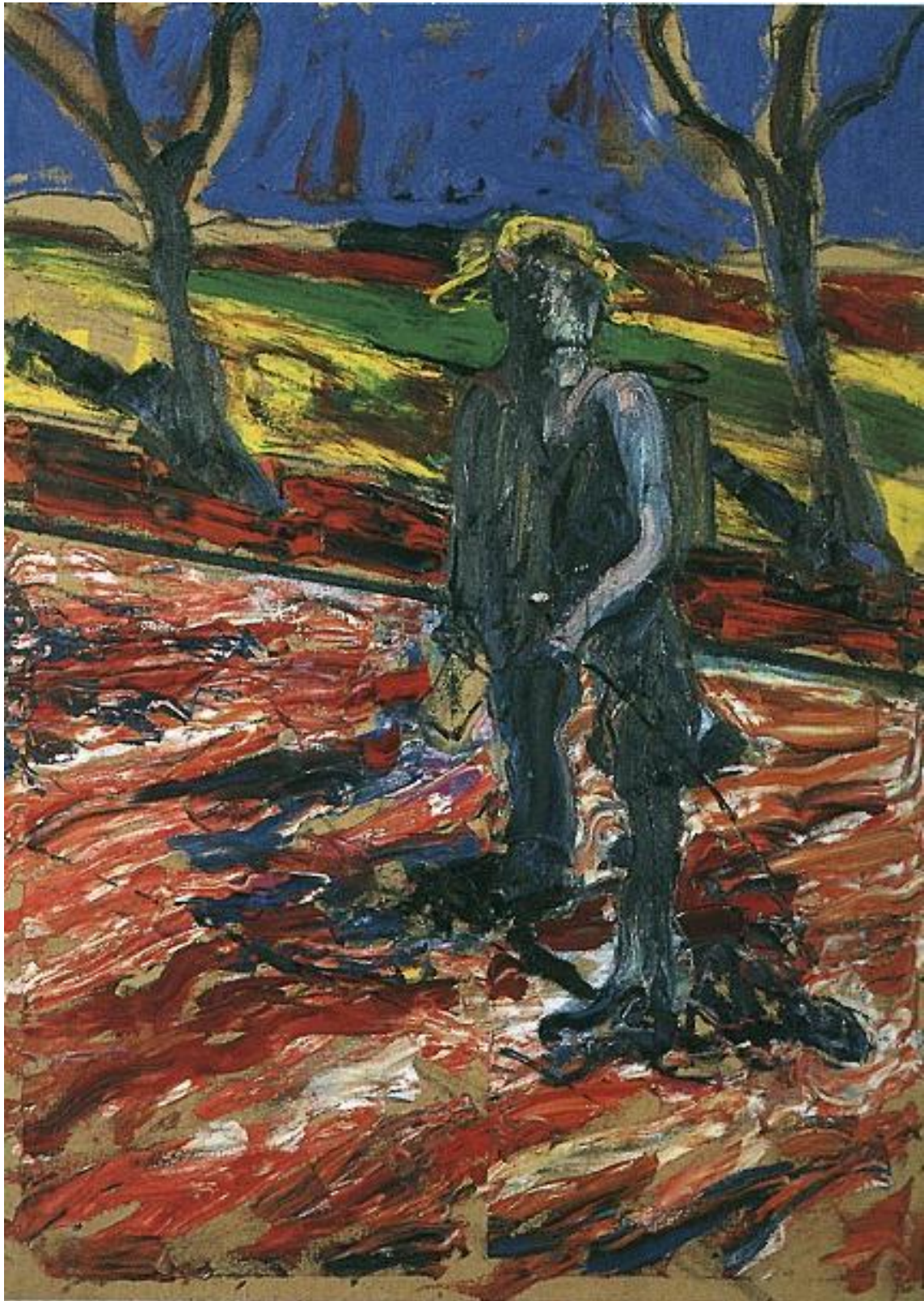


Рисунок 38. – Ф. Бэкон «Этюд к портрету Ван Гога III», 1957 г., холст, масло, 198x142 см, Музей Хиршхорна и Сад скульптур, Смитсоновский институт, (Вашингтон, США)



Рисунок 39. – У Вэй «Прекращение войны»
(кит. 洗兵图; фрагмент линейного рисунка),
кон. XV– нач. XVI в., бумага, тушь, 31× 597 см,

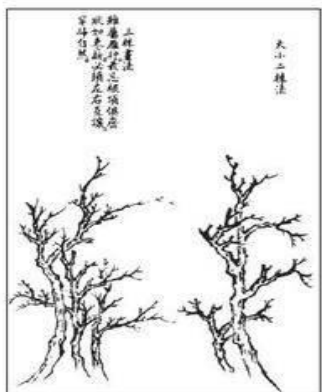


Рисунок 40. – Го Сюй «Портрет Се Аня», династия Мин, бумага, тушь, 118,5 x 42 см, коллекция Музея культурных реликвий Китайского университета Гонконга



Рисунок 41. – У Вэй «Песни и пляски», кон. XV – нач. XVI в., бумага, тушь, длина 118,9 см, ширина 64,9 см, Музей Гугун в Пекине

〔图六〕大小二株法 原本



〔图七〕大小二株法 摹本

〔图八〕棕榈树 原本



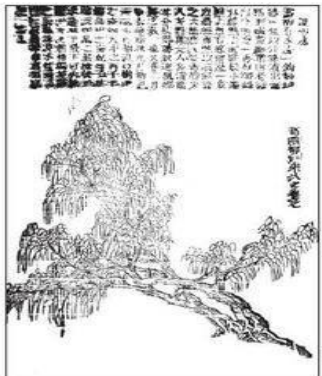
〔图九〕棕榈树 摹本

〔图十〕蕉韵蕉叶 原本



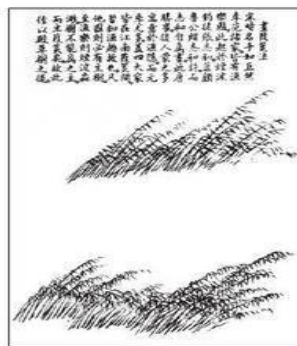
〔图十一〕蕉韵蕉叶 摹本

〔图十八〕垂柳画法 原本



〔图十九〕垂柳画法 摹本

〔图二十〕画草画法 原本



〔图二十一〕画草画法 摹本

〔图二十二〕写芭蕉蕉 原本



〔图二十三〕写芭蕉蕉 摹本

Рисунок 42. – Люй Сяо (кит. 吕晓), разворот учебника по китайской живописи «Слово о живописи из Сада с горчиное зерно»

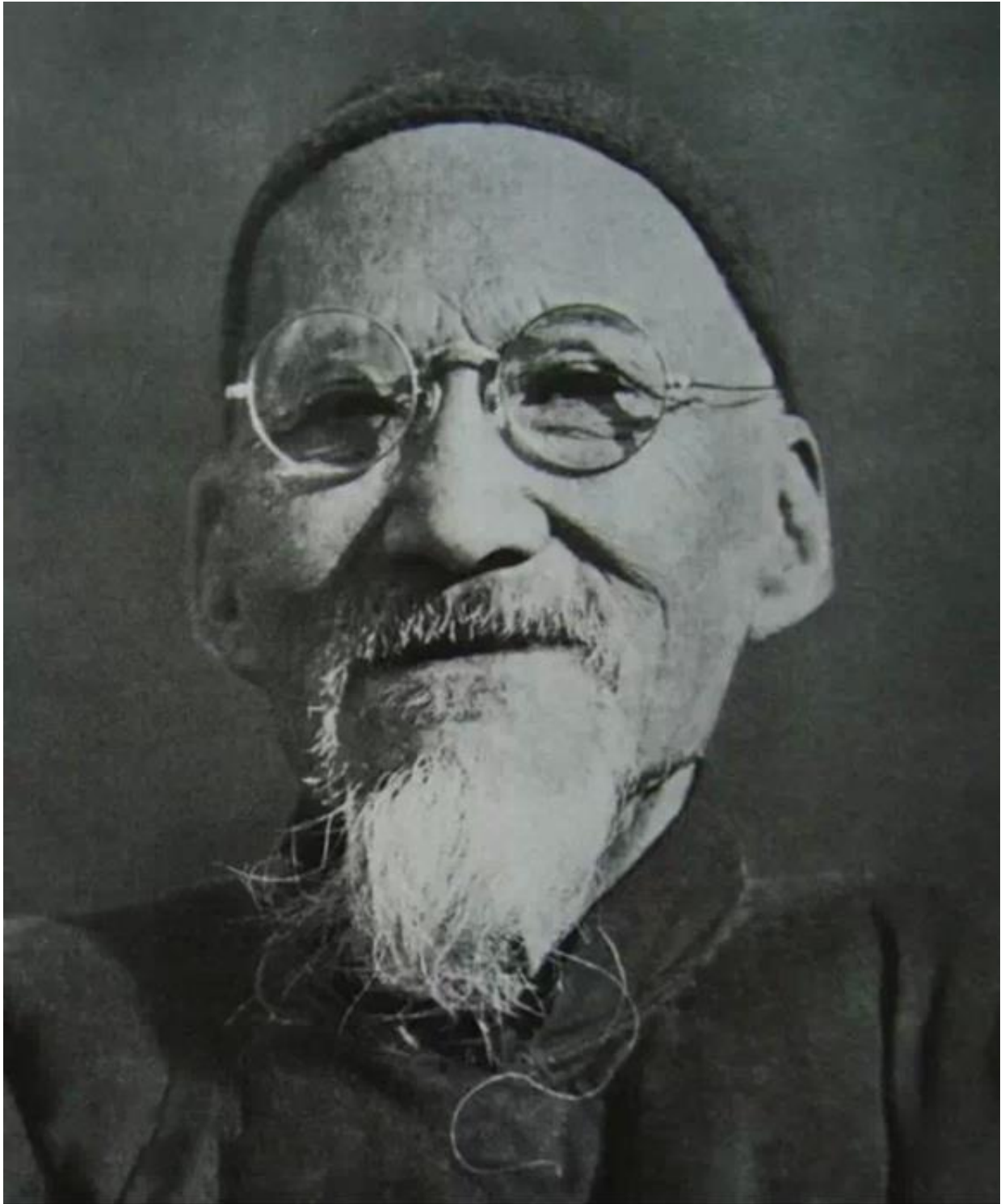


Рисунок 43. – Хуан Биньхун (кит. 黄宾虹)
(27 января 1865 года – 25 марта 1955 года). Китайский художник
в жанре гоуа нового и новейшего времени, мастер пейзажа,
образцовый наставник в жанре пейзажной живописи

Иллюстрационный материал



Рисунок 2.1. – Обложка «Тетради Анны Магдалены Баха» (1722 г.) и страница, содержащая Гавот из французской сюиты № 5 (BWV 816), написанный почерком И. С. Баха



Рисунок 2.2. – Титульный лист автографа первого тома «Хорошо темперированного клавира» и Фуга ля бемоль мажор из второго тома



Рисунок 2.3. – Доминго Антонио Веласко
«Портрет Доменико Скарлатти», 1738 г., холст, масло, 131,1x109,5 см,
Дом-музей Патудосов (Алпиарса, Португалия)



Рисунок 2.4. – Нотный пример. Соната III (ля минор, Presto)
из сборника «Упражнений для клавичембало» Д. Скарлатти

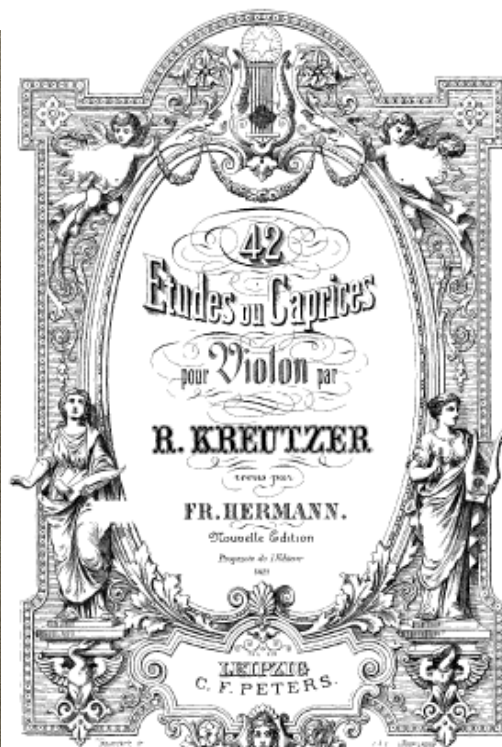


Рисунок 2.5. – Эдме Кенедей де Рике «Родольф Крейцер», 1809 г., гравировка, Национальная библиотека Франции (слева); титульный лист нотного сборника «42 этюда или каприса для скрипки» Р. Крейцера (справа)



Рисунок 2.6. – Неизвестный австрийский художник «Портрет Карла Черни», год создания неизвестен, холст, масло, Общество друзей музыки (Вена, Австрия)

Molto Allegro. ($\text{♩} = 108$)

Рисунок 2.7. – Нотный пример.
К. Черни. Ор. 299. Этюд № 5 (фрагмент). 1821 г.

287 Allegro
legato

Рисунок 2.8. – Нотный пример.
Ф. Шопен «Этюд C-dur, ор. 10 № 1» (фрагмент)

Frau Clara Schumann zugeeignet
GRANDES ÉTUDES DE PAGANINI
 R. 36, SWISH 141, NG2 A173

1.

PRELUDIO
 Andante
 quasi cadenza
 f

FRANZ LISZT

2.

Andante
 f

Cadenza ad lib.
 leggiero, veloce

5

Andantino capriccioso
 p
 un poco marc.
 ten.

8

Рисунок 2.9. – Нотный пример.
 Ф. Лист «Большие этюды по Паганини» (фрагменты)

Dozsz. Etüden
 Livre I
 Claude Debussy

Piano

189

2

6

6

2

6

Рисунок 2.10. – Рукопись первых страниц
 «Двенадцати этюдов» (1915) Клода Дебюсси

Два эцюды з цыкла
«ПЯЦЬ ЭЦЮДАЎ-КАРЦІНАК»
1. ГУЛЬНЯ Ў ЖМУРКІ

Э. Тырманд

Allegretto

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegretto'. Dynamics include forte (f) and piano (p). The piece features a variety of textures, from block chords to flowing sixteenth-note passages.

Рисунок 2.11. – Нотный пример.
Э. Тырманд «Пять этюдов-картинок» (фрагмент)



Рисунок 2.12. – Традиционный китайский инструмент гуцинъ



Рисунок 2.13. – Леонардо да Винчи «Женская голова», 1473 г., бумага, чернило, 19x28 см, Галерея Уффици (Флоренция, Италия)



Рисунок 2.14. – Д. Дюмустье «Портрет белокурого молодого человека», 1640 г., бумага, черный мел, сангина, пастель, 43,7x32 см, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия)

Научное издание

ЧАОЛОМЭН

ЭТЮД В ИСКУССТВЕ: ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ

В авторской редакции
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 23.06.2022. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 13,36. Уч.-изд. л. 8,98. Тираж 100 экз. Заказ 754.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.