



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ КУЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
KULYASH BAYSEYITOVA KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS

EURASIAN SCIENCE & ARTS

2018 жылдан шыға бастады

Published since 2018

Издается с 2018 года

V

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
KULYASH BAYSEYITOVA KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS



EURASIAN SCIENCE AND ARTS

2018 жылдан шыға бастады
Издается с 2018 года
Published since 2018

Өнер және гуманитарлық ғылымдар
Искусство и гуманитарные науки
Arts and Humanities

Print ISSN 2617-6823
Online ISSN 3080-3888

Том 5, № 21
Vol. V, no. 21

Астана

Astana

Астана

2026

РЕДАКЦИЯЛЫҚ АЛҚАСЫ

- Нұртаза Р.С.** – бас редактор, өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры, ғылыми-шығармашылық қызмет және халықаралық ынтымақтастық жөніндегі проректор.
- Аязбекова С.Ш.** – философия ғылымдарының докторы, өнертану кандидаты, профессор, М. В. Ломоносов атындағы Мәскеу мемлекеттік университеті, Қазақстан филиалы.
- Альпеисова Г.Т.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Джумакова У.Р.** – өнертану докторы, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Елеманова С.А.** – өнертану кандидаты, профессор, дәстүрлі музыка жөніндегі Халықаралық кеңестің мүшесі (ICTMD).
- Жұмабекова Д.Ж.** – өнертану докторы, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Зенкин К.В.** – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы, РФ.
- Майтесян Т.** – өнертану кандидаты, профессор, Лемменс институты (консерватория), Лувен қ., Бельгия.
- Маклыгин А.Л.** – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы, РФ.
- Мамаджанова Э.У.** – өнертану кандидаты, доцент, Өзбекстан Мемлекеттік консерваториясы, Ташкент қ., Өзбекстан Республикасы.
- Мұқышева Н.Р.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Омарова Г. Н.** – өнертану докторы, профессор, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық академиясы.
- Соколова А.Н.** – өнертану докторы, профессор, Адыгей мемлекеттік университетінің өнер институты.
- Харламова Т.В.** – өнертану кандидаты, PhD, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Хусаинова Г. А.** - педагогика ғылымдарының кандидаты, PhD, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Юсупова А.К.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.

РЕДАКЦИЯ

- Байқуатова А.К.** – өнертану магистрі, ғылым бөлімінің аға ғылыми қызметкері.
- Габдрашитова К. А.** – өнертану магистрі, ғылым бөлімінің аға ғылыми қызметкері.

Редакцияның мекенжайы: 010000, Қазақстан, Астана қаласы, Тәуелсіздік даңғылы, 50, оф. 236.

Телефон: +7 775 857 1569

Баспагер: РММ «Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті».

ҚР МСМ ҚазҰӨУ РММ. 04.04.2018ж. №17013-ж. нөмері бойынша

Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 4 рет.

Журнал сайты: <https://kaznui-journal.kz/>

EDITORIAL BOARD

- Nurtaza R.S.** – Editor-in-Chief, Candidate of Art Studies, Professor at Kulyash Bayseytova Kazakh National University of Arts, Vice-Rector for Scientific and Creative Activities and International Cooperation.
- Ayazbekova S.Sh.** – Doctor of Philosophy, Candidate of Art Studies, Professor, Lomonosov Moscow State University, Kazakhstan Branch.
- Alpeisova G.T.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseytova Kazakh National University of Arts.
- Dzhumakova U.R.** – Doctor of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseytova Kazakh National University of Arts.
- Elemanova S.A.** – Candidate of Art Studies, Professor, Member of the International Council of Traditional Music (ICTM).
- Zhumabekova D.Zh.** – Doctor of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseytova Kazakh National University of Arts.
- Zenkin K.V.** – Doctor of Art Studies, Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russian Federation.
- Maytesyants T.** – Candidate of Art Studies, Professor, Lemmens Institute (Conservatory), Leuven, Belgium.
- Maklygin A.L.** – Doctor of Art Studies, Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russian Federation.
- Mamadzhanova E.U.** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Republic of Uzbekistan.
- Mukysheva N.R.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseytova Kazakh National University of Arts.
- Omarova G.N.** – Doctor of Art Studies, Professor, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.
- Sokolova A.N.** – Doctor of Art Studies, Professor, Institute of Arts, Adyghe State University.
- Kharlamova T.V.** – Candidate of Art Studies, PhD, Kulyash Bayseytova Kazakh National University of Arts.
- Khusainova G.A.** – Candidate of Pedagogical Sciences, PhD, Professor, Kulyash Bayseytova Kazakh National University of Arts.
- Yusupova A.K.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseytova Kazakh National University of Arts.

EDITORIAL OFFICE

- Baikuatova A.K.** – Master of Art Studies (MA), Senior Researcher of the Science Department.
- Gabdrashitova K.A.** – Master of Art Studies (MA), Senior Researcher of the Science Department.

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Astana, Tauelsizdik Ave., 50, office 236.

Phone: +7 775 857 1569

Publisher: RSE “Kulyash Bayseytova Kazakh National University of Arts”

Registered by the Minisrty of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the №17013-zh from 04.04. 2018.

Periodicity: 4 times a year.

Journal Website: <https://kaznui-journal.kz/>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Нұртаза Р.С. – главный редактор, кандидат искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой, проректор по научно-творческой деятельности и международному сотрудничеству.

Аязбекова С.Ш. – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Казахстанский филиал.

Альпеисова Г.Т. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Джумакова У.Р. – доктор искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Елеманова С.А. – кандидат искусствоведения, профессор, член Международного Совета по традиционной музыке (ICTM).

Жумабекова Д.Ж. – доктор искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Зенкин К.В. – доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского, РФ.

Майтесян Т. – кандидат искусствоведения, профессор, Лемменс институт (консерватория), г.Лювен, Бельгия.

Маклыгин А.Л. – доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского, РФ.

Мамаджанова Э.У. – кандидат искусствоведения, доцент, Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Республика Узбекистан.

Мұқышева Н.Р. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Омарова Г.Н. – доктор искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия имени Т. Жургенова.

Соколова А.Н. – доктор искусствоведения, профессор, Институт искусств Адыгейского государственного университета.

Харламова Т.В. – кандидат искусствоведения, PhD, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Хусаинова Г.А. – кандидат педагогических наук, PhD, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Юсупова А.К. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

РЕДАКЦИЯ

Байкуатова А.К. – магистр искусствоведения, старший научный сотрудник отдела науки.

Габдрашитова К.А. – магистр искусствоведения, старший научный сотрудник отдела науки.

Адрес редакции: 010000, Казахстан, город Астана, проспект Тауелсыздык, 50, офис 236.

Телефон: +7 775 857 1569

Издатель: РГУ «Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой».

Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 04.04.2018 года.

Периодичность: 4 раза в год.

Сайт журнала: <https://kaznui-journal.kz/>

2026
Том 5, № 21

2026
Vol. V, No. 21

2026
Том 5, № 21

Мазмұны

Contents

Содержание

МАҚАЛА СТАТЬИ ARTICLES

Дмитрий Севостьянов
КЕСКІНДЕМЕ МЕН
ГРАФИКАДАҒЫ ЖЕКЕ СТИЛЬ:
БЕЙНЕЛЕУ МОТОРИКАСЫНЫҢ
ҚҰРЫЛЫМЫ
6–17 бет

Dmitry Sevostyanov
INDIVIDUAL STYLE IN
PAINTING AND GRAPHICS:
THE STRUCTURE OF
PICTORIAL MOTORICS
pp. 6–17

Дмитрий Севостьянов
ИНДИВИДУАЛЬНАЯ МАНЕРА В
ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ:
СТРУКТУРА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
МОТОРИКИ
С. 6–17

Гульнара Кузбакова
Жансая Рсмағанбетова
ДЖЕРРИ ГОЛДСМИТТИҢ
«PLANET OF THE APES»
(МАЙМЫЛДАР ПЛАНЕТАСЫ)
ФИЛЬМІ МУЗЫКАСЫНЫҢ
ПАРАМЕТРЛІК ЖҮЙЕСІ, 1968
18–30 бет

Gulnara Kuzbakova
Zhansaya Rsmaganbetova
THE PARAMETRIC SYSTEM OF
JERRY GOLDSMITH'S FILM
MUSIC: A CASE STUDY OF
PLANET OF THE APES, 1968
pp. 18–30

Гульнара Кузбакова
Жансая Рсмағанбетова
ПАРАМЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
КИНОМУЗЫКИ ДЖЕРРИ
ГОЛДСМИТА НА МАТЕРИАЛЕ
ФИЛЬМА «PLANET OF THE
APES» (ПЛАНЕТА ОБЕЗЬЯН),
1968
С. 18–30

Айша Бекбусинова
СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВТИҢ
СКРИПКАҒА АРНАЛҒАН №1
ОР. 19 КОНЦЕРТІНДЕГІ
ДӘСТҮР МЕН
ЖАҢАШЫЛДЫҒЫ
31-43 бет.

Aisha Bekbusinova
TRADITION AND
INNOVATION IN SERGEI
PROKOFIEV'S CONCERTO №1
OP. 19
pp. 31-43

Айша Бекбусинова
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В
КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ №1
ОР. 19 СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА
С. 31-43

ҚОСЫМША
44–49 бет

APPENDIX
pp. 44–49

ПРИЛОЖЕНИЕ
С. 44–49

FTAXP 18.31.07

ӘОЖ 75.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-1

Дмитрий Севостьянов¹

¹Ресей Федерациясы Денсаулық сақтау
министрлігінің Новосібір мемлекеттік медицина
университеті» федералдық мемлекеттік
бюджеттік жоғары білім беру мекемесі.
(Новосібір, Ресей)

КЕСКІНДЕМЕ МЕН ГРАФИКАДАҒЫ ЖЕКЕ СТИЛЬ: БЕЙНЕЛЕУ МОТОРИКАСЫНЫҢ ҚҰРЫЛЫМЫ

Аңдатпа

Мақалада суреттерді жасау кезінде суретшінің жеке стилі қарастырылады. Көркем бейненің жеке ерекшеліктерін өзіне ғана сүйене отырып талдау мүмкін емес екендігі көрсетілген. Сол себепті, зерттеу тақырыбын сырттан бақылауға және ол туралы объективті түсінік қалыптастыруға мүмкіндік беретін кейбір сыртқы когнитивті құрылымды қолдану қажет. Бұл зерттеуде Николай Бернштейннің моторлы құрылыс деңгейлері жүйесі осындай сыртқы дизайнға айналды. Ол бейнелеу моторикасының барлық спектрін көрсетеді, ең қарапайымынан бастап, ой мен сезімнің қозғалысына әсер ететіндеріне дейін.

Зерттеу әдістемесі иконографиялық әдіс бейнелеу қызметінің психофизиологиясымен біріктірілген пәнаралық тәсіл принциптеріне негізделген. Бейнелеу іс-әрекетінің өзі иерархиялық жүйе болғандықтан, мұндай жүйелердің жұмысының жалпы заңдылықтарын білу қажет. Атап айтқанда, күрделі иерархиялық жүйелердің жұмыс істеу ерекшелігі жүйелік инверсияларды қалыптастыру мүмкіндігі ретінде ескеріледі. Жүйелік инверсияда иерархияның кейбір төменгі, бағынышты элементі онда басым мәнге ие болады.

Зерттеу жеке тұлғаның өзін-өзі көрсету стилі үш ресурсты жүзеге асыру арқылы қалыптасатынын анықтады. Біріншісі – бейнелеу бейімділіктерінің жүйесін құрайтын қозғалыс құрылысының жеке деңгейлерінің салыстырмалы (және абсолютті) дамуы. Екінші ресурс - әрбір қозғалыс деңгейінің мазмұндық толтырылымы, ол субъектінің алған сенсорлық және қозғалыс тәжірибесінен туындайды. Үшінші ресурс бейнелеу өнерінде кездесетін жүйелік инверсияларды қамтиды; олардың болуы белгілі бір көркемдік қозғалыс шеңберінде заңдастырылған.

Бейнелеу өнеріндегі жеке көркемдік стильді зерттеу дәстүрлі иконографиялық әдісті де, бейнелеу әрекетінің психофизиологиясын да, айналып келгенде, жүйелік тәсілді де қамтитын пәнаралық зерттеулер шеңберінде жүзеге асырылуы керек деген қорытынды жасалды.

Кілт сөздер: жеке көркем стиль, көркем бейнелеу, экспрессивті моторика, моторлық даму деңгейлері, жекешелендіру ресурстары, бейімділіктер, иерархия, жүйелік инверсия.

Дәйексөз үшін:

Севостьянов, Дмитрий. «Индивидуальная манера в живописи и графике: структура изобразительной моторики». Eurasian Science and Arts, т. V, No 21, 2026, с. 6-17. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-1 (Орысша)

Авторлар ұсынылған зерттеу нәтижелерінің дұрыстығына, академиялық адалдық қағидаттарының сақталуына, сондай-ақ мақаланы дайындау барысында жасанды интеллект технологияларын қолдану туралы ақпаратты дұрыс әрі ашық көрсетуге жауапты.

IRSTI 18.31.07

UDK 75.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-1

Dmitry Sevostyanov¹¹ Novosibirsk State Medical University,
Ministry of Health of the Russian Federation
(Novosibirsk, Russia)

INDIVIDUAL STYLE IN PAINTING AND GRAPHICS: THE STRUCTURE OF PICTURAL MOTORICS

Abstract

The article examines an artist's individual style of image creation. It shows that it is impossible to analyze the individual features of an artistic image based solely on the image itself. Instead, it requires an external cognitive construct that allows us to view the subject of study from a different perspective and form an objective understanding of it. In this study, the external construct used is Nikolai Bernstein's theory of the levels of movement construction levels, which encompasses the full spectrum of artistic motorics, from the most basic to those that involve the movement of thought and emotion.

The research methodology is based on the principles of an interdisciplinary approach, which combines the iconographic method with the psychophysiology of painting activity. Since artistic activity itself is a hierarchical system, it requires knowledge of the general principles of such systems. In particular, the ability of complex hierarchical systems to form systemic inversions is taken into account. In a systemic inversion, a lower, subordinate element of the hierarchy assumes a dominant position.

As a result of the study, it was found that an individual's drawing style is shaped by the realization of three resources. The first resource is the relative (and absolute) development of individual levels of motor construction, which represents a system of drawing abilities. The second resource is the content of each motor level, which is based on the subject's acquired sensory and motor experiences. The third resource encompasses the systemic inversions that occur in drawing activities, and their existence is legitimized within a particular artistic movement.

It is concluded that the study of individual artistic style in the visual arts should be carried out within the framework of interdisciplinary research, which includes both the traditional iconographic method and the psychophysiology of painting activity and finally, a system approach.

Keywords: individual artistic style,
artistic image,
painting motor skills,
levels of motor construction,
resources for individualization,
talents,
hierarchy,
system inversion.

Cite:

Dmitry Sevostyanov. "Individual style in painting and graphics: the structure of pictural motorics". *Eurasian Science and Arts*, vol. V, no. 21, 2026, pp. 6-17. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-1. (in Russian)

The authors are responsible for the accuracy and reliability of the research results presented, for compliance with the principles of academic integrity and for the appropriate and transparent use of artificial intelligence technologies in the preparation of the manuscript.

ГРНТИ 18.31.07

УДК 75.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-1

Дмитрий Севостьянов¹¹ ФГБОУ ВО Новосибирский государственный
медицинский университет Минздрава России
(Новосибирск, Россия)**ИНДИВИДУАЛЬНАЯ МАНЕРА В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ: СТРУКТУРА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
МОТОРИКИ****Аннотация**

В статье рассматривается индивидуальная манера художника при создании изображений. Показано, что анализировать индивидуальные черты художественного изображения, исходя только из него самого, нельзя. Требуется использование некоторого внешнего когнитивного конструкта, который позволил бы взглянуть на предмет исследования со стороны и составить о нем объективное представление. В данном исследовании таким внешним конструктом стала система уровней моторного построения Николая Бернштейна. Она отображает весь спектр изобразительных моторик, от самых примитивных – и до тех, которые затрагивают уже только движение мысли и чувства.

Методология исследования опирается на принципы междисциплинарного подхода, в рамках которого иконографический метод объединяется с психофизиологией изобразительной деятельности. А поскольку сама изобразительная деятельность представляет собой иерархическую систему, то требуется знание общих закономерностей функционирования таких систем. В частности, принимается во внимание такая особенность функционирования сложных иерархических систем, как способность к формированию системных инверсий. При системной инверсии некоторый низший, подчиненный элемент иерархии приобретает в ней главенствующее значение.

В результате исследования установлено, что индивидуальная манера изображения формируется путем реализации трех ресурсов. Один из них – это относительное (и абсолютное) развитие отдельных уровней моторного построения, которое представляет собой систему изобразительных задатков. Второй такой ресурс – это содержательное наполнение каждого моторного уровня, которое складывается из усвоенного субъектом сенсорного и моторного опыта. Третий ресурс охватывает системные инверсии, которые встречаются в изобразительной деятельности; их существование узаконивается в рамках того или иного художественного направления.

Сделан вывод, что изучение индивидуальной художественной манеры в изобразительном искусстве должно осуществляться в рамках междисциплинарных исследований, которые включают в себя как традиционный иконографический метод, так и психофизиологию изобразительной деятельности, и, наконец, системный подход.

Ключевые слова: индивидуальная художественная манера, художественное изображение, изобразительная моторика, уровни моторного построения, ресурсы индивидуализации, задатки, иерархия, системная инверсия.

Для цитирования:

Севостьянов, Дмитрий. «Индивидуальная манера в живописи и графике: структура изобразительной моторики». *Eurasian Science and Arts*, т. V, No 21, 2026, с. 6-17. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-1. (На русском)

Авторы несут ответственность за достоверность представленных результатов исследования, соблюдение принципов академической добросовестности, а также за корректное и прозрачное использование технологий искусственного интеллекта при подготовке статьи.

Введение

Современные авторы определяют творчество как «деятельность человека, в процессе которой создаются качественно новые духовные и материальные ценности, это способность человека на основе пережитого опыта и познания закономерностей объективного мира создавать новую реальность, соответствующую запросам современности» (Зеленова и Краснова 460). В особой мере данное определение применимо к изобразительной деятельности. Изображения, созданные многими поколениями художников, сформировали уже целый обособленный мир, в содержательном отношении, вероятно, не уступающий богатству окружающей нас физической реальности. В этом искусственном мире собрано грандиозное количество изображенных предметов, пейзажей, всевозможных живых существ и, конечно же, людей. Однако свойства этого мира зависят не только от того, какие именно предметы и персонажи его населяют и в какие формы взаимодействия они вступают между собой. Гораздо важнее то, что в изображениях этих многообразных объектов находят отображение индивидуальные свойства тех людей, которые их создавали; именно это обстоятельство делает такой искусственный мир действительно уникальным. А если еще учесть, что эти индивидуальные особенности, от эпохи к эпохе, складываются по-разному и создают весьма причудливую общую картину, то значимость этого новосозданного мира становится буквально непредставимой. Одним из наиболее значимых вопросов, которые приходится решать при исследовании художественных изображений, состоит в том, каковы реальные источники вышеупомянутой художественной индивидуальности. В данной статье представлена интерпретация индивидуальной манеры художника через систему уровней моторного построения Н.А. Бернштейна, составляющую

материальную основу для изобразительной деятельности.

Изобразительное искусство предстает в качестве формы искусственного упорядочения мира. «Если мы представим себе человека вооруженным искусствами и окруженным зрительно-пространственным хаосом, – писал В. А. Фаворский, – то живопись явится как бы аванпостом, передовой линией в этой борьбе. Природа всей своей зрительной и пространственной бесформенностью противостоит ей и в силу этого зрение развивает чрезвычайную власть и силу, которая выражается прежде всего в изобразительной плоскости, которой побеждается всякая зрительная случайность зрения художника» (69). Но реализуется такая упорядоченность в бесконечном ряду действующих субъектов, каждый из которых приемлет свою собственную форму такого творимого порядка.

Стремление обозначить художника в качестве обособленного индивида, творца, создающего эстетически значимый продукт, получило распространение, в основном, начиная с европейского Ренессанса. В это время получил распространение жанр жизнеописаний (например, в исполнении Джорджо Вазари) и художественных автобиографий (как у Бенвенуто Челлини). Изобразительное искусство в общественном сознании в этот период перестало относиться к «техническим», по существу – ремесленным, и переместилось в сферу «свободных искусств». Отсюда и востребованность изучения индивидуальной художественной манеры (Данилочкина 74). Начиная с XVIII века, наряду с историческими стилями (античный, романский, готический стили, а также классицизм, барокко, рококо и ампи́р), понятие «стиля» стало соотноситься с собственной творческой манерой художника (Манасян 71).

Известный искусствовед Виль Мириманов сформулировал актуальность изучения индивидуальной художественной манеры следующим образом: «Где тот

уровень, на котором обнаруживается его самоидентичность? Что указывает на авторское присутствие (индивидуальную манеру, стиль) в тех случаях, когда мы имеем дело с рисунком, не отличимым практически от черно-белой фотографии, или с прямым отпечатком, оттиском натурального предмета? Где проходит та грань, отделяющая природное от культурного, что превращает отпечаток в изображение, какие аспекты изображения определяют его стилистические особенности? Это вопросы о безусловных универсалиях изобразительной деятельности – ее праснове» (10). При решении поставленных здесь вопросов встречаются трудности, вследствие которых у некоторых авторов возникает стремление так и оставить ответы на них в сфере непознанного: «Явление “стиль” так же, как феномен художественности, ускользает от дефиниций и может быть адекватно выражено лишь на языке того искусства, которому оно принадлежит. Стиль есть “символическое выражение мироощущения”» (Ткаченко и Ткаченко 81).

Проблема, с которой приходится сталкиваться при изучении индивидуальной манеры в художественном изображении, заключается именно в том, что понять ее сущность, исходя только из анализа самих художественных изображений, невозможно. Для этого приходится прибегать к применению некоторого внешнего по отношению к ней самой когнитивного конструкта. Следовательно, требуется в первую очередь подобрать такой конструкт.

Анализ индивидуальной манеры того или иного художника предполагает применение иконографического метода. Однако иконографический метод в основном трактуется как истолкование фабулы изображения и сводится главным образом к семиотическому анализу (Аксакалова). В результате многие аспекты изобразительной манеры остаются за пределами исследовательского внимания.

Некоторые авторы сводят особенности творческой манеры того или иного художника к той мере, в которой данный художник овладел всем набором необходимых в его профессии навыков – приемов живописи, графики, композиции (Бакиева). Конечно, индивидуальные особенности изобразительной деятельности могут оцениваться и по этому признаку, но для того, чтобы составить о них достаточно полное представление, нужны иные критерии, чем «лучше – хуже». В других случаях проявления индивидуальности извлекаются из того, что послужило тому или иному художнику, как принято говорить, «источником вдохновения» – например, иконопись, народное искусство, примитивное искусство, средневековые образы или идеалы Ренессанса (Волошина). Используемые ныне критерии креативности (например, «новизна» и «полезность» (Lloyd-Cox et al. 355), или выявление «неожиданных ассоциаций» (Rex et al. 374)) слабо корреспондируют с особенностями реальной изобразительной деятельности. Не помогает здесь и «теория автономных бессознательных мыслительных операций» (Smith and Bida 369), поскольку и она описывает лишь отдельные аспекты сложного и многогранного творческого процесса. Применительно к анализу реальных художественных изображений такие теоретические изыскания приобретают слишком отвлеченный и неконкретный характер.

Материалы и методы

Художественное изображение, в его материальной форме, представляет собой комплекс следов определенных двигательных актов художника, запечатленных на изобразительной поверхности. Таким образом, возникает необходимость осмысления индивидуальной художественной манеры, исходя из структуры изобразительной деятельности рисующего субъекта.

О роли следов движений художника в изображении упоминают многие авторы;

впрочем, здесь можно встретить и немало превратных толкований. М. F. Alam, например, отмечает, что экспрессионисты передают свой субъективный опыт и сильные эмоции посредством «искаженных форм и ярких цветов» (676). Однако «искажение» представляет собой сугубо негативную характеристику. В действительности речь здесь идет не о хаотичном и бессистемном искажении, а о таком характере протяженных изобразительных элементов, который соответствует индивидуальной манере данного художника. В частности, в ней отображается эмоциональный посыл, заключенный в изображении и адресованный зрителю. По словам О. Кошкиной, «напряжение, испытываемое художником, трансформируется от законченности, “отчужденности” формы в пластическое напряжение образа» (120).

Особого внимания заслуживает работа, которую представили L. Rouhan с соавторами. Здесь анализируются работы пяти художников: Эдварда Мунка, Василия Кандинского, Джексона Поллока, Виллема де Кунинга и Франца Клайна. В этом исследовании изучается роль выразительной линии в выражении эмоций художника. Полученные данные резюмируются следующим образом: «Результаты визуального анализа показывают, что выразительные линии могут удовлетворить различные потребности художников в передаче своих эмоций аудитории. Этот исследовательский проект вносит свой вклад в область изобразительного искусства и других творческих индустрий искусства и дизайна посредством визуального анализа методов рисования и технических характеристик различных выразительных линий в работах художников» (2464).

Как уже говорилось, чтобы раскрыть источники индивидуальности в изобразительной деятельности художника, требуется опираться на некоторый внешний по отношению к самой картине когнитивный конструкт. В качестве этого

конструкта целесообразно рассматривать структуру активности человека в целом (Бернштейн). Конечно, изобразительная деятельность представляет собой лишь одну из областей человеческой деятельности в целом; но именно тут особенности активности субъекта приобретают особенно наглядный характер – уже потому, что результаты деятельности и предназначены здесь быть наглядными. В любом другом виде деятельности произведенные движения зачастую не оставляют следов в пространстве, в связи с чем их трудно фиксировать и изучать. Однако в живописи и графике вся деятельность человека как раз и направлена на то, чтобы оставлять на изобразительной поверхности следы, доступные для визуального восприятия.

В концепции Н.А. Бернштейна весь спектр двигательных актов человека подразделяется на ряд уровней моторного построения, каждый из которых объединяет в себе движения сходной или одинаковой степени сложности. У каждого отдельного человека эти уровни обладают собственным содержанием – в зависимости от личного моторного опыта, от того, какие движения освоил в течение своей жизни именно этот человек, какова его апперцепция. Низший из этих уровней затрагивает наиболее примитивные моторики, высший отвечает за движение мысли и чувства. Эти уровни действуют в комплексе, а в изобразительной деятельности задействованы все они без исключения. В зависимости от индивидуальных задатков, каждый из таких уровней может получать либо большее, либо меньшее развитие. Все вместе эти уровни образуют присущий именно данному субъекту индивидуальный моторный профиль. Совместно данные уровни образуют целостную иерархическую систему.

В данной системе проявляются те же закономерности, которые встречаются и в других сложных иерархиях. Так, в ней возможно развитие системных инверсий,

при которых некоторый низший, служебный элемент приобретает в данной системе главенствующие свойства, формально оставаясь при этом на своей прежней, подчиненной иерархической позиции. Здесь необходимо провести разграничение между оригинальной концепцией Н. А. Бернштейна и ее авторской трактовкой, представленной в данной статье. Сам Н. А. Бернштейн не рассматривал модель системных инверсий применительно к иерархической системе уровней моторного построения. Однако в действительности такие инверсии встречаются, а в изобразительной деятельности их действие проявляется особенно наглядно.

Кратко рассмотрим все уровни моторного построения и их роль в создании художественных изображений. Так, низший уровень (его принято обозначать латинской литерой А) отвечает за тонус рисующей руки; его действие проявляется, например, при нажиме в рисунке, а также при произвольных отклонениях линий от вертикали. Собственное значение этого уровня невелико, зато велика его служебная роль, при явных нарушениях его работы какая-либо исполнительная ручная деятельность становится крайне затруднительной или вовсе невозможной.

Следующий по порядку уровень моторики (уровень В) обеспечивает синхронное сокращение мышц и мышечных групп, что дает возможность осуществлять стереотипные, повторяющиеся движения. В изобразительной деятельности главная роль этого уровня заключается в том, что он формирует выразительные (экспрессивные) свойства протяженных изобразительных элементов – линий, контуров, мазков. Данный уровень не опирается в своей работе на зрение, оперируя лишь мышечно-суставным чувством. Соответственно, выразительные свойства линий и мазков проявляются здесь только в том случае, когда выполнение графического действия временно не контролируется зрением, и в изображении проявляется собственный «почерк» художника. Примером здесь

могут служить экспрессивные моторные свойства, характерные для произведений Пабло Пикассо (Рис. 1).

Далее следует упомянуть уровень пространственного поля С, на долю которого, соответственно, приходится осуществление перемещений тела в окружающем его обширном пространстве; в изобразительной деятельности данный уровень создает сходство изображенного с изображаемым, а также реализует размещение изображенных объектов в условном пространстве картины, то есть строит ее композицию. Этот уровень, в отличие от предыдущего, уже пользуется зрительным контролем в процессе деятельности, причем своей активностью он способен подавлять собственные проявления в изображении нижележащего уровня В. Примером произведений, где ярко проявляется действие этого уровня (и в плане сходства, изображенного с изображаемым, и в отношении композиционного решения) могут служить работы выдающегося русского жанриста Павла Федотова (Рис. 2).

Еще выше располагается уровень D, который обеспечивает инструментальную (предметную) деятельность, работу с орудиями труда; в изобразительной деятельности он оперирует изображениями определенных топологических классов (например, фигуры класса «человек», «дерево», «дом» и т. д.). Помимо этого, на данном уровне находят применение знаки (изображения, которые обозначают нечто, но за пределами этой функции, ничего сами по себе не представляют) – как, например, буква в алфавите, которая обозначает некоторый звук речи, но если это обозначение не принимать во внимание, то само начертание этой буквы лишается какого бы то ни было смысла. Этот моторный уровень осуществляет схематизацию изображений – как в плане их упрощения, так и посредством придания им некоторых стереотипных черт. Такая схематизация может наблюдаться, например, в работах Марка Шагала (Рис. 3).

Наконец, высшую позицию в этой иерархии занимает уровень Е. Его роль заключается в операциях с символами, то есть с образами объектов, наделенными собственным бытием, а кроме того, обладающими некоторым внешним, приданным смыслом, благодаря которому каждый такой символ выполняет, подобно знаку, функцию означающего при некотором означаемом. Так, например, на приведенном выше автопортрете Марка Шагала (Рис. 3) семь пальцев на руке символизируют семисвечник (менору) – национальную и религиозную еврейскую эмблему. Уровень Е сам по себе если и может считаться моторным образованием, то вся реализуемая им двигательная активность носит исключительно идеальный характер и проявляется, как уже говорилось, лишь в движении мысли и чувства. Для того, чтобы результаты деятельности символического уровня Е приобрели материальное выражение, ему требуется подключить в качестве исполнителей перечисленные ранее нижележащие моторные уровни. При исследовании изображений применительно к содержанию этого уровня реализуется и иконографический метод, когда анализируются сюжеты, мотивы, показанные объекты, изображенные персонажи.

Итак, перед нами иерархия моторных уровней, которая, заметим, представляет собой вовсе не умозрительную, а вполне реальную конструкцию в пределах человеческого мозга; у художника, создающего рукотворные изображения, по существу, нет иного орудия труда, кроме его собственной нервной системы. Но, как упоминалось выше, в данной системе может возникать системная инверсия, в результате которой низший, подчиненный элемент обретает главенствующее значение, притом, что его истинная невысокая иерархическая позиция фактически при этом все равно сохраняется. Это обстоятельство создает условия для весьма обширного разнообразия

индивидуальных художественных стилей в изобразительном искусстве.

Результаты и обсуждение

Если суммировать все сказанное выше, то в изобразительной деятельности просматривается три обособленных ресурса для проявления индивидуальных изобразительных особенностей. Из них, в общем и в целом, и складывается все ныне доступное для художественной манеры многообразие.

Первый из этих ресурсов состоит в структуре индивидуального моторного профиля. В самой примитивной трактовке, этот профиль может рассматриваться как своего рода лестница из пяти ступеней (А–В–С–D–Е), однако у каждого отдельного рисующего субъекта (и у каждого субъекта вообще) все ступеньки этой лестницы имеют разную (индивидуальную) высоту. В этом, собственно, и проявляются моторные задатки художника. Так, например, один художник, у которого особенно сильное развитие получил моторный уровень С, будет проявлять способность к точному воспроизведению внешности изображаемого, у другого, с более развитым уровнем В, будет проявляться склонность к экспрессивной моторике, а у третьего, имеющего особенно ярко представленный уровень D, сильной стороной станет схематизация изображений. Возможны и комбинации: например, выраженная способность к схематизации со стороны уровня D сочетается с повышенной моторной экспрессией уровня В (при относительной слабости уровня С). Если продолжить данную аналогию, то у разных людей может различаться и общая высота такой «лестницы» (что отражает общий уровень развития моторики в целом). Такова, если подвести черту, структура индивидуальных моторных задатков, от которой, в частности, зависит, «впишется» ли данный художник в требования той художественной школы, в рамках которой ему пришлось, волею судеб, получать навыки изобразительной деятельности.

Второй ресурс охватывает индивидуальное содержательное наполнение отдельных уровней моторного построения – в результате пережитого и накопленного моторного опыта, усвоение которого опять-таки связано с качеством двигательных задатков. Здесь играет роль и совокупность зрительных впечатлений, собранная на протяжении художественной биографии, и результаты восприятия готовых художественных работ, и непосредственный опыт создания изображений в той или иной технике.

Наконец, третий ресурс индивидуализации охватывает уже не изобразительные возможности и не наличный (усвоенный) художественный материал, а сферу взятых на себя (и подлежащих решению) художественных задач. В данном случае речь идет о системных инверсиях в структуре изобразительной деятельности, которые присущи не только отдельному художнику, но и художественным школам, течениям, объединениям. Разумеется, следует учитывать не только варианты возможных инверсий, но и их отсутствие, что тоже не является редкостью (когда в иерархической системе моторики сохраняются исходные, базовые отношения между соподчиненными моторными уровнями). Сюда же могут быть отнесены воспринятые данным художником эстетические представления, присущие данной конкретной эпохе – они отдают предпочтение либо индивидуальной моторной экспрессии, или же, напротив, отказу от нее в пользу иллюзорного сходства, либо, например, символической насыщенности образа, когда каждая деталь изображения обретает какой-либо дополнительный, внешний смысл. Так, экспрессионизму, как уже упоминалось ранее, свойственно преобладание выразительных низших моторик уровня В, который и приобретает здесь ведущую роль. Гиперреализму, напротив, эти моторики совершенно несвойственны – здесь на первый план выходит роль уровня

С, а высший (символический) уровень Е лишь снабжает его материалом, при использовании которого проявленная способность к фотографическому воспроизведению объекта становится наиболее примечательной. Такое направление в живописи и графике, как кубизм, строится на преобладании уровня D, который осуществляет схематизацию изображений в особой, присущей ему форме. Наконец, в произведениях импрессионистов встречается и несколько редуцированная форма экспрессивных моторик, и преобладание уровня пространственного поля С, а высшие уровни приобретают здесь служебный характер.

Заключение

Итак, в данном исследовании выявлены и показаны те ресурсы индивидуализации, которые заложены в самой природе художественных изображений. Эти ресурсы не производят впечатления некоторых расходящихся координатных осей, поскольку действуют всегда совместно и не могут быть мыслимы в отрыве друг от друга. Разумеется, показанные здесь три основных ресурса могут при дальнейшей разработке получить (и породить) практически любое новое содержание.

В современных условиях, в культурной ситуации постмодерна, когда гигантское количество уже произведенных изобразительных экспериментов фактически уже, казалось бы, исчерпало их возможное разнообразие, наступил период осмысления созданного. В результате изучение конкретных проявлений индивидуальной изобразительной манеры того или иного художника становится для искусствоведов насущной задачей. В этом случае актуальной является практика междисциплинарных исследований, включающих в себя, помимо традиционно трактуемого иконографического подхода, и психофизиологию изобразительной деятельности, а необходимым условием адекватного восприятия такого сложного и многопланового предмета, как

индивидуальные особенности художественных изображений, становится применение системного подхода. Существенным моментом здесь представляется такое свойство иерархических систем, как их способность к формированию системных инверсий; в изобразительной деятельности результаты таких инверсий предстают в наиболее наглядной форме.

Список источников

- Alam, Mohammad Farogh. "Impressionism and Expressionism: A Comparative Study of Two Art Movements". *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research*. Vol. 10, Issue 4, 2023, pp. 676–680.
- Lloyd-Cox, James, and Alan Pickering, and Joydeep Bhattacharya. "Evaluating Creativity: How Idea Context and Rater Personality Affect Considerations of Novelty and Usefulness". *Creativity Research Journal*. No. 3 (35), 2022, pp. 354–368. DOI: 10.1080/10400419.2022.2125721
- Rex, Eugene Jung, and Hunter R. Dan. "A Call to More Imaginative Research into Creative Achievement". *Creativity Research Journal*. No. 4 (34), 2023, pp. 373–390. DOI: 10.1080/10400419.2022.2143094
- Ruohan, Liang, and Elis Syuhaila binti Mokhtar, and Mohd Fauzi bin Sedon. "Visual Observation and Visual Analysis on the Expressive lines as a Self-emotion in Artist's Paintings". *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development*. Vol. 13, No. 1, 2024, pp. 2464–2478. DOI: 10.6007/IJARPED/v13-i1/20938
- Smith, Steven M., and Zsoit Beda. "Unconscious Work Doesn't Work". *Creativity Research Journal*. No. 3 (35), 2023, pp. 369–379. DOI: 10.1080/10400419.2023.2189358
- Аксакалова, Жазира. «Историческая память, воплощенная искусством графики (Произведения Н.С. Гаева из фондов Национального музея РК)». *Eurasian Science & Arts*. Т. III, № 18, 2025, с. 28–38. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-3. (На казахском).
- Бакиева, Ольга, и Игорь Щетинин. «Методы формирования индивидуальной творческой манеры у студентов педвуза». *Проблемы современного педагогического образования*. № 60-1, 2018, с. 20–22.
- Бернштейн, Николай. *Физиология движений и активность*. Москва, Наука, 1990, 494 с.
- Волошина, Людмила. «Творческая индивидуальность и традиционное русское искусство». *Традиционное прикладное искусство и образование*. № 3 (29), 2019, с. 166–174. DOI: 10.24411/2619-1504-2019-00060.
- Данилочкина, Анастасия. «Развитие взглядов на творческую индивидуальность в период Ренессанса». *Власть*. № 4, 2010, с. 74–78.
- Зеленова, Юлия, и Марина Краснова. «Авторское творчество в профессиональной деятельности». *Бюллетень науки и практики*. № 8, 2024, с. 459–471. DOI: 10.33619/2414-2948/105/58.
- Кошкина, Ольга. «Мир линий в гравюрах И. Т. Богдеско: пластическая система и динамика». *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. № 172, 2014, с. 120–127.
- Манасян, Лиана. «Понятие "Стиль" как объект изучения гуманитарного знания». *Общество: философия, история, культура*. № 12, 2016, с. 70–72.
- Мириманов, Виль. *Изображение и стиль: Специфика постмодерна. Стилистика 1950–1990-х*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1998, 80 с.
- Ткаченко, Людмила, и Андрей Ткаченко. «Личность художника и развитие индивидуального творческого стиля». *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. № 31, 2015, с. 77–82.
- Фаворский, Владимир. *Литературно-теоретическое наследие*. Москва, Советский художник, 1988, 590 с.

References

- Aksakalova, Zhazira. "Istoricheskaya pamyat', voploshchennaya iskusstvom grafiki (Proizvedeniya N.S. Gaeva iz fondov Nacional'nogo muzeya RK) [Historical Memory Embodied in Graphic Art (Works by N.S. Gaev from the Collections of the National Museum of the Republic of Kazakhstan)". *Eurasian Science & Arts*, Vol. III, no. 18, 2025, pp. 28–38. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-3-3. (in Kazakh).
- Alam, Mohammad Farogh. "Impressionism and Expressionism: A Comparative Study of Two Art Movements". *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research*. Vol. 10, Issue 4, 2023, pp. 676–680.
- Bakieva, Olga, and Igor Shchetinin. "Metody formirovaniya individual'noj tvorcheskoj manery u studentov pedvuza [Methods of Forming an Individual Creative Style among Students of a Pedagogical University]". *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of Modern Pedagogical Education]*, no. 60-1, 2018, pp. 20–22. (in Russian)
- Bernshtein, Nikolaj. *Fiziologiya dvizhenij i aktivnost'* [Physiology of Movement and Activity]. Moscow, Nauka, 1990. (in Russian)
- Danilochkina, Anastasiya. "Razvitie vzglyadov na tvorcheskuyu individual'nost' v period Renessansa [The Development of Views on Creative Individuality during the Renaissance]". *Vlast' [Power]*, no. 4, 2010, pp. 74–78. (in Russian)
- Favorskij, Vladimir. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and Theoretical Heritage]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1988, 590 p. (in Russian)
- Koshkina, Olga. "Mir linij v gravyurah I. T. Bogdesko: plasticheskaya sistema i dinamika [The World of Lines in the Engravings of I. T. Bogdesko: Plastic System and Dynamics]". *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena [Izvestiya of the Herzen State Pedagogical University]*, no. 172, 2014, pp. 120–127. (in Russian)
- Lloyd-Cox, James, and Alan Pickering, and Joydeep Bhattacharya. "Evaluating Creativity: How Idea Context and Rater Personality Affect Considerations of Novelty and Usefulness". *Creativity Research Journal*. No. 3 (35), 2022, pp. 354–368. DOI: 10.1080/10400419.2022.2125721
- Manasyan, Liana. "Ponyatie 'Stil'" kak ob"ekt izucheniya gumanitarnogo znaniya [The Concept of 'Style' as an Object of Study in the Humanities]". *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: Philosophy, History, Culture]*, no. 12, 2016, pp. 70–72. (in Russian)
- Mirimanov, Vil. *Izobrazhenie i stil': Specifika postmoderna. Stilistika 1950–1990-h* [Image and Style: The Specificity of Postmodernism. Stylistics of the 1950s–1990s]. Moscow, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, 1998. (in Russian)
- Rex, Eugene Jung, and Hunter R. Dan. "A Call to More Imaginative Research into Creative Achievement". *Creativity Research Journal*. No. 4 (34), 2023, pp. 373–390. DOI: 10.1080/10400419.2022.2143094
- Ruohan, Liang, and Elis Syuhaila binti Mokhtar, and Mohd Fauzi bin Sedon. "Visual Observation and Visual Analysis on the Expressive lines as a Self-emotion in Artist's Paintings". *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development*. Vol. 13, No. 1, 2024, pp. 2464–2478. DOI: 10.6007/IJARPED/v13-i1/20938
- Smith, Steven M., and Zsoit Beda. "Unconscious Work Doesn't Work". *Creativity Research Journal*. No. 3 (35), 2023, pp. 369–379. DOI: 10.1080/10400419.2023.2189358
- Tkachenko, Lyudmila, i Andrey Tkachenko. "Lichnost' hudozhnika i razvitie individual'nogo tvorcheskogo stilya [The Artist's Personality and the Development of an Individual Creative Style]". *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, no. 31, 2015, pp. 77–82. (in Russian)
- Voloshina, Lyudmila. "Tvorcheskaya individual'nost' i tradicionnoe russkoe iskusstvo [Creative Individuality and Traditional Russian Art]". *Tradicionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie [Traditional Applied Art and Education]*, no. 3 (29), 2019,

pp. 166–174. DOI: 10.24411/2619-1504-2019-00060. (in Russian)

Zelenova, Yuliya, and Marina Krasnova. "Avtorskoe tvorchestvo v professional'noj deyatel'nosti [Author's Creativity in Professional Activities]". Byulleten' nauki i praktiki [Bulletin of Science and Practice], no. 8, 2024, pp. 459–471. DOI: 10.33619/2414-2948/105/58. (in Russian)

Автор туралы мәліметтер

Севостьянов Дмитрий Анатольевич –
Философия ғылымдарының докторы,
доцент; Ресей Федерациясы Денсаулық
сақтау министрлігінің «Новосібір
мемлекеттік медицина университеті»
федералдық мемлекеттік бюджеттік
жоғары білім беру мекемесінің педагогика
және психология кафедрасының
профессоры.
(Ресей, Новосібір)
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7142-3188

Author information

Sevostyanov Dmitry Anatolyevich –
Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Department of Pedagogy and Psychology
Novosibirsk State Medical University, Ministry
of Health of the Russian Federation
(Russia, Novosibirsk)
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7142-3188

Сведения об авторе

Севостьянов Дмитрий Анатольевич –
доктор философских наук, доцент;
профессор кафедры педагогики и
психологии
ФГБОУ ВО Новосибирского
государственного медицинского
университета Минздрава России
(Россия, Новосибирск)
dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7142-3188

FTAXP 18.41.91

ЭОЖ 78.0.717.1(73)

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-2

Гульнара Кузбакова¹Жансая Рсмағанбетова²^{1,2} Күләш Байсейітова атындағы Қазақ
ұлттық өнер университеті
(Астана, Қазақстан)**ДЖЕРРИ ГОЛДСМИТТИҢ PLANET OF THE APES («МАЙМЫЛДАР ПЛАНЕТАСЫ»)
ФИЛЬМІ МУЗЫКАСЫНЫҢ ПАРАМЕТРЛІК ЖҮЙЕСІ, 1968****Андатпа**

Мақала Джерри Голдсмиттің «Маймылдар планетасы» (реж. Франклин Дж. Шеффнер, 1968) фильміне жазылған саундтрегін параметрлік ұйымдастырылған музыкалық жүйе ретінде талдауға арналған. Зерттеу нысаны – саундтректің партитурасы, ал зерттеу пәні – тембр, ырғақ, дыбыс биіктігінің ұйымдастырылуы, динамика, кеңістіктік өңдеу параметрлері және олардың кинодраматургиядағы функциялары. Әдіснама музыкатану мен дыбыс режиссурасы тәсілдерін біріктіретін, диегезис ұғымын қамтитын авторлық параметрлік талдау жүйесіне негізделген.

Зерттеу нәтижесінде жүйенің орталық параметрі ретінде тембрдің жетекші рөл атқаратыны анықталды: стандартты емес аспаптарды (cuíca, shofar, angklung, vibra-slap) және кеңейтілген орындаушылық тәсілдерді қолдану «бөгделік» дыбыстық моделін қалыптастырады. Ырғақтық остинато құрылымқұраушы функция атқарса, кеңістіктік өңдеу (Echorplex, реверберация) диегетикалық деңгейлерді ажырататын семантикалық параметр ретінде көрінеді. Зерттеудің түйінді нәтижесі – финалдық титрлердегі тыныштықты музыканың жоқтығы ретінде емес, форманың қорытынды параметрі ретінде түсіндіру.

лынған қорытындылар киномузыканы талдауда параметрлік әдісті қолдану мүмкіндіктерін кеңейтеді.

Түйін сөздер:

киномузыка, Джерри Голдсмит, параметрлік талдау,
тембр, диегезис, остинато, киномузыкадағы тыныштық.

Дәйексөз үшін:

Кузбакова, Гульнара, және Жансая Рсмағанбетова. “Джерри Голдсмиттің «Planet of the Apes» (Маймылдар планетасы) фильмі музыкасының параметрлік жүйесі”. *Eurasian Science and Arts*, т. V, № 21, 2026, 18-30 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-2. (Орысша)

Авторлар ұсынылған зерттеу нәтижелерінің дұрыстығына, академиялық адалдық қағидаттарының сақталуына, сондай-ақ мақаланы дайындау барысында жасанды интеллект технологияларын қолдану туралы ақпаратты дұрыс әрі ашық көрсетуге жауапты.

IRSTI 18.41.91
UDK 78.0.717.1(73)
DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-2

Gulnara Kuzbakova¹
Zhansaya Rsmaganbetova²
^{1, 2} Kulyash Bayseyitova Kazakh National
University of Arts
(Astana, Kazakhstan)

THE PARAMETRIC SYSTEM OF JERRY GOLDSMITH'S FILM MUSIC: A CASE STUDY OF PLANET OF THE APES, 1968

Abstract

This article examines Jerry Goldsmith's soundtrack for the film *Planet of the Apes* (dir. Franklin J. Schaffner, 1968) as a parametrically organized musical system. The object of the study is the score of the soundtrack, while the subject is the hierarchy of musical parameters (timbre, rhythm, pitch organization, dynamics, spatial processing) and their functions in film dramaturgy. The methodology is based on an original system of parametric analysis that integrates musicological and audio engineering approaches and incorporates the concept of diegesis.

The study demonstrates that timbre functions as the central parameter of the system: the use of non-standard instruments (cuíca, shofar, angklung, vibra-slap) and extended performance techniques constructs a sonic model of "otherness." Rhythmic ostinato serves a structural function, while spatial processing (Echoplex, reverberation) operates as a semantic parameter distinguishing diegetic levels. A key analytical result is the interpretation of silence in the final credits as a concluding parameter of form rather than as the absence of music.

The findings open new perspectives for applying the parametric method to the analysis of film music.

Keywords:

film music, Jerry Goldsmith, parametric analysis,
timbre, diegesis, ostinato, silence in film music.

Cite:

Kuzbakova, Gulnara, and Zhansaya Rsmaganbetova. "The Parametric System of Jerry Goldsmith's Film Music: A Case Study of *Planet of the Apes*, 1968". *Eurasian Science and Arts*, vol. V, no. 21, 2026, pp. 18-30. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-2. (in Russian)

The authors are responsible for the accuracy and reliability of the research results presented, for compliance with the principles of academic integrity and for the appropriate and transparent use of artificial intelligence technologies in the preparation of the manuscript.

ГРНТИ 18.41.91
УДК 78.0.717.1(73)
DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-2

Гульнара Кузбакова¹
Жансая Рсмаганбетова²
^{1, 2} Казахский национальный университет
искусств имени Күләш Байсейітовой
(Астана, Казахстан)

ПАРАМЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА КИНОМУЗЫКИ ДЖЕРРИ ГОЛДСМИТА
НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА
PLANET OF THE APES («ПЛАНЕТА ОБЕЗЬЯН»), 1968

Аннотация

Статья посвящена анализу саундтрека Джерри Голдсмита к фильму «Планета обезьян» (реж. Франклин Дж. Шеффнер, 1968) как параметрически организованной музыкальной системы. Объектом исследования является партитура саундтрека, предметом – музыкальные параметры тембра, ритма, высотной организации, динамики, пространственной обработки и их функций в кинодраматургии. Методология основана на авторской системе параметрического анализа, объединяющей музыковедческий и звукорежиссёрский подходы и включающей понятие диегезиса.

В результате установлено, что центральным параметром системы выступает тембр. Использование нестандартных инструментов (*cuica, shofar, angklung, vibra-slap*) и расширенных исполнительских техник формирует звуковую модель «чуждости». Ритмическое остинато выполняет структурообразующую функцию, а пространственная обработка (Echoplex, реверберация) выступает как семантический параметр, разграничивающий диегетические уровни. Принципиальным результатом является интерпретация тишины финальных титров как завершающего параметра формы, а не как отсутствия музыки.

Полученные выводы открывают перспективы применения параметрического метода в анализе киномузыки.

Ключевые слова:

киномузыка, Джерри Голдсмит, параметрический анализ, тембр, диегезис, остинато, тишина в киномузыке.

Для цитирования:

Кузбакова, Гульнара, и Жансая Рсмаганбетова. “Параметрическая система киномузыки Джерри Голдсмита на материале «Planet of the Apes» (Планета обезьян), 1968”. *Eurasian Science and Arts*, т. V, № 21, 2026, с. 18-30. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-2. (На русском)

Авторы несут ответственность за достоверность представленных результатов исследования, соблюдение принципов академической добросовестности, а также за корректное и прозрачное использование технологий искусственного интеллекта при подготовке статьи.

Введение

Музыкальная культура второй половины XX века характеризуется радикальной трансформацией выразительных средств, связанной с расширением тембровых, ритмических и акустических параметров музыкального языка. В этих условиях киномузыка становится одной из ключевых сфер композиторского эксперимента. Советский музыковед Г. Григорьева охарактеризовала этот период как «эпоху стилей» (Григорьева б) – время, когда плюрализм языков и методов стал нормой, а не исключением. Не случайно именно в этот период кинематограф оформился как одна из наиболее востребованных площадок для композиторского эксперимента. На наш взгляд, коммерческий характер голливудского кинопроизводства создавал условия, при которых экспериментальные композиционные приёмы могли получать практическое применение вне академической концертной среды.

В отечественном музыковедении анализ параметрической организации киномузыки как самостоятельной аналитической категории до настоящего времени остаётся за пределами сложившейся методологии. Особое значение для разработки такого аналитического инструментария имеют партитуры Джерри Голдсмита (1929–2004) – американского композитора и дирижёра, внёсшего значительный вклад в развитие музыки кино и телевидения. Научная проблема заключается в отсутствии системного анализа параметрической организации киномузыки как самостоятельной аналитической категории в отечественном музыковедении.

В настоящей статье предпринят опыт применения параметрического подхода к саундтреку Голдсмита в академическом контексте.

Понятие «параметрической системы» используется в данной работе как обозначение такой музыкальной организации, в которой несколько

параметров ткани – тембр, ритмические ряды, динамика, артикуляция, пространственная обработка – регулируются согласованными правилами и функционируют как несущие элементы драматургии. Это понимание соотносится с широкой трактовкой сериальности как техники организации рядов различных параметров, зафиксированной в музыкальной науке. В современном представлении о параметрической организации музыкального материала различные компоненты звуковой ткани функционируют как равноправные структурные элементы (Gassi; Juslin and Västfjäll). Применительно к фильму данный принцип означает, что параметрические «коды» соответствуют драматургическим состояниям и средовым зонам, а не только персонажным лейттемам в вагнеровском смысле. Кроме того, композиторский стиль Джерри Голдсмита характеризуется активным использованием нетрадиционных тембровых решений и экспериментальных техник звукоизвлечения, что отмечается в исследованиях, посвящённых его киномузыке (Dupuis).

Одновременно в статье впервые вводится в научный оборот отечественного киномузыковедения понятие *диегезиса* – разграничения внутрикадрового (диегетического) и закадрового (недиегетического) источников звука. Введение этого понятия позволяет уточнить функции музыки в аудиовизуальной структуре фильма и описать пространственную обработку звука как семантический параметр, а не просто технический приём.

Цель настоящего исследования – реконструировать и формализовать параметрическую систему саундтрека «Планеты обезьян», установив иерархию системообразующих параметров и их соответствие кинодраматургическим функциям. В ходе достижения этой цели решаются следующие задачи: выявить центральные и производные параметры

системы; описать соотношение мелодики из микромотивов и оstinatности с тембровой организацией; проследить параметрические профили ключевых треков в их музыкально-сценических соответствиях; концептуализировать тишину как завершающий параметр формы.

Партитура *фильма* «Планета Обезьян» занимает особое место в истории киномузыки как одна из первых голливудских партитур, последовательно интегрировавших сонористику, расширенные исполнительские техники, алеаторические элементы и нетрадиционный тембровый язык в коммерческий кинематограф. В данной партитуре Голдсмит последовательно выстраивает систему, в которой тембр, акустическое пространство и фактура выполняют структурообразующую функцию.

Материалы и методы

В качестве источников привлекаются как первичные аудиоматериалы, так и специализированные зарубежные исследования, посвящённые анализу партитуры Голдсмита. Первичным аналитическим источником является звуковая дорожка фильма «Планета обезьян» (реж. Ф. Шеффнер, APJAC Productions / 20th Century Fox, 1968, 112 мин.). В качестве эталонного аудио издания используется пятидисковый бокс-сет La-La Land Records «Planet of the Apes – Original Film Series Soundtrack Collection» (2019, LLLCD1500; EAN13: 826924150023), Disc 1: «Score Presentation» (film version, 51 мин. 53 сек.). Это издание подготовлено из студийных архивных элементов при участии реставратора и продюсера микширования М. Матессино и содержит полную film version партитуры, что обеспечивает воспроизводимость аналитических результатов. В качестве дополнительного источника привлекается расширенное издание Varèse Sarabande (VSD-5848, 1997, ок. 67 мин.) для сопоставления монтажных решений альбомной и фильм-версии.

Нотный материал анализируется на основании оригинальных рукописных скетчей Голдсмита, хранящихся в коллекции «Jerry Goldsmith music sketches, 1957–2003» (Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, идентификатор фонда 183), – в той части, в которой описания соответствующих фрагментов приведены в специализированном аналитическом исследовании Гасси (Gassi). Транскрипции кратких фрагментов, включённые в данную работу, выполнены по эталонному аудиоизданию и носят аналитический, а не репродуктивный характер. При отсутствии прямого доступа к рукописям все высотно-ритмические верификации опираются исключительно на опубликованные аналитические описания.

Представленный корпус источников (Таблица 1) обеспечивает воспроизводимость анализа и позволяет соотнести аудиоматериалы, архивные данные и вторичные исследования.

Методология исследования основана на авторской параметрической системе анализа киномузыки, объединяющей музыковедческий и звукорежиссёрский подходы. Аналитическая процедура строится как сочетание двух взаимодополняющих подходов. Первый – методика Т.Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста» (Шак), ориентированная на рассмотрение музыкального компонента в единстве с визуальным и вербальным рядами. Второй – авторская методика, объединяющая музыковедческий и звукорежиссёрский подходы и включающая систему параметрического описания, тембровых, ритмических, высотных, динамических и пространственных характеристик музыкальной ткани

Сегментация материала осуществляется на трёх уровнях: *макроуровень* – трек/эпизод (*cue*) как функционально завершённый блок в порядке film version (по La-La Land); *мезоуровень* – разделы внутри эпизодов (экспозиционный блок, кульминация, кода); *микроуровень* – параметрические

структуры, означающие оstinato-формулы, ритмические паттерны, микромотивы из 2–8 нот. Выборка ключевых треков обоснована их драматургической репрезентативностью. Анализируются 6 единиц треков (эпизодов): Main Title («Главные титры» или «Основная тема»), The Searchers («Искатели», включая сцену спуска), The Hunt («Охота»), The Revelation («Откровение»), The Forbidden Zone («Запретная зона»), The Revelation – Finale («Откровение – Финал»), финальный кью с тишиной титров.

Параметры кодируются по следующим пяти приоритетным категориям, отобранным по критерию аналитической верифицируемости и драматургической значимости: (1) тембровый профиль (состав нестандартных инструментов, расширенные техники, тембровые коды среды); (2) ритмическая организация (BPM, метр, оstinato формулы); (3) высотная система (серийная / атональная / сонорная организация); (4) динамика и плотность (профили нарастания / спада, зоны тишины); (5) пространственная обработка – *delay*, *reverb*, *distortion* как параметры диегетической семантики. Пространственный параметр не тождествен фактуре. Если фактура описывает внутреннюю организацию музыкальной ткани, то пространственная обработка определяет акустическую дистанцию и перцептивное положение звука.

Необходимо специально оговорить ограничения настоящего исследования. Прямой доступ к рукописным скетчам Голдсмита в архиве Herrick Library в рамках данной работы не осуществлялся; все ссылки на нотный текст опираются на опубликованные аналитические описания (Gassi). Транскрипции кратких фрагментов носят аналитический характер. Таймкоды сцен установлены в ходе просмотра фильма и соответствуют стандартному релизу. Спектральный анализ тембровых профилей представляет задачу следующего этапа исследования.

Иностранные термины и названия устройств приводятся в оригинальном написании с указанием русской транскрипции при первом упоминании.

Результаты и обсуждение

Параметрическая система саундтрека. Сопоставление материала по шести ключевым трекам позволяет выстроить иерархию параметров, в которой *тембр* занимает центральное место. Именно тембровые решения – выбор экзотических и «объектных» ударных, расширенные техники игры, нестандартная артикуляция духовых – обеспечивают «антропологическую инверсию» мира фильма и маркируют среду как чуждую человеку. Исследователь В. Гасси, осуществивший развёрнутый анализ двенадцатитоновой партитуры, прямо указывает на тембровое многообразие как на принципиальный конструктивный принцип – в отличие от традиционного мелодического тематизма (Gassi 118-20, 143-45). Среди нестандартных инструментов, формирующих тембровый код партитуры, следует отметить также *angklung* (ангклунг) – индонезийский идиофон из бамбуковых трубок с рассеянным, «шуршащим» тембром, и *vibra-slap* (вибраслэп) – перкуссионный инструмент с резким трескучим звуком, вибрационно-дребезжащим тембром, имитирующим звуки гремучей змеи. Их использование усиливает шумовой компонент фактуры и расширяет спектр тембровых маркеров «чуждости».

На втором уровне иерархии располагаются *ритм* и *ostinato*. Микромотивы из 2–8 нот формируют несущую ось партитуры, обеспечивая ощущение неумолимого движения в сценах преследования, поиска и ритуала. Фортепианное *ostinato* в нижнем регистре выполняет двойную функцию: формообразующую – сглаживая монтажные стыки и объединяя визуально разрозненные эпизоды – и тембровую, создавая лейттебр страха и тревоги (Gassi 119).

Высотная организация – серийная или атональная – занимает третью позицию в иерархии. Она функционирует не «вместо» драматургии, а как средство удержания напряжения и избегания направленного тонального разрешения. При этом серийный ряд может служить источником микромотивов даже в локально «тонально слышимых» фрагментах – например, в эпизоде «The Hunt» («Охота»), где остинатное ядро из шести звуков сохраняет ощущение соль-минора при общей атональной организации (Нотный пример 2).

Четвёртый параметр – *динамика и плотность* – реализует принцип «волнового монтажа». Чередование разреженных фактур и экстремальных кульминаций выстраивает форму не через «песенную тему», а через профили интенсивности. Пятым, завершающим параметром системы выступает *пространственная обработка*. Электрическая арфа с пометкой «медленная реверберация» и Echoplex как ленточная задержка вводятся ради расширения тембровой палитры и создания «акустической перспективы отчуждения» (Gassi 119-20). Echoplex (Экоплекс) это аналоговое устройство ленточной задержки (*tape delay*), создающее эффект повторяющегося эха и формирующее пространственную глубину звукового образа. Широко применялся в 1960–70-е годы в исполнительстве рока (гитары), экспериментальной музыке, а также в киномузыке. У Голдсмита в рассматриваемом фильме Echoplex функционирует как параметр пространственной артикуляции, создающий эффект акустической дистанции и усиливающий семантику «чуждости» звукового пространства.

Диегетические зоны и пространственная семантика. Последовательное применение понятия диегезиса к аналитической таблице саундтрека обнаруживает систематическую оппозицию двух звуковых миров.

Музыкальные зоны, связанные с людьми-астронавтами, последовательно получают пространственную обработку. *Reverberatio* (реверберация), *delay* (задержка), *distortion* (искажение) – акустические маркеры дистанции, рефлексии, «инаковости» по отношению к этому миру. Музыка, сопровождающая сцены с обезьянами, напротив, лишена подобной обработки. Она звучит «сыро», непосредственно, подчёркивая физичность власти и ритуала.

Тем самым пространственная обработка функционирует не как технический эффект, а как семантический параметр, разграничивающий диегетические зоны и задающий асимметрию восприятия. В философских сценах – когда персонажи рефлексиируют над судьбой человечества – диегетический план «выключается». Музыка переходит в пространство чистого недиегетического комментария. Музыка утрачивает связь с диегетическим пространством и функционирует как недиегетический комментарий, адресованный исключительно зрителю. Этот принцип зафиксирован в параметрической Таблице 2.

В анализе используются обозначения диегетичности: «Д» – диегетическая музыка, «НД» – недиегетическая музыка; также применяется сокращение «ЗК» – закадровое звучание. Эти параметры коррелируют с содержательным типом сцены, а не только с позицией источника звука в кадре.

Анализ основных треков. Трек «Main Title» («Начальные титры») (2:18) задаёт параметрический код всей партитуры. Нерегулярная пульсация в нижнем регистре фортепиано и пуантилистические вкрапления деревянных и медных духовых формируют трёхзвучный микромотив, который будет воспроизводиться как «память» системы на протяжении всего фильма. Задержка Echoplex функционирует здесь как «эхо-аура», маркирующая звуковое пространство как принципиально нечеловеческое. Важно, что трек работает

как «легенда» для последующих эпизодов. Все тембровые коды – металл, дерево, шумовые атаки духовых – уже представлены в свёрнутом виде.

Трек «The Hunt» (5:13, 160 BPM) представляет кульминацию ритмического параметра системы (нотный пример 1). Устойчивый темп 160 ударов в минуту создаёт физиологическое давление на слушателя, апеллируя к частоте пульса и дыхания. Фортепианное остинато в 7/4-метре контрапунктически сочетается с тоновыми рядами деревянных духовых и арфы, подчёркивающими тональность Es. Тембры инструментов *suíca* (куика) формируют структуры, имитирующие приматоподобную вокализацию, а также *baritone oboe* (баритоновый гобой) и *shofar* (шофар) создают низкорегистровый и сигнальный акустический слой. Совокупность этих средств образует «тембровый словарь власти» – звуковой эквивалент силы вооружённых всадников. В аналитической литературе о партитуре подчёркивается доминирующая роль ритмического начала и его точное соответствие сцене преследования (Gassi 143-44).

Эпизод «The Hunt» представляется наиболее репрезентативным примером пикового проявления ритмического и тембрового параметров в системе саундтрека. В отличие от более комплексных или лирически ориентированных эпизодов, данный трек демонстрирует параметрическую организацию в предельно концентрированном виде, что делает его оптимальным объектом для формализации (см. Рисунок 1).

Трек «The Forbidden Zone» («Запретная зона») (3:27) демонстрирует принцип синтезированного тембрового образа. Голдсмит сочетает не менее пяти музыкальных элементов: (1) остинатное двузвучие маримбы из четвертных; (2) двузвучный мотив басов с духовыми; (3) мотив из пяти звуков у фортепиано; (4) двузвучный мотив бревенчатого барабана;

(5) трёхзвучные мотивы скрипок в качестве гармоник *con sordino* из тонового ряда C–A–B, Es–D–B, E–F–G... Объединение лейттембра фортепианного остинато (страх), скрипичного лейттембра (потерянность) и коротких всплесков деревянных духовых (звуки, напоминающие обезьяны) рождает новый звуковой образ – «подозрительной опасности» (Нотный пример 3). Этот приём Голдсмита можно квалифицировать как тембровый контрапункт. Самостоятельные тембровые линии организованы по логике полифонии (Gassi 148-49).

Трек «The Revelation» («Откровение») (3:23) содержит одно из наиболее репрезентативных решений в плане диегетической семантики. Для воплощения образа Зиры – шимпанзе, способной на эмоциональный отклик, – Голдсмит использует два гобоя и два вибратона с очень мягкими молотками, альтовую флейту, английский рожок (нижние ноты C–Bb–D–A–Bb) и арфу (Нотный пример 4). Замедление темпа и снижение ритмической интенсивности, смягчение атаки и преобладание низкодинамического звучания можно соотнести с механизмом «эмоционального заражения», описанным Ю. Юслином и Д. Вестфьеллем (Juslin and Västfjäll 565-67). Знаменательно, что в этой сцене диегетический план выключается: музыка перестаёт маркировать среду и становится прямым психологическим высказыванием.

Систематизация полученных данных по ключевым трекам позволяет представить параметрическую организацию саундтрека в обобщённом виде (см. Таблицу 2). Таблица фиксирует соотношение темпометрических характеристик, тембровых профилей, остинатных структур и диегетических параметров, а также их соответствие драматургическим функциям. В Таблице 2 используются сокращения: НД – недиегетическая музыка; ЗК – закадровое звучание.

Как следует из Таблицы 2, параметрическая система саундтрека

обладает выраженной иерархической и функциональной структурой. Тембровый параметр демонстрирует наибольшую стабильность и выполняет роль системообразующего кода. Ритмические же структуры, в том числе и оstinатные формулы варьируются в зависимости от типа сцены, усиливая *кинети́ческую* или *ритуальную* динамику. Под кинетической динамикой понимается организация музыкального движения, сопровождающего физическое действие, преследование, перемещение или изменение пространственной ситуации. Ритуальная динамика в данном контексте обозначает повторяющиеся оstinатные структуры, создающие ощущение обряда, церемониальности или коллективного действия.

Пространственная обработка, осуществляемая реверберацией Echoplex, проявляет чёткую корреляцию с диегетическими зонами. Её присутствие связано преимущественно с «человеческим» звуковым миром. Отсутствие обработки маркирует «сырой» акустический слой сцен с обезьянами. Тем самым Таблица 2 подтверждает полученные аналитические результаты. Параметрическая организация функционирует не как совокупность изолированных характеристик, а как согласованная система, в которой каждый параметр соотносён с определённой драматургической функцией.

Параметрическая организация саундтрека обусловлена не только особенностями композиторского письма Голдсмита, но и художественной концепцией фильма. В *Planet of the Apes* музыкальный язык становится средством моделирования мира, в котором привычные представления о цивилизации, времени и человеческой идентичности оказываются разрушенными. Отказ от традиционной тематической драматургии и переход к темброво-пространственной организации звучания соответствует

концепции «инаковости», лежащей в основе драматургии картины.

Использование нетрадиционных тембров, расширенных исполнительских техник, сонористических комплексов и нестабильных ритмических структур формирует акустический образ пространства, лишённого привычных культурных координат. Музыка не иллюстрирует изображение, а становится самостоятельным носителем художественного смысла, формируя у зрителя ощущение неопределённости, отчуждения и постоянного ожидания угрозы.

Новаторство как «сдвиг центра» с мелодии на параметры. Ключевое новаторство партитуры состоит не просто в применении атональности, а в переносе центра смыслообразования на темброво-ритмический уровень. Система создаёт «инопланетность» и «перевернутый мир» через коды звучания (металл / дерево / шум / воздух), а не через тематический мелодизм. В интервью, данном А. Брайсу для Soundtrack Magazine в 1981 году, Голдсмит прямо называл Стравинского, Бартока и Берга среди ключевых творческих ориентиров – тех, кто показал, что музыкальная выразительность может быть достигнута за пределами тональной мелодики (Bryce). Указание на данных композиторов позволяет интерпретировать партитуру Голдсмита в контексте музыкального мышления XX века, ориентированного на темброво-ритмические параметры и отказ от традиционного тематизма.

С точки зрения теории сериальности данная эстетика читается как практическое воплощение мультипараметровой организации. Параметры тембра, артикуляции и ритма становятся несущими элементами структуры, а редкие мелодические фрагменты выступают как «отклонение от нормы», усиливающее их выразительный эффект. Именно против этого фона лирическое соло трубы в «Main Title» или гобойная партия в «The

Revelation» звучат с удвоенной интенсивностью. Чем они значительнее, чем реже появляются. Современные исследования подтверждают способность акустических параметров саундтрека формировать внемузыкальные смыслы и образы сцен, включая характеристики пространства, действия и персонажей (Groves et al.).

Таким образом, партитура Голдсмита демонстрирует переход от тематически организованной модели киномузыки к параметрически детерминированной системе, в которой смысл формируется не через тему, а через взаимодействие звуковых параметров.

Тишина как завершающий параметр системы. Наиболее принципиальным аналитическим результатом настоящей работы является концептуализация финальной тишины не как отсутствия музыки, а как самостоятельного параметра формы. Внутри финального эпизода (2:56 по длительности трека) гитарный резонанс маркирует момент «открытия» – узнавания Статуи Свободы. После этого музыка обрывается. Финальные титры идут без музыкального сопровождения; остаётся только диегетический звук волн.

Эта структура подчиняется логике системы. Так, если в «Main Title» тишина невозможна – там параметрическое давление максимально, – то в финале именно тишина становится последней, наиболее весомой «нотой». Отказ от традиционного утешительного эндрекрита – жест, по силе сопоставимый с *forte* всего оркестра. Музыка → распад → тишина: эта последовательность воспроизводит в звуке тот же смысловой жест, что и визуальный образ разрушенной статуи. Тем самым диегетическое и недиегетическое впервые сливаются: шум волн – «настоящий» звук мира фильма – оказывается единственной «музыкой» финала.

Роль технологии: Echoplex и реверберационная перспектива. Саундтрек принципиально важен и тем, что использует технологический параметр – задержку и

реверберацию – не как «электронную среду», а как акустическую перспективу отчуждения. Электрическая арфа с пометой «медленная реверберация» и Echoplex как ленточная задержка вводятся в палитру ради «новых звучаний» – что прямо подтверждается описаниями источников записи в диссертационном исследовании Гасси (Gassi 119-20).

Логика разграничения обработок по диегетическим зонам (реверберация / delay / distortion у астронавтов –отсутствие обработки в сценах с обезьянами) позволяет трактовать микширование как «параметр семантики». Человеческая рефлексия и дистанция противопоставлены «сырой» физичности власти. Этот принцип выходит за пределы традиционного понятия оркестровки и требует инструментария звукорежиссуры для адекватного описания – что и составляет одно из оснований авторской методики.

Ограничения исследования и перспективы. Настоящее исследование опирается на аналитические транскрипции и вторичные описания нотного текста в отсутствие прямого доступа к архивным рукописям Голдсмита. Верификация всех высотно-серийных наблюдений с привлечением оригинальных партитурных материалов (коллекция Herrick Library, фонд 183) остаётся задачей следующего этапа. Кроме того, объём настоящей статьи не позволяет привлечь параметрическое сравнение с двумя другими ключевыми партитурами Голдсмита – «Звёздным путём» (1979) и «Чужим» (1979), – хотя они исследованы в рамках диссертационного проекта и представляют очевидный материал для дальнейших сопоставлений.

Методологический потенциал параметрического подхода, апробированного в данной статье, представляется перспективным для анализа казахстанской киномузыки. Партитуры отечественных кинокомпозиторов, работавших в жанрах историко-приключенческого и этнографического кино 1970–1990-х годов, – с их специфической

тембровой палитрой, основанной на синтезе европейских и казахских инструментальных традиций, – допускают описание именно в категориях параметрической иерархии. Тембр этнического инструментария, ритмические формулы, связанные с жанровыми архетипами, пространственная обработка как маркер «своего» и «чужого». Апробация предложенной методики на таком материале составит задачу отдельного исследования.

Заключение

Проведённый анализ позволяет сформулировать следующие основные результаты. Саундтрек Голдсмита к фильму «Планета обезьян» (1968) представляет собой параметрически организованную систему, в которой тембр занимает центральное место, обеспечивая звуковые коды «чуждости» и «инаковости» кинематографического мира. Ритмическое остинато из микромотивов 2–8 нот формирует несущую ось партитуры; атональная / серийная высотная организация функционирует как средство удержания напряжения, а не как самоцель; пространственная обработка (Echoplex, реверберация) выступает семантическим параметром, разграничивающим диегетические зоны.

В аналитическом отношении наиболее значимым результатом является концептуализация тишины финальных титров как завершающего параметра формы. Так, система «музыка → распад → тишина» воспроизводит в звуке тот же смысловой жест, что визуальный образ разрушенной Статуи Свободы. Это позволяет описать финал не как отказ от музыки, а как последнюю, наиболее ёмкую «ноту» всей партитуры.

В методологическом отношении статья вводит в практику казахстанского киномузыковедения понятие диегезиса и апробирует параметрический подход к анализу партитуры как целостной системы – в противоположность лейтмотивному анализу, при котором акцент делается на

тематическом мелодизме. Предложенная методологическая рамка открывает перспективы для анализа отечественной киномузыки с учётом специфики её тембрового и пространственного языка и может использоваться как аналитический инструмент при исследовании саундтреков, в которых тембровые, пространственные и технологические параметры выполняют структурообразующую функцию.

Предложенная параметрическая система анализа не ограничивается исследованием творчества Голдсмита и может быть применена к изучению современной киномузыки Казахстана. В последние годы в отечественном кинематографе возрастает интерес к историческим драмам, психологическим триллерам, фантастике и фэнтези, где тембр, акустическое пространство и электронные технологии становятся важнейшими средствами художественной выразительности. В этих условиях параметрический подход позволяет анализировать не только композиционную организацию музыкального материала, но и механизмы взаимодействия звука с драматургией фильма.

Перспективным направлением дальнейших исследований представляется апробация разработанной методики на материале произведений современных казахстанских композиторов, работающих в области киномузыки. Это позволит сформировать сравнительную модель параметрической организации саундтреков и определить особенности национального звукового мышления в условиях современного аудиовизуального искусства.

Список источников

Bond, Jeff. *The Music of Star Trek*. Lone Eagle Publishing Co., 1998.

Bryce, Andrew. "A Conversation with Jerry Goldsmith." *Soundtrack Magazine*, no. 25, 1981. Reprinted in *Movie Music UK*, moviemusicuk.us/2018/02/26/planet-of-the-apes-jerry-goldsmith/. Accessed 15 Feb. 2024.

Groves, Karleigh, et al. "Acoustic Features of Instrumental Movie Soundtracks Elicit Distinct and Mostly Non-Overlapping Extra-Musical Meanings." *Scientific Reports*, vol. 15, 2025.

Dupuis, Mauricio. *Jerry Goldsmith: Music Scoring for American Movies*. Lulu.com, 2014.

Gassi, Vincent. *The Forbidden Zone, Escaping Earth and Tonality: An Examination of Jerry Goldsmith's Twelve-Tone Score for "Planet of the Apes"*. Master's thesis, York University, 2019.

Juslin, Patrik N., and Daniel Västfjäll. "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms." *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 31, 2008, pp. 559–621.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. University of Wisconsin Press, 1992.

Григорьева, Галина. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века*. Советский композитор, 1989.

Лисса, Зофья. *Эстетика киномузыки*. Пер. А. О. Зелениной и Д. Л. Каравкиной, Музыка, 1970.

Рсмаганбетова, Жансая. *Стилевые особенности киномузыки Джерри Голдсмита*: магистерская диссертация. Казахский национальный университет искусств, 2024.

Шак, Татьяна. *Музыка в структуре медиатекста*. Краснодар, 2010.

Шилова, Ирина. *Фильм и его музыка*. Советский композитор, 1973.

References

Bond, Jeff. *The Music of Star Trek*. Lone Eagle Publishing Co., 1998.

Bryce, Andrew. "A Conversation with Jerry Goldsmith." *Soundtrack Magazine*, no. 25, 1981. Reprinted in *Movie Music UK*, moviemusicuk.us/2018/02/26/planet-of-the-apes-jerry-goldsmith/. Accessed 15 Feb. 2024.

Groves, Karleigh, et al. "Acoustic Features of Instrumental Movie Soundtracks Elicit Distinct and Mostly Non-Overlapping Extra-Musical Meanings." *Scientific Reports*, vol. 15, 2025.

Dupuis, Mauricio. *Jerry Goldsmith: Music Scoring for American Movies*. Lulu.com, 2014.

Gassi, Vincent. *The Forbidden Zone, Escaping Earth and Tonality: An Examination of Jerry Goldsmith's Twelve-Tone Score for "Planet of the Apes"*. Master's thesis, York University, 2019.

Juslin, Patrik N., and Daniel Västfjäll. "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms." *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 31, 2008, pp. 559–621.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. University of Wisconsin Press, 1992.

Grigorieva, Galina. *Stilevye problemy russkoi sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka* [Stylistic Problems of Russian Soviet Music of the Second Half of the 20th Century]. Sovetskii kompozitor, 1989. (in Russian)

Lissa, Zofia. *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of Film Music]. Translated by A. O. Zelenina and D. L. Karavkina, Muzyka, 1970.

Rsmaganbetova, Zhansaya. *Stilevye osobennosti kinomuzyki Dzherri Goldsmita* [Stylistic Features of Jerry Goldsmith's Film Music]. Master's thesis, Kazakh National University of Arts, 2024. (in Russian)

Shak, Tatyana. *Muzyka v strukture mediateksta* [Music in the Structure of Media Text]. Krasnodar, 2010. (in Russian)

Shilova, Irina. *Film i ego muzyka* [Film and Its Music]. Sovetskii kompozitor, 1973. (in Russian)

Авторлар туралы мәліметтер

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна –
өнертану кандидаты, «Музыкалану және
композиция» кафедрасының
қауымдастырылған профессоры, Күләш
Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық
өнер университеті
(Астана, Қазақстан).
gulya08@bk.ru
ORCID: 0000-0002-4492-0197

Рсмағанбетова Жансая Түлібекқызы –
өнертану магистрі, Күләш Байсейітова
атындағы Қазақ ұлттық өнер
университеті, композитор, Film Atelier
студиясының негізін қалаушысы және
жетекшісі
(Астана, Қазақстан)
rgt141291@mail.ru
ORCID: 0009-0005-0341-4510

Authors Information

Kuzbakova Gulnara Zhanabergenovna –
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Department of Musicology and Composition,
Kulyash Bayseyitova Kazakh National
University of Arts
(Astana, Kazakhstan)
gulya08@bk.ru
ORCID: 0000-0002-4492-0197

Rsmaganbetova Zhansaya Tulybekkyzy –
Master of Arts in Musicology,
Kulyash Bayseyitova Kazakh National
University of Arts, Composer, Founder and
Head of “Film Atelier”
(Astana, Kazakhstan)
rgt141291@mail.ru
ORCID: 0009-0005-0341-4510

Сведения об авторах

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна –
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры музыковедения и композиции
Казанского национального университета
искусств имени Күләш Байсейітовой
(Астана, Казахстан).
gulya08@bk.ru
ORCID: 0000-0002-4492-0197

Рсмағанбетова Жансая Түлебекқызы –
Магистр искусствоведения, Казанский
национальный университет искусств
имени Күләш Байсейітовой
(Астана, Казахстан).
rgt141291@mail.ru
ORCID: 0009-0005-0341-4510

ФТАХР 18.41.51

ӘОЖ 78

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-3

Айша Бекбусинова¹¹Құләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Қазақстан, Астана)

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВТИҢ СКРИПКАҒА АРНАЛҒАН №1 ОР. 19 КОНЦЕРТІНДЕГІ ДӘСТҮР МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҒЫ

Андатпа

Зерттеу нәтижесінде ор. 19 № 1 концерт XIX ғасыр дәстүрлерін музыкалық модернизм эстетикасымен байланыстыратын өтпелі типтегі шығарма, концерттік ойлаудың жаңа моделін қалыптастырушы туынды ретінде көрсетілген. Жүргізілген зерттеудің практикалық маңыздылығы скрипка концертінің стилистикалық трансформациясын, оның әрі қарайғы эволюциясын тереңірек түсінуде, сондай-ақ алынған нәтижелерді концерт жанрын алдағы уақытта зерттеуде, педагогикалық практикада және орындаушылық интерпретацияда пайдалану мүмкіндігінде жатыр.

Зерттеудің мақсаты – Концерттің көркемдік идеясындағы дәстүрлі және жаңашыл элементтердің, өзара әрекеттесу ерекшеліктерін анықтау және оның жанрдың тарихи қалыптасуындағы орнын белгілеу. Ғылыми мәселе скрипка концертінің классикалық үлгісінен алшақтау дәрежесін анықтаудан және композитордың жанрға деген инновациялық көзқарасын негіздеуден тұрады. Зерттеудің әдіснамалық негізін Концертті XX ғасырдың басындағы эстетикалық үрдістер контекстінде көркемдік тұрғыдан аяқталған жүйе ретінде қарастыруға мүмкіндік беретін тарихи-стильдік, тұтас және салыстырмалы талдаулар құрайды.

Зерттеу барысында Прокофьевтің жаңашылдығы дәстүрлі концерттік драматургияның трансформациясынан, атап айтқанда циклдің қарқынды және бейнелік схемасының өзгеруінен, лейттақырыптың рөлінен, арка тәріздес композициялық құрылымның қалыптасуынан, сондай-ақ оркестрдің, камералық сипатта қолданылуынан және солистпен өзара әрекеттесу ерекшелігінен көрінетіні анықталды. Сонымен қатар, жаңа интонациялық-бейнелік мазмұнға қарамастан, композитор классикалық концерттің жанрлық белгілерін сақтайтыны атап өтілді.

Зерттеу нәтижесінде ор. 19 № 1 концерт XIX ғасыр дәстүрлерін музыкалық модернизм эстетикасымен байланыстыратын өтпелі типтегі шығарма, концерттік ойлаудың жаңа моделін қалыптастырушы туынды ретінде көрсетілген. Жүргізілген зерттеудің практикалық маңыздылығы скрипка концертінің стилистикалық трансформациясын, оның әрі қарайғы эволюциясын тереңірек түсінуде, сондай-ақ алынған нәтижелерді концерт жанрын алдағы уақытта зерттеуде, педагогикалық практикада және орындаушылық интерпретацияда пайдалану мүмкіндігінде жатыр.

Түйін сөздер:

Сергей Прокофьев, скрипкаға арналған концерт, жаңашылдық, дәстүрлер, форма, оркестрлеу, музыкалық стиль.

Дәйексөз үшін:

Бекбусинова, Айша. «Сергей Прокофьевтің скрипкаға арналған №1 ор. 19 концертіндегі дәстүр мен жаңашылдығы». *Eurasian Science and Arts*, т. V, № 21, 2026, 31-43 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-3. (Орысша)

Авторлар ұсынылған зерттеу нәтижелерінің дұрыстығына, академиялық адалдық қағидаттарының сақталуына, сондай-ақ мақаланы дайындау барысында жасанды интеллект технологияларын қолдану туралы ақпаратты дұрыс әрі ашық көрсетуге жауапты.

IRSTI 18.41.51

UDK 78

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-3

Aisha Bekbusinova¹¹Kulyash Bayseyitova Kazakh National
University of Arts
(Kazakhstan, Astana)

TRADITION AND INNOVATION IN SERGEI PROKOFIEV'S VIOLIN CONCERTO No. 1 OP. 19

Abstract

Sergei Prokofiev's Violin Concerto No. 1 in D-dur Op. 19, is one of the most significant works in the evolution of the 20th-century violin concerto's evolution. In this opus, the composer uniquely reimagines the classical concerto model, integrating it with harmony, rhythm, and orchestration techniques that were innovative for their time.

The objective of this research is to identify the specific features of the interaction between traditional and innovative elements within the Concerto's artistic conception and to define its role in the genre's historical development. The study addresses the question of determining the extent of departure from the classical violin concerto model and justifying the composer's innovative approach to the genre. The methodological framework of the study includes historical-stylistic analysis, holistic, and comparative analyses, which allow the Concerto to be examined as a complete artistic system within the context of early 20th-century aesthetic processes.

The study found that Prokofiev's innovation is evident in the transformation of concerto dramaturgy specifically in the shifts in the cycle's tempo and imagery, the role of the leitmotif, the development of an arch-shaped compositional structure, the chamber orchestration and the specific nature of its interaction with the soloist. Simultaneously, it is noted that while presenting new intonational and figurative content, the composer retains the genre characteristics of the classical concerto.

Overall, Concerto No. 1 Op. 19 is presented as a work that establishes a new conception of the concerto thinking, bridging 19th-century traditions and the aesthetics of musical modernism. The practical significance of the research lies in a deeper understanding of the stylistic transformation of the violin concerto and its subsequent evolution, as well as the potential application of the results in further genre studies, pedagogical practice, and performance interpretation.

Keywords:

Sergei Prokofiev, Violin Concerto, innovation, traditions, form, orchestration, musical style.

Cite:

Bekbusinova, Aisha. "Tradition and innovation in Sergei Prokofiev's violin concerto No. 1 OP. 19". *Eurasian Science and Arts*, vol. V, no. 21, 2026, pp. 31-43. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-3. (in Russian)

The authors are responsible for the accuracy and reliability of the research results presented, for compliance with the principles of academic integrity and for the appropriate and transparent use of artificial intelligence technologies in the preparation of the manuscript.

ГРНТИ 18.41.51

УДК 78

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-3

Айша Бекбусинова¹¹Казахский национальный университет
искусств имени Күләш Байсейітовой
(Астана, Казахстан)

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ №1 ОР. 19 СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Аннотация

Концерт для скрипки №1 D-dur op. 19 Сергея Прокофьева является одним из значимых опусов в истории эволюции жанра скрипичного концерта XX века. В этом произведении композитор оригинально переосмысливает классическую модель концерта, соединяя ее с новаторскими для своего времени приемами гармонии, ритма и оркестровки.

Цель исследования – выявить особенности взаимодействия традиционных и новаторских элементов в художественном замысле Концерта и определить его место в историческом становлении жанра. Научная проблематика заключается в определении степени отхода от классической модели скрипичного концерта и обосновании инновационного подхода композитора к жанру. Методологическую основу исследования составляют историко-стилевой, целостный и сравнительный анализы, позволяющие рассматривать Концерт в контексте эстетических процессов начала XX века как художественно завершенную систему.

В ходе исследования было установлено, что новаторство Прокофьева проявилось в трансформации традиционной концертной драматургии, а именно в изменении темповой и образной схемы цикла, роли лейттемы, в формировании арочной композиционной структуры, а также в камерной трактовке оркестра и специфике взаимодействия с солистом. В то же время отмечено, что при новом интонационно-образном содержании композитор сохраняет жанровые признаки классического концерта.

В результате исследования Концерт № 1 op. 19 показан как произведение, формирующее новую модель концертного мышления, как произведение переходного типа, соединяющее традиции XIX века с эстетикой музыкального модернизма. Практическая значимость проведенного исследования заключается в углублении понимания стилистической трансформации скрипичного концерта, его дальнейшей эволюции, а также в возможности использовать полученные результаты в дальнейшем изучении жанра концерта, педагогической практике и исполнительской интерпретации.

Ключевые слова:

*Сергей Прокофьев, Концерт для скрипки, новаторство,
традиции, форма, оркестровка, музыкальный стиль.*

Для цитирования:

Бекбусинова, Айша. «Традиции и новаторство в концерте для скрипки №1 ОР. 19 Сергея Прокофьева». *Eurasian Science and Arts*, т. V, № 21, 2026, с. 31-43. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-21-3. (На русском)

Авторы несут ответственность за достоверность представленных результатов исследования, соблюдение принципов академической добросовестности, а также за корректное и прозрачное использование технологий искусственного интеллекта при подготовке статьи.

Введение

Сергей Прокофьев – одна из ключевых фигур в истории музыки XX века. Его Концерт для скрипки №1 D-dur op. 19, созданный в 1917 году, представляет собой яркий пример творческого синтеза. В нем сочетаются как черты романтической традиции, так и элементы новаторства, характерные для музыкального модерна. Произведение закрепилось в исполнительском репертуаре зарубежных и казахстанских скрипачей Давида Ойстраха, Ицхака Перлмана, Вадима Репина, Гидона Кремера, Джошуа Белла, Сары Чанг, Хилари Хан, Айман Мусахаджаевой, Аскара Дуйсенбаева, Максата Джусупова и других, а также стало объектом внимания многих исследователей (Ирины Гребневой, Елены Иноченко, Нелли Кравец, Израиля Нестьева, Якова Сорокера, Валентины и Юрия Холоповых и др.).

В то же время, значительное число аспектов, связанных с формой, фактурой и стилистическим языком концерта, по-прежнему остаются недостаточно изученными. В научной литературе отсутствуют примеры обобщающего анализа, который бы рассматривал Концерт в контексте жанровой традиции скрипичного концерта и одновременно с позиции его новаторского значения. Концерт Прокофьева до сих пор изучается либо преимущественно с точки зрения исполнительской техники, либо как часть общего творчества композитора, в то время как его самостоятельная стилистическая концепция заслуживает отдельного внимания.

В отличие от классических скрипичных концертов XIX века, таких как Концерт для скрипки с оркестром Людвиг ван Бетховена (D-dur, op. 61), скрипичные концерты Феликса Мендельсона (e-moll, op. 64) и Петра Чайковского (D-dur, op. 35), Концерт Прокофьева демонстрирует свободное обращение с жанровыми канонами: нетрадиционная драматургия, выразительная лирика в первой части,

эксцентричное scherzo, камерность звучания и особый характер финала делают это сочинение уникальным. Оно отличается как от произведений предшественников (Людвиг ван Бетховена, Йоганнес Брамса, Петра Чайковского), так и современников (Дмитрия Шостаковича, Пауля Хиндемита), представляя собой индивидуальный путь развития жанра.

Концерт отражает сложные эстетические процессы переходного периода в истории музыки – от позднего романтизма к новому стилю XX века. Его изучение позволяет по-новому взглянуть на исполнительскую трактовку и расширить репертуарные и интерпретационные возможности скрипача.

Концерт Прокофьева может рассматриваться как важное звено в эволюции жанра, демонстрирующее органическое соединение традиций и новаторства, с индивидуальным почерком – интонацией, гармонией, ритмикой и оркестровкой – предвосхищающие новые художественные пути развития скрипичного концерта.

Целью настоящего исследования является выявление и осмысление художественной природы Концерта для скрипки №1 D-dur op. 19 Сергея Прокофьева как уникального примера художественного замысла, основанного на синтезе классико-романтической традиции концерта и новаторских тенденций музыкального модернизма, и определить его место в историческом становлении жанра. Особое внимание уделяется своеобразию композиторского мышления Прокофьева. Также рассматриваются структурные, интонационные и оркестровые особенности концерта, его поэтическая драматургия и смысловая завершенность формы.

Материалы и методы

Методологической основой данного исследования является комплексный подход к изучению произведения, объединяющий различные методы научного и аналитического исследования. В

частности, историко-стилевой, целостный, сравнительный и литературно-источниковедческий. Это позволяет рассмотреть Концерт как многослойное художественное явление, отражающее как индивидуальный стиль композитора, так и более широкие тенденции развития музыкального искусства XX века.

Историко-стилевой анализ применяется для изучения социально-культурного и художественного контекста создания Концерта, а также для выявления черт, соотносящихся с эстетикой музыкального модернизма, неоклассицизма и фольклорных влияний. Этот метод позволяет определить место концерта в ряду скрипичных сочинений как самого Прокофьева, так и его предшественников и современников.

Целостный анализ позволяет рассматривать произведение через призму его формальной организации, и шире – как художественно завершенную структуру, в которой все композиционные элементы образуют единое эстетическое пространство. Анализ охватывает особенности трехчастной структуры концерта, способы тематического развития, связь между разделами, а также их взаимодействие с интонационно-образным и драматургическим содержанием. Такой подход раскрывает внутреннюю логику произведения, подчеркивая его как целостный художественный организм, где форма, фактура, стиль и образы гармонично объединены.

Сравнительный анализ необходим для выявления ключевых особенностей эволюции жанра концерта, определения новаторских и традиционных элементов в творчестве Прокофьева. Анализ помогает последить, как композитор переосмыслил традиционные формы, оркестровку и роль солиста, сохраняя связь с прошлым и одновременно отражая эстетические поиски своего времени.

Источниковедческий метод включает изучение трудов отечественных и

зарубежных исследователей. Этот метод позволяет опираться на уже существующую научную базу, выявлять недостаточно изученные аспекты и обосновывать актуальность дальнейшего исследования.

В качестве материалов исследования послужила партитура Концерта для скрипки №1 D-dur op. 19 Сергея Прокофьева, а также литературные источники информации и аудио/видео записи Концерта.

Результаты и обсуждение

В ходе исследования мы обратились к значительному корпусу литературы разных лет: от фундаментальных теоретических трудов 1960–1980-х годов до современных исследований (2010–2025).

Методологически важной для нашей работы стала докторская диссертация Ирины Гребневой «Скрипичный концерт в европейской музыке XX века» (2011), которая представляет собой масштабное исследование эволюции жанра скрипичного концерта в контексте историко-стилевого развития западноевропейской и русской музыкальной культуры. В работе рассматриваются произведения крупнейших композиторов XX века, включая Сергея Прокофьева, Игоря Стравинского, Альбана Берга, Дмитрия Шостаковича и других. Гребнева анализирует скрипичные концерты с позиции жанровой трансформации, композиционной архитектуры, стилистического синтеза и исполнительского мышления. Также в работе уделяется внимание Скрипичному концерту №1 Прокофьева, который рассматривается в аспекте неоклассических и фольклорных влияний, что позволило нам выявить его особое положение в системе жанра. Автор отмечает отход от романтической концертной драматургии и обращает внимание на лирическую интонационную основу, свободную форму, нестандартную логику развития и поэтичность музыкального языка. Концерт трактуется

как важное звено в развитии жанра концерта, воплощающее одновременно индивидуальный стиль Прокофьева и новые художественные ориентиры времени.

Большую роль в формировании представлений о развитии исполнительских школ и методики изучения стиля сыграла диссертационная работа казахстанского исследователя Дианы Махмуд «Струнно-смычковое исполнительство Казахстана на рубеже XX–XXI веков: проблемы стиля» (2018). В этом исследовании впервые комплексно рассмотрено становление и развитие казахстанской струнно-смычковой школы с позиций стилистического анализа и интерпретационной практики. Автор раскрывает понятие исполнительского стиля и совокупности индивидуальных средств выразительности, формирующихся в историко-культурном, педагогическом и концертном контексте. Особое внимание в работе уделяется методологическим аспектам анализа исполнительства: в числе применяемых подходов Махмуд использует целостный, интонационно-смысловой, аудиотивный и историографический методы. Приведенные в работе теоретические положения были использованы в контексте изучения Скрипичного концерта Прокофьева.

Также одним из значимых исследований для нас стала монография Якова Сорокера «Скрипичное творчество С. Прокофьева» (1965). Работа представляет собой комплексное исследование скрипичных произведений Прокофьева в контексте историко-стилистического развития русской и мировой музыкальной культуры. Сорокер рассматривает эволюцию стиля композитора через анализ ключевых сочинений – скрипичных концертов, сонат, мелодий – с позиций текстологического анализа, жанровой трансформации, исполнительского мышления и эстетической направленности. Отмеченный Сорокером парадокс творчества

Прокофьева: контраст между моторными, энергичными фортепианными сочинениями и лирическими, тембрально изысканными скрипичными – позволило нам понять специфическую трактовку партии скрипки в рассматриваемом концерте. Эту же мысль мы проследили в исследовании Марка Арановского, который акцентирует внимание на кантлене как важнейшем элементе мелодического стиля композитора (Арановский 231).

Исследованию истории создания концерта, его исполнительской судьбе посвящены страницы трудов Израиль Нестьева, Елены Иноченко. Так, Израиль Нестьев отмечает непростой путь Концерта к признанию: от сдержанного приема первых слушателей до последующего вхождения в число знаковых произведений мирового скрипичного репертуара (Нестьев 244–245). Сравнения исполнительских интерпретаций Вадима Репина, Ицхака Перлмана и Давида Ойстраха в работе Елены Иноченко позволили получить более ясную картину исторического становления Концерта в исполнительской традиции (Иноченко 90–92).

В выявлении композиционных особенностей и специфики формообразования в произведениях Прокофьева помогли исследования Валентины Холоповой (2001); Ирины Гребневой, которая рассматривает Концерт №1 в контексте неоклассицизма и фольклорных влияний (Гребнева 206); Нелли Кравец с ее анализом эволюции концертного стиля Прокофьева и акцентом внимания на методах симфонического развития, специфике концертной формы и особенностях взаимодействия солирующего инструмента с оркестром (1999).

Отметим также несколько современных работ зарубежных исследователей. Особого внимания заслуживает исполнительско-аналитическое исследование Концерта в диссертации Zoë Coetzee (2025). Если

предшествующие труды рассматривают произведение в историко-теоретическом ключе, то Zoë анализирует его с точки зрения исполнителя. Ее диссертация представляет собой своеобразный рефлексивный дневник анализа конкретных технических трудностей в процессе подготовки Концерта к сценическому исполнению.

Важной для нашего исследования стал труд Fang-ChunHsieh (2024). В работе представлен обширный нотный материал. Несмотря на исполнительскую направленность, автор предлагает системный взгляд на эволюцию стиля композитора и подтверждает, что данный Концерт не ранний опус и не проба пера, а вполне сложившаяся стилевая модель (Hsieh 73).

В историческом становлении жанра скрипичного концерта можно выделить целый ряд параметров, характерных для доклассического, барочного периода. Окончательное формирование традиционного классического скрипичного концерта в эпоху классицизма относится ко второй половине XVIII века, став логическим продолжением концертных форм эпохи барокко. Существовали различные типы построения формы, но основой стала трехчастная форма, основанная на принципе контрастного чередования частей: быстрая и драматически насыщенная первая; лирическая медленная вторая; жизнеутверждающая и быстрая третья.

Общие черты классического концерта включают ясную тональную архитектуру с опорой на основную тональность в первой и третьей частях, контрастную тональность во второй; четкую темповую схему. Тем самым Прокофьев вступает в осмысленный диалог с традицией, предлагая альтернативную модель жанра, ориентированную на внутреннее созерцательное развитие образа, в отличие от внешней концертной эффектности.

Согласно утверждению Валентины Холоповой, темповая схема медленно –

быстро – медленно, которую Прокофьев использовал в своем Концерте, не является абсолютной новинкой. Такая структура встречалась в историческом контексте и до XX века, часто использовалась в увертюрах, сонатах (Холопова 254–283), а также в концертах Корелли в составе многочастной формы или в структурах танцевальной сюиты. В то же время в жанре трехчастного сольного скрипичного концерта такая схема не была типичной и не получала воплощение драматургической арки, как у Прокофьева.

Рассмотрим структуру более детально. Концерт состоит из трех частей: Первая часть – Andantino (D-dur) – сонатная форма; начинается с лирики, что само по себе нарушает традицию открывать концерт героическим, динамичным эпизодом. Экспозиция в первой части построена на неторопливом развертывании тем у оркестра и солиста, вместо традиционной двойной экспозиции. Отдельно выделяется образно-сказочная главная тема (Andantino), напоминающая лироэпический запев (Пример 1). Как отмечает Hsieh в своем исследовании, Прокофьев относил эту тему к наиболее удачным образцам «протяженной мелодии» в своем творчестве, подчеркивая, что лирическая линия не всегда связана с протяженным мелодическим дыханием, но здесь она представлена именно в таком, развернутом виде (Hsieh 68).

Вторая лирическая тема словно вырастает из зыбкого оркестрового тремоло, создавая атмосферу мечтательности и поэтического созерцания (Пример 2). В письме к Владимиру Держановскому Прокофьев замечает, что «...главную партию не следует тянуть: чтобы это было именно андантино, а не анданте» (Нестьев 158).

Эта тема, отмеченная Давидом Ойстрахом как «ароматная музыка» (Сорокер 19), становится не просто музыкальным мотивом, а лейттемой всего произведения, возвращаясь в конце

финала в измененной, расширенной форме, тем самым образуя арочную драматургическую структуру. Прокофьев говорил, что для него, как для композитора современности одной из самых сложных задач стало создание выразительной и ясной мелодии. Именно ее он определял как ключевой элемент произведения: «Найти мелодию, сразу понятную даже непосвященному слушателю и в то же время оригинальную, – самое трудное для композитора. Здесь его стережет целое множество опасностей: можно впасть в тривиальность или пошлость, или перепев уже ранее сочиненного. <...> Это легко говорить, но трудней исполнить, и все мои усилия будут направлены к тому, чтобы эти слова оказались не только рецептом, но чтобы я мог провести их на деле в моих последующих работах» (Нестьев 544).

Каденция в привычном классическом виде отсутствует. Однако Прокофьев вводит отдельные сольные эпизоды, органично встроенные музыкальное полотно произведения. Их роль больше выразительно-драматургическая, нежели чисто виртуозная (Пример 3).

Такая организация тематизма позволяет нам рассматривать первую часть не в традиционном понимании концертной экспозиции (солист – оркестр), а как развернутое лирико-поэтическое высказывание, что является одним из факторов сближения трактовки данного Концерта с принципами симфонической поэмы.

Вторая часть – *Scherzo: Vivacissimo (fistoml)* – контрастная часть, написанная в рондообразной форме, наполненная капризными, гротескными интонациями. Это своего рода фантастический пляс, противопоставленный лиризму первой части. Виртуозные штрихи (включая *sul ponticello* и *col legno*), используемые композитором, создают характерный образ (Пример 4).

Это технически сложный эпизод с элементами гротеска. Акцентированные пунктирные ритмы, причудливые скачки и

неустойчивые интонации создают ощущение театральной маскарадности, столь характерной для раннего Прокофьева. Эти особенности отражают его склонность к карикатурной образности, что также сближает его язык с модернистскими формами музыкального театра начала XX века. Однако, как отмечал сам композитор, характер исполнения даже в самых гротескных эпизодах должен оставаться повествовательным.

Третья часть – *Moderato (D-dur)* – финал вновь возвращает слушателя к поэтичности и внутренней лирике. Его форма – сложная трехчастная с развитой кодой. В кульминации финала звучит лейттема из первой части – создается тематическая арка, соединяющая начало и конец концерта. Ярким драматургическим решением композитора становится контрапунктическое соединение главной темы финала и темы первой части, которое позволяет трактовать финал Концерта как лирический апофеоз.

Финал концерта демонстрирует уход от традиционного торжественного завершения. Музыкальное развитие строится на переосмыслении и варьировании главных тематических элементов. Вместо яркого *tutti* – Прокофьев возвращается к мотивам из первой части, которые растворяются в лирическом контексте. Это явление можно интерпретировать как символическое «замыкание круга», а также как проявление философской идеи завершенности и возвращения к внутреннему состоянию. В такой структуре проявляется глубокая художественная логика, характерная для Прокофьева, а именно замкнутость форм и интонационное единство. В более широком историко-стилевом контексте становления жанра концерта, подобное понимание формы, в целом, отражает характерные тенденции музыкального мышления XX века, а именно смещение приоритета от виртуозно-соревновательного принципа к целостности художественного замысла и психологической глубине.

Проведенное обсуждение позволяет рассматривать изучаемый Концерт как принципиально новый тип скрипичного концерта с глубинным переосмыслением традиционных жанровых признаков. Так, обращаясь к исторически сложившейся модели классического трехчастного концерта, при сохранении внешней структуры композитор наполняет произведение иным драматургическим и образным содержанием.

Трансформация нормативной темповой схемы, отказ от героического начала и виртуозной-репрезентативности, замена медленной части гротескным скерцо свидетельствуют о смещении акцентов с демонстрации исполнительского блеска в сторону лирико-философского высказывания. Единство тематизма объединяет каждую часть в единую интонационно-драматургическую систему.

Важную роль в формировании целостности цикла играет и арочная драматургия, основанная на возвращении тематизма первой части в финале. Этот прием обеспечивает и структурное единство, и придает произведению смысловую завершенность, и сближает Концерт с жанровыми канонами симфонической поэмы и лирической сюиты.

Можно говорить о том, что Концерт Прокофьева одновременно завершает линию классико-романтической традиции и открывает новые пути развития скрипичного концерта XX века, в котором приоритет отдается модернистскому пониманию формы как процесса, подчиненного внутренней поэтической логике¹.

Концерт для скрипки №1 D-dur op. 19 Сергея Прокофьева представляет собой яркий образец стилистического синтеза, в котором органично сочетаются черты классико-романтической традиции с выразительными средствами музыкального модерна. Проведенный анализ позволил выявить конкретные

элементы как традиционного, так и новаторского характера, определяющие уникальность этого произведения в контексте развития жанра скрипичного концерта XX века.

История создания концерта своими корнями уходит в 1915 год. В то время композитор задумывал написать небольшое скрипичное концертно, но замысел быстро вышел далеко за рамки миниатюры. В процессе работы постепенно произведение «разрослось в концерт», при этом сохранив ключевые черты камерной задушевности. Первоначальная идея мечтательно-лирического произведения, запечатленная и в набросках, долго не отпускала Прокофьева. Работа была завершена в 1917 году. В своей автобиографии композитор писал: «Вообще же днем подсочинил Скрипичный концерт и экспозиция первой части почти выяснилась. Я очень люблю его темы, Концерт обещает быть трогательным» (Прокофьев 463).

В истории развития скрипичной музыки Концерт Прокофьева стал важной вехой. Он отличался от сочинений своего времени, которые в большинстве своем опирались на традиционные модели концертов Перта Чайковского и Александра Глазунова². Сочинение Прокофьева, сохраняя прочную связь с традицией, демонстрирует иные художественные задачи, иную драматургию и новое звуковое мышление (сравнение классической модели концерта с Концертом Прокофьева представлено в Таблице – 1).

Уже сама темповая схема (Andantino – Scherzo – Moderato) нарушает классическую модель быстро – медленно – быстро. В концертной драматургии Прокофьева очевиден сознательный отход от устоявшихся канонов. Структура подчинена эмоциональной логике развития: лирическое – гротескное – вновь лирическое. Особое внимание заслуживает стремление Прокофьева к глубинной драматургии и философской

осмысленности формы. Его подход к композиции выходит за рамки формального следования жанровым канонам и направлен на переосмысление привычной структуры, где значение приобретают все компоненты: тематизм, архитектура, их эмоционально-духовное наполнение.

В исследуемом концерте форма развивается как внутренне мотивированный процесс, подчиненный художественной логике, в которой каждый раздел связан с общим поэтическим замыслом. Такое формообразование свидетельствует о стремлении автора выразить глубокие личностные и художественные идеи через язык скрипичного концерта. По мнению Hsieh, классическая структура концерта сознательно деформируются: реприза I части намеренно укорочена, а традиционная медленная часть заменена скерцо (Hsieh 73).

Фактура отличается камерной прозрачностью: оркестровое сопровождение редко вступает в конфликт с солистом, и больше дополняет его, формируя единый звуковой пласт. Такое равновесие свидетельствует об отходе от монументального оркестрового языка концертов XIX века и сближает концерт с симфонической поэмой в духе французского импрессионизма. Композитор отдает предпочтение высоким регистрами духовых инструментов (флейты пикколо, валторн) и арфе, что придает партитуре особую светлую атмосферу, «камерную прозрачность» и «сказочный колорит» (Hsieh 73).

Как отмечает Zoë Coetzee, особое значение имеет и оркестровое решение репризы первой части (*Andante assai*). В своем исследовании она детально разбирает, как Прокофьев передает основную тему флейте, а солирующую скрипку с сурдиной (*con sordino*) переносит в разряд гармонического фона в верхнем регистре. Zoë напрямую связывает этот прием с третьей частью «Скифской сюиты»

(ор. 20), указывая, что она «почти целиком написана с тем же самым типом инструментовки, струнных штрихов и тембрового решения» (Coetzee 23). Сочетание скрипки с сурдиной, флейты и арфы формирует эффект «туманного, мерцающего аккомпанемента» (Coetzee 24), который одновременно смягчает звучание солиста и парадоксальным образом, делает его более заметным на фоне оркестра. Этот оркестровый прием, возникший в модернистском контексте «Скифской сюиты», в Концерте получает лирическое переосмысление, свидетельствуя о глубокой преемственности и поступательной эволюции оркестрового мышления композитора. Подобная оркестровка создает ощущение легкости, воздушности и внутренней просветленности, сближая произведение с импрессионистскими традициями.

Примечательным является стремление Прокофьева к полифонизации фактуры: первая часть насыщена специфической русской подголосочностью, проявляющейся в оркестровом сопровождении и в ведении скрипичной партии.

Важным результатом исследования стало выявление интонационно-смысловой логики развития музыкального материала: повторение тематических фраз, контрастность образов, возвращение начальной темы в финале и использование интонационных мотивов как структурообразующих элементов. Эти черты сближают музыкальный язык концерта с философской концепцией символа, характерной для своего времени. Все темы концерта взаимосвязаны: лирический тематизм первой части возвращается в контрапунктическом проведении с темами финала, тематический гротеск скерцо возникает из трансформации лирических тем в разработке I части.

Особое внимание заслуживает использование Прокофьевым лада «на

белых клавишах» в связующих эпизодах Концерта. Эта диатоническая звукорядность, лишенная устойчивого тонального тяготения, придает музыке сказочность и фантастический колорит, усиливая ее народно-сказочную интонационную основу. Важно отметить и наличие характерной музыкальной стилистики: использование подголосков, ладовых остинато, ассоциирующейся с природными и пейзажными образами.

Концерт для скрипки № 1 D-dur op. 19 Сергея Прокофьева представляется как одно из ключевых произведений раннего этапа творчества композитора и как важная точка переосмысления жанра скрипичного концерта в музыке XX века. Прокофьев мастерски трансформирует жанр, сохраняя при этом связь с классико-романтической традицией. Изменение привычной темповой схемы, интонационно-смысловое единство тематизма, полифонизация фактуры, камерная прозрачность оркестровки свидетельствуют о стремлении Прокофьева к созданию лирико-философского, созерцательного типа концерта. Синтез традиционных и модернистских элементов, а также органичное включение национального элемента (русская подголосочность, интонационность) и импрессионистского колорита определяют художественную уникальность сочинения и его значение как одного из наиболее оригинальных образцов жанра скрипичного концертного первой половины XX века.

Заключение

Проведенное нами исследование позволило осмыслить Концерт для скрипки № 1 D-dur op. 19 Сергея Прокофьева как показательное произведение в эволюции жанра. В нем нашли органичное соединение барочное начало, классико-романтические каноны и новаторские тенденции музыкального модернизма. Анализ продемонстрировал, что, не отказываясь от жанровой модели классического концерта, композитор подвергает ее философскому

переосмыслению на драматургическом и интонационно-структурном уровне. Новаторство Прокофьева проявляется в изменении смысловой направленности формы, где трехчастный цикл подчиняется внутреннему поэтическому развитию образа. Тем самым отход от традиционной темповой схемы, отказ от героико-виртуозного начала, отсутствие каденций, арочная драматургия и интонационно-смысловое единство тематизма формируют новый тип концертности, ориентированный на лирико-философское высказывание.

Особое значение в Концерте приобретает камерность, что достигается за счет фактуры и оркестровки. Оркестр и солист выступают как равноправные партнеры, взаимодополняя друг друга. Полифонизация фактуры, с использованием характерной подголосочности, диатонических ладовых структур и импрессионистского тембрового колорита придают произведению особую интонационную глубину и национально-стилистическую определенность. Эти элементы обеспечивают целостность художественного замысла, а также сближают концерт с жанровыми принципами симфонической поэмы. Основные положения обозначим следующими тезисами:

1. Концерт для скрипки № 1 D-dur op. 19 Сергея Прокофьева – одно из ведущих и показательных произведений в репертуаре мировых и казахстанских скрипачей.

2. Концерт играет важную роль в становлении жанра скрипичного концерта и представляет собой оригинальную модель жанра, уникально сочетающую барочные и модернистские тенденции.

3. В Концерте усилена философско-созерцательная сторона взамен виртуозно-показательной, что диктует новую трактовку формы, музыкально-выразительных средств и демонстрирует новую трактовку скрипичной виртуозности

и усложняет исполнительскую интерпретацию.

4. Концерт демонстрирует необычную для раннего Прокофьева доминанту лирико-романтического начала, что свидетельствует о расширении его стиливого диапазона и переосмыслении выразительных средств.

5. В Концерте переосмысливается традиционная функция солиста: скрипка не противопоставляется оркестру, а включается в единое звуковое пространство, что свидетельствует о формировании нового типа концертного взаимодействия.

6. Контраст между лирическими крайними частями и гротескным, саркастическим скерцо отражает характерную для Прокофьева полярность образного мышления.

7. Финал концерта демонстрирует отказ от традиционной кульминационной модели, завершаясь в состоянии затихания, что формирует принцип антикульминации как важную черту драматургии.

Можно сделать вывод, что Концерт № 1 ор. 19, с одной стороны, подводит итог развитию классико-романтической традиции, с другой, открывает новые перспективы жанра скрипичного концерта XX века. Полученные результаты дают расширенное представление о стилистической эволюции не только музыки Прокофьева, но и представлений о механизмах модернизации классической формы концертного жанра в целом, способствуют более глубокому пониманию художественной концепции данного произведения. Результаты исследования могут быть использованы в дальнейших музыковедческих исследованиях, в педагогической и исполнительской практике, расширяя горизонты и открывая возможности осмысленному и содержательному изучению исполнительских интерпретаций произведения.

Примечания

¹ Следует отметить, что именно модель этого Концерта возьмет за основу для сочинения собственного скрипичного опуса казахстанский композитор Газиза Жубанова.

² Концерт Петра Чайковского (D-dur, ор. 35), созданный в 1878 году, отличается ярко выраженным романтическим лиризмом, широким мелодическим дыханием, насыщенной фактурой и традиционной формой (быстро – медленно – быстро). Его драматургия строится по классической модели: экспрессивная первая часть в форме сонатного аллегро с обширной каденцией, кантиленная вторая часть и блестящий финал с танцевальными элементами. Концерт насыщен эмоциональной экспансией и опирается на жанровые интонации русской романтической школы.

Концерт Александра Глазунова (A-dur, ор. 82, 1904) – позднеромантический по своей природе, обладает мягкой мелодической линией, благородной оркестровкой и цельной арочной структурой (части соединены без пауз). Он сочетает классическую ясность с витиеватой романтической формой. Скрипичная партия демонстрирует техническое мастерство, но остается в рамках устойчивых выразительных моделей своего времени.

Список источников

Coetzee, Zoë. *Orchestration and Narrative in Prokofiev's Violin Concerto No. 1 in D major: A study of color and texture*. University of Cape Town, 2025. Doctoral dissertation.

Hsieh, Fang-Chun. *A Study of Prokofiev's Two Violin Concertos: A Comparison, and an Exploration of Prokofiev's Compositional Style*. University of Cincinnati, 2024. DMA dissertation.

Арановский, Марк. *Мелодика С. Прокофьева*. Ленинград, Музыка, 1969.

Гребнева, Ирина. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. Москва, Государственный институт искусствознания, 2011. Докторская диссертация.

Иноченко, Елена. «С. Прокофьев. Первый концерт для скрипки с оркестром (D-dur): исполнительский анализ». *Sciences of Europe*, т. 3, № 3, 2016, с. 86–96, www.cyberleninka.ru/article/n/s-prokofiev-pervyy-kontsert-dlya-skripki-s-orkestrom-d-dur-ispolnitelskiy-analiz/viewer. Дата доступа 24 февраля 2026.

Кравец, Нелли. *Инструментальные концерты Прокофьева*. Москва, Государственный институт искусствознания, 1999. Кандидатская диссертация.

Махмуд, Диана. *Струнно-смычковое исполнительство Казахстана на рубеже XX–XXI веков: проблемы стиля*. Алматы, 2018.

Нестьев, Израиль. *Жизнь Сергея Прокофьева*. Москва, Советский композитор, 1973.

Прокофьев, Сергей. Автобиография. Москва, Советский композитор, 1973.

Сорокер, Яков. *Скрипичное творчество С. Прокофьева*. Москва, Музыка, 1965.

Холопов, Юрий. «Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыковедении». С. С. Прокофьев: статьи и исследования. Москва, Музыка, 1972, с. 299–332.

Холопова, Валентина. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург, Лань, 2001.

References

Aranovsky, Mark. *Melodika S. Prokof'eva [Melody of S. Prokofiev]*. Leningrad, Muzyka, 1969. (In Russian)

Coetzee, Zoë. *Orchestration and Narrative in Prokofiev's Violin Concerto No. 1 in D major: A study of color and texture*. University of Cape Town, 2025. Doctoral dissertation.

Grebneva, Irina. *Skripichnyi kontsert v evropeiskoi muzyke XX veka [Violin Concerto in European Music of the 20th Century]*. Moscow, State Institute for Art Studies, 2011. Doctoral dissertation. (In Russian)

Hsieh, Fang-Chun. *A Study of Prokofiev's Two Violin Concertos: A Comparison, and an Exploration of Prokofiev's Compositional Style*. University of Cincinnati, 2024. DMA dissertation.

Inochenko, Elena. “S. Prokof'ev. Pervyi kontsert dlia skripkis orkestrom (D-dur): ispolnitel'skii analiz” [“S. Prokofiev. The First Concerto for Violin and Orchestra (D-major): Performance Analysis”]. *Sciences of Europe*, vol. 3, no. 3, 2016, pp. 86–96, www.cyberleninka.ru/article/n/s-prokofiev-pervyy-kontsert-dlya-skripki-s-orkestrom-d-dur-ispolnitelskiy-analiz/viewer. Accessed 24 February 2026. (In Russian)

Kholopov, Iurii. “Tvorchestvo Prokof'eva v sovetskom teoreticheskom muzykovedenii” [“Prokofiev's Work in Soviet Theoretical Musicology”]. S. S. Prokof'ev: stat'i i issledovaniia [S. S. Prokofiev: Articles and Research]. Moscow, Muzyka, 1972, pp. 299–332. (In Russian)

Kholopova, Valentina. *Formy muzykal'nykh proizvedenii [Forms of Musical Works]*. St. Petersburg, Lan, 2001. (In Russian)

Kravets, Nelli. *Instrumental'nye kontserty Prokof'eva [Prokofiev's Instrumental Concertos]*. PhD dissertation, State Institute for Art Studies, 1999. (In Russian)

Makhmud, Diana. *Strunno-smychkovoe ispolnitel'stvoKazakhstana na rubezhe XX-XXI vekov: problemy stilya [String and Bow Performance of Kazakhstan at the Turn of the 20th-21st Centuries: Problems of Style]*. Almaty, 2018. (In Russian)

Nest'ev, Izrail'. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The Life of Sergei Prokofiev]*. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1973. (In Russian)

Prokof'ev, Sergei. *Avtobiografiia [Autobiography]*. Moscow, Sovetskii kompozitor, 1973. (In Russian)

Soroker, Iakov. *Skripichnoe tvorchestvo S. Prokof'eva [Violin Works of S. Prokofiev]*. Moscow, Muzyka, 1965. (In Russian)

ҚОСЫМША

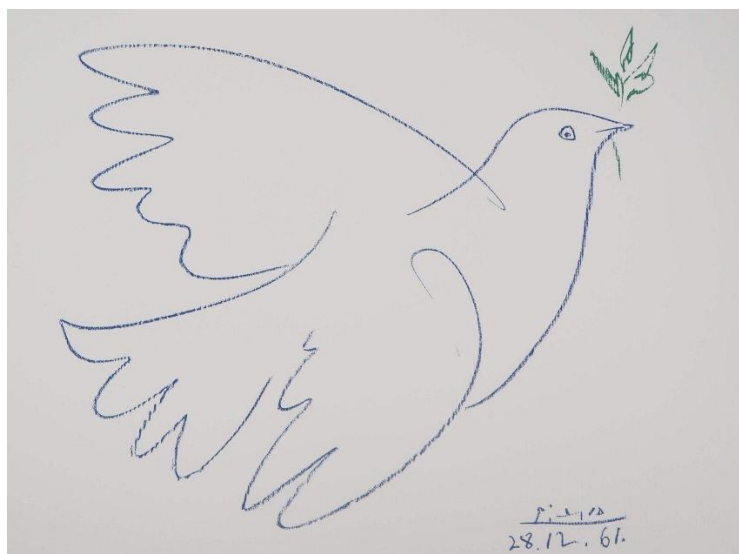
6–17 бет.

APPENDIX

pp. 6–17

ПРИЛОЖЕНИЕ

С. 6–17



Сурет 1. Пабло Пикассо. Бейбітшілік көгершіні. 1961

Fig. 1. Pablo Picasso. The Dove of Peace. 1961

Рис. 1. Пабло Пикассо. Голубь мира. 1961

URL: <https://i.ebayimg.com/images/g/rt0AAOSw5KVnOmiA/s-l1600.jpg>



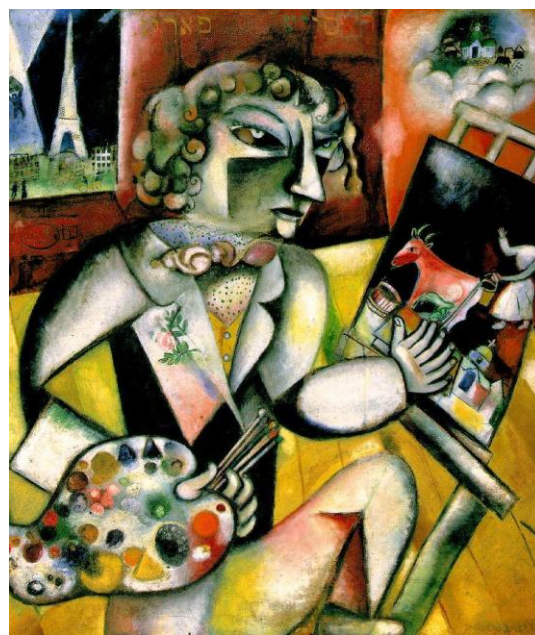
Сурет 2. П. А. Федотов. Жаңа джентльмен. 1847

Fig. 2. P. A. Fedotov. A Fresh Gentleman. 1847

Рис. 2. П. А. Федотов. Свежий кавалер. 1847

URL:

<https://i.pinimg.com/originals/b8/bc/5b/b8bc5bdd4ec14dcdbd86c3170a5bc6673.jpg>



Сурет 3. Марк Шагалл. Жеті саусақты Автопортрет. 1913

Fig. 3. Marc Chagall. Self-portrait with seven fingers. 1913

Рис. 3. Марк Шагал. Автопортрет с семью пальцами. 1913

URL: <https://allpainters.ru/shagal-mark/24704-avtoportret-s-semyu-palcami-mark-shagal.html#gallery>

ҚОСЫМША

18–30 бет.

APPENDIX

pp. 18–30

ПРИЛОЖЕНИЕ

С. 18–30

Кесте 1 – Зерттеуде пайдаланылған дереккөздердің корпусы

Table 1 – Corpus of Research Sources

Таблица 1 – Корпус источников исследования

Тип источника	Издание / материал	Идентификатор	Роль в исследовании
Фильм	Planet of the Apes (1968), 112 мин.	–	Сцено-музыкальные соответствия, диегезис
Эталонный аудиоисточник	La-La Land Records бокс-сет (2019), Disc 1	LLLCD1500; EAN: 826924150023	Параметрическое кодирование, film version
CD (доп.)	Varèse Sarabande (1997)	VSD-5848	Сопоставление альбомной и фильм-версии
Архив рукописей	Jerry Goldsmith music sketches, 1957–2003, Margaret Herrick Library	Фонд 183	Верификация рядов и оркестровки (через вторичные описания)

Ноталық мысал 1. «The Hunt» трекіндегі остинаттық формуланың үлгісі

Musical Example 1. Ostinato Formula in the Track «The Hunt»

Нотный пример 1. Остинатная формула в треке «The Hunt»



Ноталық мысал 2. «The Hunt» трегіндегі контрапункті Es (Eb) бар алты дыбысты мотив

Нотный пример 2. Шестизвучный мотив с контрапунктом Eb в треке «The Hunt»

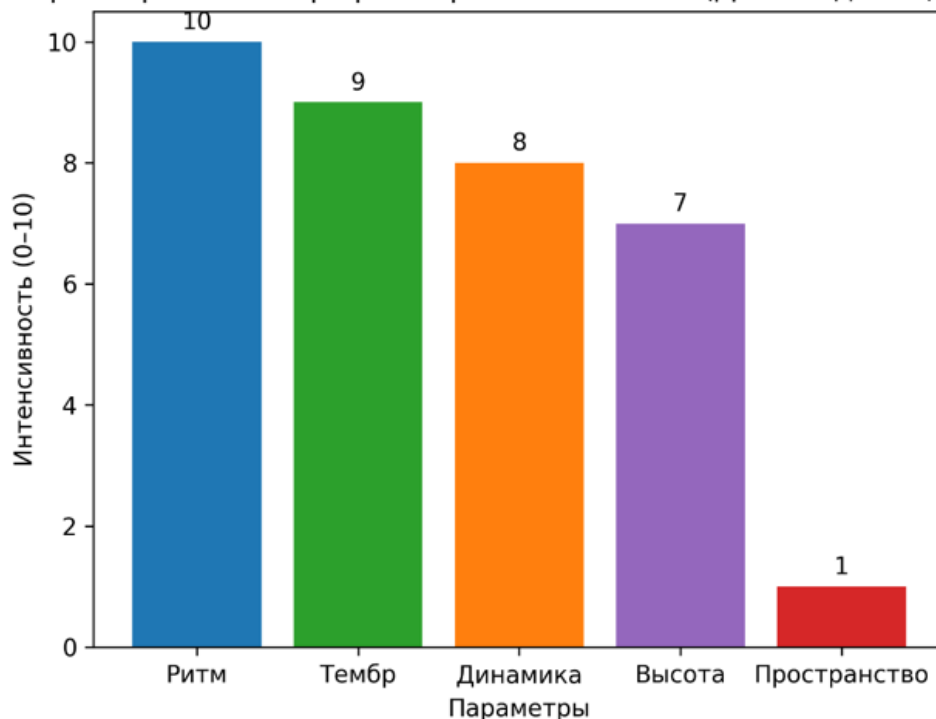
Musical Example 2. Six-Note Motif with an Eb Counterpoint in the Track “The Hunt”

Сурет 1 – «The Hunt» трегінің параметрлік профілі (Дж. Голдсмит, 1968)

Figure 1 – Parametric Profile of the Track “The Hunt” (J. Goldsmith, 1968)

Рисунок 1 – Параметрический профиль трека «The Hunt» (Дж. Голдсмит, 1968)

Параметрический профиль трека «The Hunt» (Дж. Голдсмит, 1968)



Ноталық мысал 3. «The Forbidden Zone» трегіндегі үш дыбысты мотивтер

Musical Example 3. Three-Note Motifs in the Track “The Forbidden Zone”

Нотный пример 3. Трёхнотные мотивы в треке «The Forbidden Zone»

Violins

row P-0
con sord.

I-6

R-2

R-2

P-0

Ноталық мысал 4. «The Revelation» трегіндегі тембрлік-мелодиялық фрагмент

Musical Example 4. Timbre-Melodic Fragment in the Track “The Revelation”

Нотный пример 4. Темброво-мелодический фрагмент в треке «The Revelation»

Кесте 2 – «Маймылдар планетасы» фильмінің негізгі тректерінің жиынтық параметрлік кестесі

Table 2 – Summary Parametric Table of the Key Tracks from Planet of the Apes

Таблица 2 – Сводная параметрическая таблица ключевых треков «Планеты обезьян»

Трек	Темп / метр	Тембровый профиль	Оstinatные микромотивы	Диегезис/ обработка	Драм. Функция
Main Title (2:13)	Умеренно-быстрый, нерегулярный	Фортепиано низкий рег., металлические ударные, флейта	3- звучный у флейты	НД, ЗК, Echoplex	Код мира и «инверсия»
The Searchers / Descent (2:27)	Нарастающий, переменный	Дер. Духовые переборы, ударные, медь, струнные	Перебор-жест → уплотнение	НД, ЗК, реверберация	Пространственный образ ландшафта
The Hunt (5:11)	160 BPM, 7/4 и смены	Cuica, shofar, 15 ударных групп, дер. Духовые	6-нотное остинато, контрапункт Eb	НД, ЗК, без обработки	Власть / преследование
The Revelation (3:23)	Медленный, свободный	2 гобоя, 2 вибрана, альт. Флейта, арфа	4-аккордовая фигура вибрана	НД, ЗК, без обработки	Эмоциональный отклик / Зира
The Forbidden Zone (3:27)	Переменный, свободный	5 элементов: маримба, фортепиано, дер. Духовые, барабаны, скрипки con sordino	Трёхзвучные мотивы из тонового ряда	НД, ЗК, реверберация у астронавтов	Запрет / отчуждение
Finale + тишина титров	Распад пульса → тишина	Гитарный резонанс, шум волн	Финальный «обрыв»	НД → пауза (диег. Звук: волны)	Тишина как параметр формы

ҚОСЫМША

31–43 бет.

APPENDIX

pp. 31–43

ПРИЛОЖЕНИЕ

С. 31–43

Ноталық мысал 1. Бірінші тақырып, бірінші бөлім

Music Example 1. The first theme, the first movement

Нотный пример 1. Первая тема, первая часть



Ноталық мысал 2. Екінші тақырып, бірінші бөлім (лейттақырып)

Musical example 2. The second theme, the first movement (leitmotif)

Нотный пример 2. Вторая тема, первая часть (лейттема)



Ноталық мысал 3. Скрипканың жеке эпизоды, бірінші бөлім

Musical example 3. Solo violin episode, the first movement

Нотный пример 3. Сольный эпизод скрипки, первая часть



Ноталық мысал. Екінші бөлімнің тақырыбы
Musical example 4. Theme of the second movement
Нотный пример 4. Тема второй части



Кесте 1. Классикалық концерт үлгісін Сергей Прокофьевтің №1 скрипкаға арналған концертіменсалыстыру.

Table 1. Comparison of the classical concerto model with Sergey Prokofiev's Violin Concerto No. 1.
Таблица 1. Сравнение классической модели концерта с Концертом для скрипки №1 D-dur, op. 19
Сергея Прокофьева

Параметр	Классический концерт	С. Прокофьев – Концерт для скрипки №1 D-dur, op. 19
Количество частей	3 (быстро – медленно – быстро)	3 (порядок инвертирован: медленно – быстро – медленно)
Темповая схема	Allegro – Adagio – Allegro molto	Andantino – Scherzo (Vivacissimo) – Moderato
I часть	Сонатная форма с двойной экспозицией, каденцией и кодой	Лиро-эпическая арка: сонатная форма
Экспозиция	Оркестровая и сольная, контраст тем	Скрипка вступает сразу, без оркестровой экспозиции. Основная тема – кантилена в высоком регистре
Разработка	Тематическая работа, модуляции	Нет четкой разработки в классическом понимании. Тематизм развивается вариационно, с изменением фактуры
Каденция	Перед кодой, на удержанной доминанте	Нет традиционной каденции, но есть моменты импровизационного характера
Тональность	Четкая тональная логика: I и III части в основной тональности, II – в родственной	Доминирует D-dur, но часто происходит тональное «размывание» и хроматика. I часть – D-dur, II – почти атональная, III – возвращение в D-dur
Характер I части	Энергичная, драматичная, контрастная	Лирико-созерцательная, камерная по духу, с мягкой экспрессией
Характер II части	Медленная, кантиленная	Scherzo – Vivacissimo, с блестящей виртуозностью, гротеском, моторикой. Нарушает классическую традицию
Характер III части	Быстрый финал в рондо или сонатной форме	Медленный финал, возвращает тему I части, замыкает концерт аркой, финал растворяется в звучании флажолетов
Драматургия	Направленность к кульминации, динамическое развитие	Арочная форма, драматургия – внутренняя, лирическая, созерцательная, финал не нарастает, а затихает
Виртуозность	Кульминации в каденции и финале	Виртуозность – интегрирована, особенно во II части (быстрые пассажи, смены штрихов)
Роль оркестра	Сопровождение, контраст, поддержка тем	Оркестр – партнер, часто сопровождает скрипку почти как фоновый слой. В I части наоборот – основная тема принадлежит оркестру, в то время как скрипка solo выполняет фоновую роль, демонстрируя техническую виртуозность
Жанровые черты	Ярко выраженная соревновательность солиста и оркестра	Сближение с симфонией, поэмой, сюитой; соревновательность ослаблена



Print ISSN 2617-6823



Online ISSN 3080-3888