

A. B. Gvozdev

ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА СКРИПКЕ В СВЯЗИ С ЗАДАЧАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИСПОЛНЕНИЯ

Звукоизвлечение на скрипке рассматривается как целостная система, которая состоит из ряда элементов: нажим смычка на струну, скорость ведения смычка, игровая точка между подставкой и грифом. Выясняются особенности каждого из этих элементов в контексте решения художественной задачи — формирования выразительного и содержательного скрипичного тона. Анализ опирается как на литературу по теме, так и на личный исполнительский и педагогический опыт автора.

Ключевые слова: скрипичный звук, нажим смычка на струну, скорость движения смычка, игровая точка между подставкой и грифом.

A. Gvozdev

Some Violin Sound Performance Problems in Connection with Objectives of Artistic Performance

Violin sound performance is regarded as an integrated system consisting of several elements: bow pressure on the string, the speed of the bow, playing point between the stand and neck. The characteristics of each of these elements is analyzed in the context of solving the art problem — the form and content of expressive violin tone. This analysis is based both on the literature data, and on the personal musical performing and teaching experience.

Keywords: sound production, bow pressure on the string, the speed of the bow, playing point between the stand and neck.

Высокий уровень технического мастерства скрипача является необходимым условием успешности любой исполнительской деятельности: сольной, ансамблевой, оркестровой. В равной мере данный тезис применим и к педагогике. Преподаватель, который не имеет хорошей профессиональной подготовки, не владеет тонкостями игровых ощущений, смутно представляет себе условия их формирования, едва ли сможет эффективно помочь ученику раскрыть в полной мере его природные инструментальные, а, в конечном итоге, и художественные спо-

собности, тем более, что воспитание высшего технического мастерства — одна из наиболее сложных проблем скрипичной педагогики.

Предлагаемая статья посвящена одному из важнейших разделов исполнительской техники музыканта — вопросам звукоизвлечения. «Среди выразительных средств скрипача звуковое мастерство, действительно, является его главным “оружием”. От качества скрипичного звука во многом зависят не только интонирование, но и стиль, манера высказывания, даже способ

построения музыкальной образности и художественная концепция произведения. И композитор, создавая скрипичную музыку, принципиально рассчитывает на выразительную красоту и богатство палитры звучания инструмента» [7, с. 3].

Замечательные педагоги прошлого и современности особое внимание уделяли и уделяют качеству и выразительности скрипичного тона своих воспитанников: именно в звучании инструмента наиболее ярко проявляется индивидуальность исполнителя, богатство его художественной натуры, уровень мастерства. Поэтому настоящий музыкант, не жалея ни времени, ни сил, стремится не только овладеть всей совокупностью звуковых средств выразительности — динамических, колористических, экспрессивных, — на которую способна его скрипка, но и полностью подчинить их своим художественным намерениям. В идеале любой отрезок смычка должен быть подвластен исполнительской воле музыканта.

Предваряя анализ факторов, которые оказывают влияние на формирование соответствующих навыков и умений, следует подчеркнуть, что важнейшим условием успешной работы над подлинно художественным скрипичным звучанием является всемерное и интенсивное развитие внутренних слуховых представлений музыканта, постоянное «сличение» с ними результатов игровых действий. «"Внутреннее" слышание музыки, представление об определённом характере звучания должно предшествовать воспроизведению его на инструменте, а следовательно, и нахождению соответствующих исполнительских приёмов» [10, с. 24]. В то же время «идеал звучания является путеводной звездой для скрипача, манящей и никогда не достижимой, ибо этот идеал развивается и по мере совершенствования артиста отодвигается всё дальше» [7, с. 11].

Переходя к рассмотрению основных моментов, связанных с различными аспектами формирования звуковой палитры скрипача, заметим, что *необходимой предпосылкой*

для успешных действий правой руки, манипулирующей смычком, является устойчивое положение инструмента. Оно создаёт благоприятные условия для работы всего сложного и тонкого аппарата звукоизвлечения, а также для предсказуемости художественного результата. Смычок должен лежать на устойчивой основе!

Известно, что скрипач управляет динамическими и тембральными сторонами звучания через взаимодействие трёх основных, филигранно согласованных между собой факторов: силы давления смычка на струну, скорости его ведения и игровой точки между подставкой и грифом. Остановимся на каждом из них отдельно, учитывая при этом, что в руке как в едином «организме» выделить из целого отдельное звено (что нам придётся делать при анализе) можно лишь с большой долей условности.

«Сила давления смычка на струну» — это лишь самые общие очертания сложного механизма, который оказывает мощное воздействие на все грани звучания. Он включает целый ряд элементов.

Важной составной частью естественного скрипичного тона является используемый музыкантом **вес смычка**. Одним из первых заострил на этом внимание Ф. Штейнгаузен. Он писал: «Если под нажимом смычка понимать общее действие веса смычка и нажим пронирующих мышц, то этот последний фактор должен выступать в определённых, очень узких границах, так как вес смычка для большей его части (средняя и нижняя трети) достаточен сам по себе, а иногда даже более чем достаточен» (цит. по: [4, с. 8]). Однако на самом деле проблема гораздо сложнее и далеко выходит за количественные рамки применяемого скрипачом нажима.

Открытая струна, свободно вибрирующая под смычком, проведённым своим весом, с достаточной полнотой выявляет какие-то глубинные пласты звукового спектра конкретного инструмента*. Это происходит вследствие тонкого, но ясно ощущаемого

взаимодействия пружинистых свойств трости, волоса и струны (слегка тормозящих движение смычка, «сопротивляющихся» ему). Настойчиво развивая и совершенствуя индивидуальное восприятие этих сил, стремясь творчески развить и обогатить «изначальные» звуковые качества своего инструмента, комбинируя возможности нажимно-весового воздействия на струну, а также остальных факторов звукоизвлечения, скрипач формирует свою индивидуально-неповторимую красочную палитру. В этом направлении каждый музыкант идёт своим путём**. И так, вес смычка, использованный в той или иной мере, обычно участвует в звукотворческом процессе как его ценнейшая составная часть. Нередко он выступает в роли своеобразной «заготовки», которую «обрабатывает» скрипач для получения нужных динамических и тембральных красок.

С весом смычка теснейшим образом взаимодействуют и другие структурные элементы системы нажимно-весового воздействия правой руки. Мера и условия взаимодействия этих элементов определяются художественными задачами, индивидуальным исполнительским стилем музыканта, особенностями его инструмента, а также неодинаковым весом смычка в различных его частях.

Наименее тонким из имеющихся в распоряжении играющего «нажимных» средств является **пронация**, поэтому её применение требует большой осторожности и аккуратности***. С одной стороны, яркий, насыщенный тон, особенно в верхней половине смычка, нередко предполагает умелое использование «пронирующих» мышц. С другой, — приходится внимательно следить за тем, чтобы кисть (и вся правая рука в целом) не утратила своей гибкости, живости звуковых ощущений, а также ловкости в штриховой технике. Пронация обычно используется скрипачом в эпизодах кульминационного звучания и тесно согласуется с **весовым** воздействием правой руки.

Существует принципиальное различие между нажимом мышц и весовым воздействием. Л. Ауэр справедливо возражал против нажима на смычок всей рукой [1, с. 49]. На наш взгляд, такое предостережение обусловлено рядом обстоятельств.

1. Силовой нажим крупных частей руки (предплечья и сопутствующего ему плеча) обычно приводит к неприятно-резкому звучанию. Извлечение глубокого, красивого тона возможно только при использовании части их *веса*, которая позволяет не «задавить» инструмент, а сохранить и даже усилить привлекательные качества звука.

2. Грамотная координация *веса* смычка, скорости его ведения и *игровой точки* между подставкой и грифом даёт возможность свести к минимуму и весовое воздействие на трость всей руки, ограничившись лишь эластичным нажимом кисти. Другое дело, что пути развития музыкального искусства в XX столетии (вселенские масштабы эмоциональной напряжённости, а также нередко встречающееся жёсткое противостояние скрипки и массы современного оркестра) поставили исполнителя перед необходимостью расширить динамические возможности инструмента до возможного предела, применив, в том числе, и весовое воздействие всей руки. И всё же путеводной нитью в этом вопросе остаётся минимальное (по возможности!) участие крупных частей руки, а также его теснейшая координация с остальными факторами звукоизвлечения.

3. Используя силовой нажим на трость всей руки, очень легко утратить особую тонкость в ощущении поющей струны, а вместе с ней — и ценнейшие качества скрипичного тона: гибкость, пластичность, тембральное богатство. Кстати, подобная опасность (хотя и в гораздо меньшей степени) существует и при весовом воздействии правой руки на трость.

Ю. И. Янкелевич, касаясь проблемы использования в скрипичной игре *веса* руки, подчёркивал, что нажим «должен быть специфическим — мягким, эластичным. Здесь

учитывается пружина смычка. Исполнитель должен воспитывать, утончать свои ощущения, ощущать не только пружину смычка, но и струны: как она поддается нажиму» (цит. по: [3, с. 201]). С особой осторожностью следует применять весовое воздействие правой руки при игре в высоких позициях, а также при исполнении коротких аккордов.

Трудно переоценить роль **кисти** в образовании скрипичного тона. Л. Ауэр полагал умение пользоваться кистью центральным пунктом, к которому сводится весь процесс звукоизвлечения. «Не нажимайте на смычок всей рукой: вся сущность красивого тона таится в лёгком нажиме кисти, медленно и постепенно увеличивающемся, пока он не вызовет полный, совершенно чистый и равномерный по силе звук, от головки до колодки смычка и обратно» [1, с. 49].

Чтобы кисть была в состоянии справиться с этой художественной «сверхзадачей», она в любой точке смычка должна сохранять свою гибкость и управляемость, а также чутко откликаться на творческий процесс исполнения музыки. У колодки и у spitz'a следует избегать крайних положений лучезапястного сустава, которые возникают как следствие из гипертрофированной пронации или супинации предплечья.

Свободно (но не расслабленно) свисая от запястья, кисть органично взаимодействует через волос и трость со струной. Диапазон этого взаимодействия достаточно широк: от участия в нейтрализации веса смычка (*pianissimo* вблизи колодки) до эластичного, но вполне определённого нажима на трость по мере приближения смычка к spitz'у.

Помимо самостоятельного, активного участия в звукоизвлечении, кисть нередко выступает в роли своеобразного «посредника», передавая на струну весовое воздействие крупных частей руки. Даже в эпизодах, требующих предельной насыщенности звучания, именно гибкая и эластичная в лучезапястном суставе кисть позволяет скрипачу остаться в эстетических рамках звуковых

возможностей инструмента. В подобных случаях Л. М. Цейтлин уподоблял её «ресоре», амортизирующей нажим смычка и не допускающей форсирования звука [2, с. 41].

Однако наиболее тесный контакт со струной (через трость и волос смычка) имеют **пальцы** правой руки: указательный и содружественный с ним средний. Им отводится особая роль в образовании скрипичного звука. Даже весовое воздействие крупных частей руки, несмотря на важную посредническую роль кисти, доходит до струны через пальцы.

Именно в пальцах правой руки может и должно развиваться обострённое тактильное ощущение струны — так называемое «чувство звука», то есть своеобразное смещение чувствительности руки на управляемый ею инструмент (вспомним часто встречающееся выражение: смычок — продолжение руки). Будучи развитым до виртуозности, оно, как самый совершенный локатор, начинает чутко реагировать на тончайшие художественно-звуковые нюансы интерпретации, давая одновременно скрипачу уверенность в управлении звуком, как собственным голосом.

Вместе с тем указать «точно и детально, ... как приоровить нажим пальцев, какой из пальцев в каждый момент должен увеличить давление на трость... — всё это представляет собой задачу почти непреодолимой трудности» [1, с. 47]. Даже такие, казалось бы, бесспорные истины, как роль указательного пальца в верхней части смычка и мизинца — у колодки, не столь однозначны ввиду того, что их действия редко выступают в изолированном виде. Ясно одно: выполнить своё художественное предназначение могут только живые, тонко «чувствующие» пальцы. М. Вайман, отмечая частую недооценку гибкости указательного пальца, считал, что «настоящее искусство исполнения такого важнейшего штриха как *détaché*, недостижимо... просто немыслимо в подобных условиях: звучание при «жёстком» указательном пальце лишается

глубины, становится резким и малопривлекательным в эстетическом отношении» [8, с. 70].

К сожалению, уточняя функции отдельных пальцев, некоторые исследователи и скрипачи-практики (исполнители и педагоги) бывают излишне категоричны. Между тем в этой сфере особенно велика роль индивидуального приспособления. Бесспорен лишь художественный результат! Уже само держание смычка как некая целостность объединяет действия пальцев правой руки во взаимодействие (что отнюдь не лишает каждого из них своей индивидуальной природной особенности). Именно «комбинированное» воздействие различных пальцев на трость смычка (а не только указательного!) приводит к появлению новых интересных красок и к заметному обогащению тона.

Общеизвестна и роль мизинца у колодки смычка (на струне и над нею). Однако целиком и полностью возложить на него уравнивающие функции было бы не совсем точно. В этом ему должны помочь и остальные пальцы правой руки. Тесно взаимодействуя с большим пальцем, а также с «подвесом» руки в плечевом суставе, они обычно принимают на себя некоторую долю веса смычка. Это позволяет мизинцу достаточно легко прикасаться к трости, не сковывая технику правой руки.

В процессе становления высокохудожественного звучания (расширение тембрального спектра — красочного и экспрессивного — каждой из четырёх скрипичных струн, обогащение выразительных возможностей штриховой техники, поиск тембровых аналогий со звучанием других инструментов и проч.) утончается и совершенствуется тактильно-кистевое чувство струны. Двигаясь в этом направлении, скрипач постепенно приходит к осознанию функций каждого пальца, к пониманию того, «каким образом их индивидуальное действие и взаимодействие могут служить достижению конечной цели — извлечению характерного скрипичного тона, обладающего полнотой, объёмом

и певучестью» [11, р. 12–13]. Именно под пальцами исполнителя, через реально осязаемое ими чувство звука окончательно «оформляется» скрипичный тон как художественное явление. Только пальцам (в теснейшем «союзе» с кистью) подвластна та гибкость и пластичность звуковых оттенков, которые приближают скрипку к человеческому голосу.

Итак, все факторы нажимно-весового воздействия на струну: вес смычка, пальцы, кисть, предплечье и плечо (иногда усиленные небольшим пронационным поворотом предплечья) как структурные элементы целостной системы оказываются спаянными наподобие звеньев единой цепи и действуют сообща, как тонкий, безупречно отлаженный механизм. Подчиняясь высшим законам художественного исполнения, различные формы игровых контактов со струной должны сменяться свободно и непринуждённо, как бы «перетекая» одна в другую.

Подобный уровень мастерства настоятельно требует серьёзной работы над каждым из элементов. Однако самого пристального внимания музыканта заслуживает тактильное чувство звука. Именно оно, чутко воспринимая естественную вибрацию поющей струны, способно сообщить звучанию особую привлекательность, а также самобытно-неповторимые черты. Только тогда на концертной эстраде, в процессе творческой импровизации оно тончайшим образом — уже на уровне подсознания — будет откликаться на самые одухотворённые порывы исполнителя.

Так может быть представлена одна из структур звукообразующей системы — «степень нажима на струну».

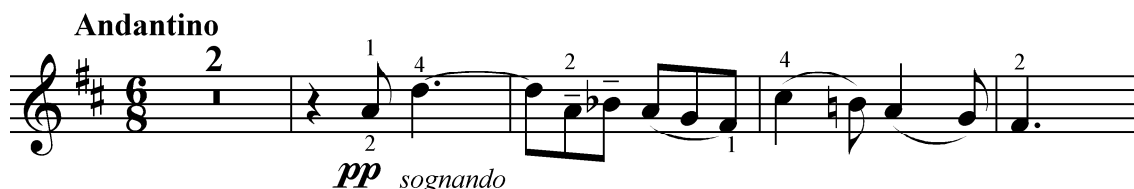
Второй элемент системы — скорость ведения смычка. Она выполняет ряд задач, нередко выступая как определяющий фактор.

В большинстве скрипичных штрихов (*détaché*, *martelé*, *spiccato* и др.), а также при симметричном распределении смычка

в кантилене: ведущим системным элементом является именно относительная устойчивость скорости движения смычка.

Впрочем, художественные задачи исполнения довольно часто «нарушают» эту устойчивость:

Пример № 1. С. Прокофьев. Концерт № 1 ор. 19, 1 часть



Пример № 2. К. Шимановский. Тарантелла, ор. 28



Иную ситуацию (правда, по-прежнему — наблюдаем в случае асимметричного распределения смычка:

Пример № 3. А. Корелли. Фолия (свободная обр. Ф. Крейсера). Тема



В приведённом примере существуют заметные различия в общей длительности нот, исполняемых на одно проведение смычка. Однако исполнительская логика настоятельно требует использования приблизительно равного его отрезка, что ни в коей мере не должно потревожить естественное развитие музыкальной мысли. Поэтому именно скорость движения смычка опреде-

ляет и силу его нажима на струну, и выбор игровой точки.

Игра широким смычком может приводить к различным, иногда весьма далёким художественным результатам. Так, лёгкое и быстрое проведение смычка вблизи грифа создаёт красочный эффект «воздушности» звучания, который сообщает музыке особое «дыхание» и полётность:

Пример № 4. К. Дебюсси. Соната, 1 часть

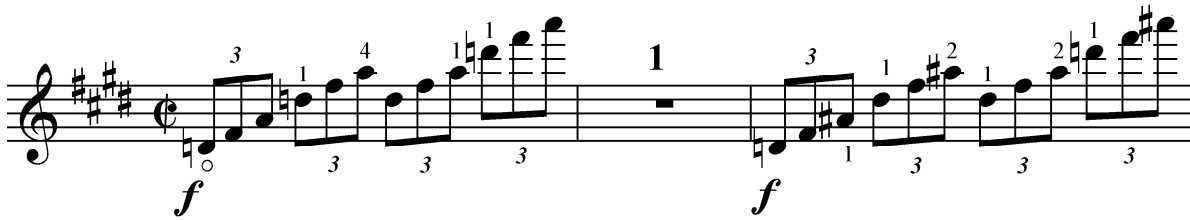


Правая рука, подвешенная в плечевом суставе, как бы «парит» над струной, способствуя созданию целой гаммы «акварельных» полутонов.

Однако, используя широкий смычок (при возросшей силе его нажима на струну и

смещении игровой точки в направлении подставки), музыкант может достичь и кульминационного уровня напряжённости, одновременно заметно усиливая масштабность своей игры, что особенно важно в концертно-симфонических жанрах:

Пример № 5. К. Сен-Санс. Концерт № 3, op. 61, 1 часть



Наконец, особое значение приобретает скорость ведения смычка в контексте тенденций, определяющих исполнительский «почерк» скрипача. Некоторые из них рельефно очерчены в работе В. Либермана, О. Шульпякова и Б. Гутникова [5]. Речь идёт о двух принципиально различных подходах к извлечению звука: широким, свободно проведённым смычком или более узким и плотным его отрезком. Субъективное понимание художественной «сверхзадачи» и путей её исполнительского решения выстраивает все факторы звукоизвлечения (о которых идёт речь) в *единую индивидуальную* систему, которая и призвана воплотить в звуках самобытное восприятие музыки конкретной творческой личностью. Авторы ссылаются на авторитетные мнения в защиту обеих тенденций. Кроме того, обе исполнительские манеры убедительно подкреплены художественным опытом выдающихся музыкантов, поэтому предпочтение, отданное одной из них, — это индивидуальный выбор скрипача, отражающий его внутренний мир, его творческие устремления. В современной художественной практике, по мнению авторов, проблема звучания «лежит между двумя приведёнными точками зрения».

Последний фактор звукообразования — выбор игровой точки, то есть точки контакта смычка и струны между подставкой и грифом****.

Старые методики не придавали ему серьёзного значения. Даже рекомендации Л. Ауэра ещё мало дифференцированы: «Играйте посередине между подставкой и грифом, ибо в этом месте тон получается наиболее полный и звучный» [1, с. 50]. Лишь при исполнении мягкого, чарующего *pianissimo*, а также «эффекта, известного под названием *flautato*», великий педагог допускал смещение смычка ближе к грифу и даже на гриф. Одновременно он предостерегал против его приближения к подставке, вследствие возрастающей жёсткости тона.

Иной подход к проблеме мы находим у К. Флеша. Большое «значение для звукоизвлечения имеет постоянно меняющееся место контакта волоса и струны, — писал он. — В выборе этого места, в постоянном его нахождении, что при достаточно развитой технике смычка происходит интуитивно, кроется секрет свободного от побочных призвуков извлечения звука» (везде — разрядка автора. — К. Ф.) [9, с. 101]. В частности, он рекомендовал приближать смычок к подставке в двухголосной фактуре. А при исполнении коротких трёх- и четырёхголосных аккордов место контакта меняется «в продолжение штриха, ввиду того, что вначале смычок ведётся по более плоскому месту (у грифа), затем, из-за необходимости усилить

нажим, смычок ведут ближе к подставке» (везде — разрядка автора. — К. Ф.) [9, с. 103]. Добавим: последующая филировка звука в том же аккорде нередко вынуждает скрипача опять сместить смычок в направлении грифа.

Игровая точка представляет собой *многофункциональную* структуру звукообразующей системы. Одна из функций — извлечение кристально чистого скрипичного тона. Здесь выбор нужной точки особенно тесно увязан:

– с остальными факторами звукоизвлечения (сила нажима смычка на струну и скорость его ведения);

– с длиной звучащего отрезка струны (т. е. с позицией левой руки на грифе);

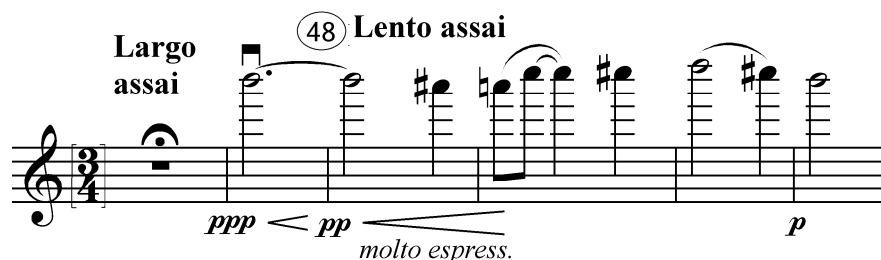
– с динамическим профилем музыки.

Общеизвестно, что относительно медленное движение смычка: более высокая позиция: изменение динамики (обозначенное автором или подразумеваемое): требуют некоторого смещения игровой точки к подставке.

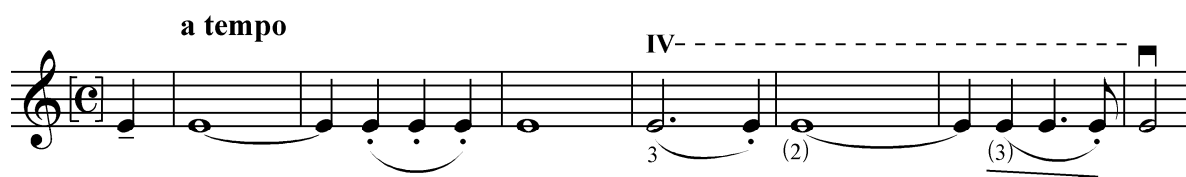
Пример № 6. И. Брамс. Соната № 1, оп. 78, 2 часть



Пример № 7. К. Шимановский. Концерт № 1, оп. 35



Пример № 8. Г. Венявский. Фантазия на темы оперы Ш. Гуно «Фауст»



И, наоборот, лёгкий нажим, нижние позиции, а также бóльшая скорость ведения смычка предполагают его приближение к грифу. Однако сложное, а порой и противоречивое переплетение этих факторов нередко приводит к тому, что в результате точка

соприкосновения волоса и струны остаётся неизменной или почти не меняется. Перед музыкантом «постоянно ставится задача нахождения средней, уравнивающей противоположные влияния “игровой точки”» (разрядка автора. — К. Ф.) [9, 102]:

Пример № 9. Г. Венявский. Легенда

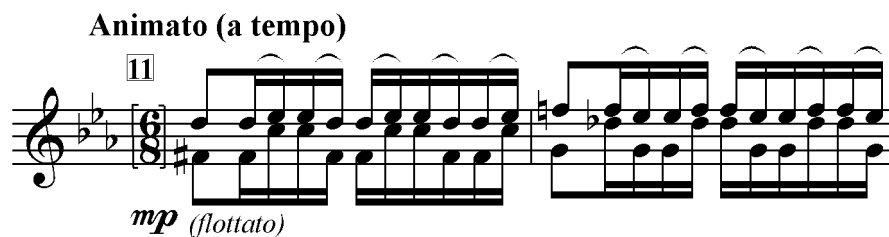


Таким образом, чтобы добиться высокохудожественного скрипичного тона, играющий в каждом конкретном случае обязан найти наилучшую игровую точку с учётом действия, а точнее, взаимодействия всех факторов, оказывающих влияние на звукообразование. Профессиональный опыт позволяет со временем выполнять эту тонкую операцию (как и многие другие) автоматически и в случае необходимости достаточно непринуждённо перемещать в известных пределах смычок по струне между подставкой и грифом.

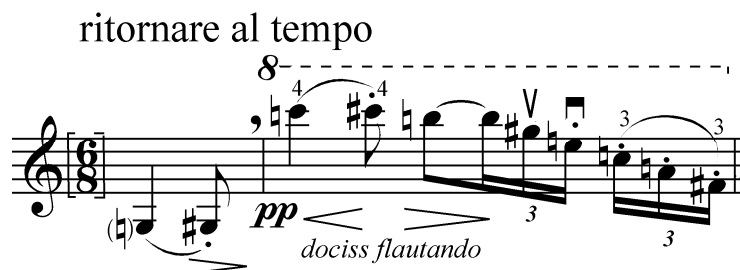
Ещё одна художественная задача, решение которой зависит, прежде всего, от пра-

вильного выбора игровой точки, связана с поиском колорита. Эта сфера является достаточно ограниченной и касается, в основном, таких ремарок, как *sul tasto*, *flautando*, исполняемых вблизи грифа, а также *sul ponticello*, требующего приближения смычка к подставке. Однако в подобных случаях необходимо учитывать и конкретные условия, в частности, фактуру, тесситуру и т. д. Наконец, исключительную важность приобретает выбор игровой точки для нахождения нужных тембральных оттенков. Данный механизм основан на многовариантности её взаимодействия со скоростью ведения смычка и степенью его нажима на струну.

Пример № 10. Э. Шоссон. Поэма



Пример № 11. А. Берг. Концерт



Различные пропорции этих составляющих позволяют добиваться близкого художественного результата. Близкого, но не идентичного: меняющиеся соотношения оказывают безусловное влияние на оттенки звука, наподобие того, как живописец (по образному сравнению Х. Беккера), подмешивая к основной другим краскам, получает многочисленные цветовые нюансы.

Итак, мы затронули основные, наиболее существенные моменты, совокупность которых позволяет исполнителю создать свою

индивидуальную художественную манеру, свой тон. Творчески комбинируя различные факторы звукообразования, музыкант получает «неизмеримо тонкие возможности нюансировки, взаимного высветления и затемнения звуков, которые составляют высшую красоту, высшую тайну, секрет художественного воздействия истинно мастерской игры» [6, с. 65]. А в сочетании с выразительно-экспрессивными оттенками *vibrato* левой руки — практически неисчерпаемую палитру «масляных» и «акварельных» кра-

сок-звучаний, которые необходимы для убедительного воплощения «в материале» художественных намерений исполнителя.

Чем выше звуковое мастерство музыканта, чем органичнее смена форм и способов его воздействия на струну, тем более чутко откликается исполнительский аппарат и на глубинные «пласты» художественной идеи, и на сиюминутный «каприз» творческой фантазии.

Однако искусное владение всем арсеналом звуковых средств выразительности позволяет не только выстроить их в художественно убедительное единство, которое индивидуально неповторимо у крупных мастеров (в этом — один из удивительных феноменов скрипичной игры!), но и сохранить эту «селекционную» работу на уровне подсознания. Лишь тогда можно максимально сосредоточиться на решении высшей задачи — интерпретации музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Здесь и в дальнейшем подразумевается не формально понимаемый вес смычка «в чистом виде» (который даёт пережатый звук у колодки и шуршащий — у *spitz'a*), а уже адаптированный к практике скрипичной игры благодаря сформировавшейся манере держания смычка, а также базовым навыкам управления им.

** Приведём известный показательный факт из жизни замечательного скрипача XIX столетия Ш. Берио. В 1836 году Берио, потрясённый безвременной кончиной жены, знаменитой певицы Марии Малибран-Гарсиа, оставил концертную деятельность. И когда он, спустя два года, опять появился на концертной эстраде, публика была шокирована: в скрипке Берио ожил голос его покойной жены.

*** Пронация — термин, означающий вращение предплечья в локтевом суставе, при котором ладонь обращается вниз, а большой палец направлен внутрь. Соответственно термином «супинация» определяют вращение предплечья, при котором ладонь обращается вверх.

**** Непроизвольное изменение игровой точки, вызванное несовершенством игрового аппарата скрипача, приводит обычно к неоправданному нарушению логики музыкального развития (динамика, тембр).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965.
2. Беленький Б., Эльбойм Э. Педагогические принципы Л. М. Цейтлина. М., 1990.
3. Григорьев В. Ю. Методическая система Ю. И. Янкелевича // Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1993. С. 181–235.
4. Кюхлер Ф. Техника правой руки скрипача. Киев, 1974.
5. Либерман В., Шульпяков О., Гутников Б. О варианности приёмов звукоизвлечения в скрипичном исполнительстве // Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб., 2006. С. 311–340.
6. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966.
7. Проблемы звукоизвлечения на скрипке: Принципы и методы: Методическая разработка для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств / В. Ю. Григорьев. М., 1991.
8. Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман — исполнитель и педагог. Л., 1984.
9. Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., 1964. Т. 1.
10. Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968. С. 22–33.
11. Aurer L. Graded Course of Violin Playing. B. 1. N.-Y., [б.г.].

REFERENCES

1. Aufer L. Moja shkola igry na skripke. Interpretatsija proizvedenij skripichnoj klassiki. M., 1965.
2. Belen'kij B., Jel'bojm Je. Pedagogicheskie printsipy L. M. Tsejtlina. M., 1990.
3. Grigor'ev V. Ju. Metodicheskaja sistema Ju. I. Jankelevicha // Jankelevich Ju. I. Pedagogicheskoe nasledie. 2-e izd., pererab. i dop. M., 1993. S. 181–235.

4. *Kjuhler F.* Tehnika pravoј ruki skripacha. Kiev, 1974.
5. *Lieberman V., Shul'pjakov O., Gutnikov B.* O variantnosti priјomov zvukoizvlechenija v skripichnom ispolnitel'stve // *Shul'pjakov O. F.* Skripichnoe ispolnitel'stvo i pedagogika. SPb., 2006. S. 311–340.
6. *Martinsen K. A.* Individual'naja fortepiannaja tehnika. M., 1966.
7. Problemy zvukoizvlechenija na skripke: Printsipy i metody: Metodicheskaја razrabotka dlja prepodavatelej strunnyh otdelenij muzykal'nyh uchilishch i uchilishch iskusstv / V. Ju. Grigor'ev. M., 1991.
8. *Raaben L., Shul'pjakov O.* Mihail Vajman — ispolnitel' i pedagog. L., 1984.
9. *Flesh K.* Iskusstvo skripichnoj igry. M., 1964. T. 1.
10. *Jampol'skij A. I.* K voprosu o vospitanii kul'tury zvuka u skripachej // *Voprosy skripichnogo ispolnitel'stva i pedagogiki.* M., 1968. S. 22–33.
11. *Aurer L.* Graded Course of Violin Playing. B. 1. N.-Y.

О. А. Туминская

ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗА «ЮРОДИВЫЙ ВО ХРИСТЕ» В РУССКОМ ИКОНОПИСАНИИ

Определяются типы иконографических изводов русского средневекового иконописания. Иконы с изображением юродивых входят в общую типологию образной системы на правах изводов — частных случаев перечисленных в статье иконографических типов.

Ключевые слова: извод, типология, образ «юродивый во Христе», портретная икона.

О. Tuminskaya

Typology of the Image «the Foolish in Christ» in Russian Icon Painting

Types of iconographic recensions Russian medieval painting of icons are defined. The icons with the image of the foolish are part of the general typology of figurative system as recensions — special cases of the iconographic types listed in the article.

Keywords: recension, typology, an image the foolish in Christ, portrait icon.

Ученые (В. В. Бычков, М. С. Каган, Ю. М. Лотман, А. А. Михайлова, Б. А. Рыбаков, Н. А. Яковлева), занимаясь изучением проблемы художественного образа, сходились во мнении о том, что культурное наследие древнерусской эпохи понимается как традиционное, а значит, «как отобранный, упорядоченный, структурно организованный опыт коллективной автокоммуникации» [6, с. 51]. «Художественный образ» — явление идеальное (субъективное), первоначально принадлежащее сфере сознания художника, затем получает свое «вещественно-предметное бытие» в структуре произведения искусства, чтобы через нее перейти во вторую стадию своего идеального бытия —

в сознание воспринимающего произведение человека. Без этого перехода, без возврата в идеальную форму художественный образ не является реализованным, не может стать впоследствии фактом общественного сознания [7, с. 59–90]. Значит, образ — есть процесс. Процесс — всегда действие. Средневековый зритель воспринимал произведение искусства с нескольких позиций: с реально-исторической (буквальной), аллегорической (символической) и с морализаторской (анагогической). Обратившись к словарю В. Г. Власова, находим определение слова «извод» применительно к изобразительному, более того, к древнерусскому искусству: «извод — свод, список, канони-