

edition / издание

№2

2 0 2 1

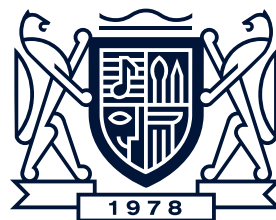
ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[ [sgiiart.ru](http://sgiiart.ru) ]

art criticism / science of culture  
искусствоведение / культурология



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

edition/издание

№2  
2 0 2 1

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Холодова Мария Владимировна**, главный редактор, кандидат  
искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

**Алексеева Ирина Васильевна**,  
доктор искусствоведения,  
профессор (Россия, Уфа)

**Гаврилова Людмила  
Владимировна**, доктор  
искусствоведения, профессор  
(Россия, Красноярск)

**Гончаренко Светлана  
Сергеевна**, доктор  
искусствоведения, профессор  
(Россия, Новосибирск)

**Дрожжина Марина Николаевна**,  
доктор искусствоведения,  
профессор (Россия, Новосибирск)

**Ефимова Наталья Ильинична**,  
доктор искусствоведения,  
профессор (Россия, Москва)

**Камедина Людмила  
Васильевна**, доктор  
культурологии, профессор  
(Россия, Чита)

**Лесовиченко Андрей  
Михайлович**, доктор  
культурологии, кандидат  
искусствоведения  
(Россия, Москва)

**Лукина Галима Ураловна**,  
доктор искусствоведения,  
кандидат философских наук,  
доцент (Россия, Москва)

**Мироненко Елена Сергеевна**,  
доктор искусствоведения  
и культурологии, профессор  
(Молдова, Кишинев)

**Митасова Светлана Алексеевна**,  
доктор культурологии,  
профессор (Россия, Красноярск)

**Москалюк Марина  
Валентиновна**, доктор  
искусствоведения, профессор  
(Россия, Красноярск)

**Мостицкая Наталья  
Дмитриевна**, доктор  
культурологии, доцент  
(Россия, Москва)

**Мымликова Инна  
Александровна**, кандидат  
искусствоведения, профессор  
(Россия, Красноярск)

**Некрасова Галина  
Анатольевна**, кандидат  
искусствоведения, профессор  
(Россия, Санкт-Петербург)

**Нилова Вера Ивановна**, доктор  
искусствоведения, профессор  
(Россия, Петрозаводск)

**Русанова Тамара Марковна**,  
кандидат искусствоведения,  
профессор (Россия, Москва)

**Смагина Елена Владимировна**,  
доктор искусствоведения,  
профессор (Россия, Волгоград)

**Строй Лилия Ринатовна**,  
кандидат искусствоведения,  
доцент (Россия, Красноярск)

**Шавинер Марк Аронович**,  
кандидат искусствоведения,  
профессор (Израиль, Тель-Авив)

**Умнова Ирина Геннадьевна**,  
доктор искусствоведения,  
профессор (Россия, Кемерово)

**Чихачева Мария Михайловна**,  
кандидат искусствоведения,  
доцент (Россия, Красноярск)

**Цукер Анатолий Моисеевич**,  
доктор искусствоведения,  
профессор (Россия,  
Ростов-на-Дону)

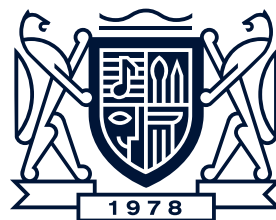
Ответственный редактор –  
**Н.В. Перепич**, кандидат  
искусствоведения, доцент  
Дизайн журнала –

**М.П. Куликова**, профессор;  
**И.В. Матлай**, доцент

Адрес редакции: 660049,  
Красноярск, ул. Ленина, 22  
E-mail: holodova-maria@mail.ru  
Website: sgiiart.ru

Журнал зарегистрирован в Фе-  
деральной службе по надзору  
в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуника-  
ций (Роскомнадзор). Свидетельство  
о регистрации СМИ Эл № ФС77-  
76191 от 08 июля 2019 г. 12+

© Сибирский государственный  
институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

# CONTENT

edition/издание

# №2

2 0 2 1

## 4/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**Москалюк М.В.**

*Что такое искусство: современные смыслы и вызовы*

## 12/ ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

**Баранова В.П., Войткевич С.Г.**

*Вокальный репертуар Дмитрия Хворостовского*

## 26/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

**Шавинер М.А.**

*Старое в новом и vice versa*

**Еловская Н.А., Рябова Т.В.**

*Сочинения для флейты Жака Ибера в контексте жизни и творчества*

**Гаврилова Л.В., Зимина А.Н.**

*Tintinnabuli-техника в "Tabula rasa" Арво Пярта*

**Чайкина В.В.**

*Традиция жанрово-эпического симфонизма в творчестве русских композиторов XIX века*

**Умнова И.Г.**

*Интерпретация космоса в инструментальных сочинениях Валерия Ерошкина*

## 75/ ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

**Воронова М.В., Мигдад М.**

*Спектакль «Камень солнца, или Феникс» как яркий пример современного палестинского театра*

## 82/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

**Сюй Иньчэнь**

*Роль церковной школы в формировании системы музыкального образования в Китае*

**Дитенбир В.В.**

*Оперная студия Новосибирской консерватории: история и современность*

**Царева Е.С., Ермакова О.С.**

*Красноярская струнная творческая школа–2021: история, итоги и перспективы*

## 105/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

**Грищенко А.П.**

*Этнографический мотив и художественный образ произведений изобразительного искусства*

## 114/ МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИЙ

**Меркулов Ю.Д.**

*Работа дирижера концертного оркестра над партитурой*

**Герасимов Р.В., Колпецкая О.Ю.**

*Духовой инструмент ухэр-бурэ в культовой практике буддизма*

**Андреевская Н.С., Холодова М.В.**

*Мировые мастера контрафагота: Сюзан Нигро*

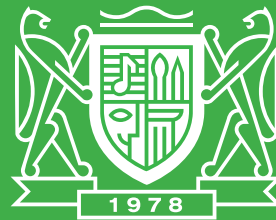
**Матерухин С.Н.**

*Динамический фотопортрет (практика работы в рамках I Всероссийского форума духового искусства «Енисейские фанфары»)*

## 141/ СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

**Равикович Л.Л., Андропова О.В.**

*Юбилей красноярского фестиваля «Весенние хоровые капеллы»*



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

5/

МОСКАЛЮК М.В.  
Что такое искусство:  
современные смыслы  
и вызовы



УДК 7.067

## ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО: СОВРЕМЕННЫЕ СМЫСЛЫ И ВЫЗОВЫ

**М.В. МОСКАЛЮК**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В данной статье представлены поиски ответа на вопрос «что такое искусство?» в изменившихся условиях современности. Автор не ставит целью разработать модернизированное определение столь многозначного понятия как искусство, но вместе с тем актуальность переосмысления и уточнения отдельных дефиниций очевидна. На современных экспозициях многие объекты и проекты, позиционирующие себя как произведения искусства, вызывают массу противоречий у зрителей и критиков. Найти маркеры, позволяющие отделить подлинные произведения от «разнообразных видов околоискусства» (Ю.М. Лотман) – сложная и злободневная задача. Первоначально автором рассматриваются этапы сложения понятия «искусство» и его функции, проверенные временем, кратко раскрывается значимость главнейших функций (эстетическая, познавательно-эвристическая, коммуникативная, воспитательная и др.). Далее отмечается, что такие основополагающие критерии как эстетические качества и искусность, профессионализм исполнения произведения в XX–XXI веках во многих художественных практиках потеряли свою значимость. Право называться искусством получила почти любая деятельность, направленная на создание проектов, не несущих функциональной нагрузки. Однако искусство есть образное освоение действительности, поэтому, используя новые материалы и пытаясь насытить свое творение актуальными смыслами, современный художник только тогда останется в сфере искусства, когда его произведение будет обладать глубокой художественной образностью. В традиционном пути развития искусства доминирует чувственный, эстетический материал создания художественного образа, в постмодернистских направлениях – контексты и ассоциации. В заключении подчеркивается необходимость ответственности искусства перед обществом и общества перед искусством.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** искусство, искусность, функции искусства, эстетическая функция, художественный образ, контекст, полифония смыслов.

## WHAT IS ART: MODERN MEANINGS AND CHALLENGES

**M.V. MOSKALYUK**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article presents a search for an answer to the question “what is art?” in the changed conditions of our time. The author does not aim to develop a modernized definition of such a polysemantic concept as art, but at the same time the relevance of rethinking and clarifying individual definitions is obvious. There are many objects and projects at modern exhibitions that position themselves as works of art cause a lot of controversy among viewers and critics. Finding markers that make it possible to separate genuine works from “various types of art” (Yu.M. Lotman) is a difficult and urgent task. Initially, the author examines the stages of formation of the “art” concept and its functions, tested by time, briefly reveals the importance of the main functions (aesthetic, cognitive-heuristic, communicative, educational, etc.). Further, it is noted that such fundamental criteria as aesthetic qualities and skill, the professionalism of the performance of a work in the XX–XXI centuries in many artistic practices have lost their significance. Almost any activity aimed at creating projects that do not carry a functional load has received the right to be called art. However, art is a figurative assimilation of reality, therefore, using new materials and trying to saturate his creation with actual meanings, a modern artist will only remain in the field of art when his work has deep artistic imagery. In the traditional way of development of art, the sensual, aesthetic material for creating an artistic image dominates, in postmodern trends – contexts and associations. In the conclusion, the need for the responsibility of art to society and society to art is emphasized.

**KEYWORDS:** art, artskill, functions of art, aesthetic function, artistic image, context, polyphony of meanings.



В современном художественном процессе простой, даже несколько наивный вопрос «что такое искусство?» звучит весьма актуально. Острота его в том, что диапазон современных художественных практик настолько широк, а представляемый на различных экспозиционных площадках результат (объект/проект/произведение и т. д.) настолько непредсказуем, что у современного зрителя и критика в процессе восприятия и интерпретации возникает масса противоречий. Всё ли на современных художественных выставках относится к сфере искусства? Где границы художественного высказывания? Какие смыслы доносит до нас своим творением тот или иной автор?

На сегодняшний день в толковых и энциклопедических словарях существует множество определений. Различные варианты трактовки понятия «искусство» можно найти также в научных монографиях и статьях по эстетике, теории искусства, философии, культурологии. Целью данных размышлений не является создание нового модернизированного всеохватывающего определения. Нам видится, что это практически невозможно. С одной стороны, сфера искусства в современном мире слишком широка, с другой, абсолютно субъективна: у каждого есть свое собственное отношение к искусству, значит, и собственное понимание его содержания и задач. Тем не менее, уточнить основные изменения данного понятия в разнообразных, трансформированных временем контекстах – задача весьма актуальная. Для более полного понимания художественных процессов двадцатых годов XXI века попытаемся выделить основные дефиниции понятия «искусство», претерпевшие наиболее значительные изменения в современности. Первоначально будем опираться на проверенный временем фундамент.

Прежде всего, если исходить из старославянского языка, «искусство» является производным от *искусъ* «испытание, проба, попытка», затем появились значения «испытание, опыт», позднее «умение», «мастерство», «уникальное знание». «Искусный» подразумевает высокий профессионализм, создание мастерски сработанных, редких, неповторимых образцов. Интересно, что в XIX веке в знаменитом толковом словаре Владимира Ивановича Даля (1801–1872) отдельного разъяснения слова, отдельной статьи «искусство» еще нет, есть понятие *изящные искусства, художества*, включенные в толкование слов *«искушать, искус»*. Зато в более позднем «Словаре русского языка» Сергея Ивановича

Ожегова (1900–1964) определение «искусство» дается в полном соответствии с современными научно-эстетическими взглядами: «Творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах».

Под словом «искусство» нередко подразумевается не столько творческий процесс, сколько собственно продукт – произведение искусства. В философских определениях на первый план выходит гносеологический аспект, т. е. искусство понимается как способ познания мира. Подчеркивается, что произведение искусства представляет собой нечто интересное и важное не только создавшему его автору, но и многим другим. Хотя художник, поэт, музыкант творит, вроде бы, для самого себя, произведение становится искусством только тогда, когда оно понятно многим, востребовано многими. В таком случае в сферу искусства включается не только творец, но и каждый из нас. По сути, все мы проходим через различный опыт общения с искусством на протяжении жизни с раннего детства до зрелости и, безусловно, через искусство познаем и оцениваем множество внешних и внутренних параметров нашего существования.

Отметив наиболее важные позиции (искусность, мастерство, гносеологический аспект, творческое отражение действительности), в поисках ответа на вопрос «что такое искусство» и каковы его изменения в конце XX – начале XXI века, вспомним его основные функции. Существуют различные системы классификации функций искусства. Нам видится, что наиболее разработанную и полную научную картину можно найти в учебниках по эстетике и многочисленных научных трудах академика Ю.Б. Борева (1925–2019). Согласно его теории, полифункциональность искусства складывается из многих составляющих: общественно-преобразующая функция (искусство как деятельность); познавательно-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение); художественно-концептуальная функция (искусство как анализ состояния мира); функция предвосхищения («кассандровское начало», или искусство как предсказание); информационная и коммуникативная функции (искусство как сообщение и общение); воспитательная функция (искусство как катарсис; формирование целостной личности); внушающая функция (воздействие искусства на подсознание); эстетическая функция (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций); гедонистическая функ-



ция (искусство как наслаждение) [4, с. 154–164].

Далее кратко и чуть упрощенно остановимся на наиболее важных составляющих полифункциональности искусства. Подчеркнем, что в теории искусства обязательно выделяется уже отмеченное нами качество познавательности искусства, через искусство не только художник, музыкант, поэт, актер познаёт мир, но и зритель, слушатель, читатель. **Познавательно-эвристическая функция** искусства заключается в том, что оно отражает и осваивает те стороны действительности, которые недоступны науке – мир наших духовных и душевных переживаний, мир жизненных смыслов. Искусство формирует личность, мысли и чувства людей, следовательно, обладает **воспитательной** функцией, активно влияет на нравственное и идейное развитие конкретного индивида и общества в целом. Воспитательная функция искусства осуществляется через интенсивные эмоциональные переживания, следовательно, более глубоко задевает внутренний мир человека, чем простые указания на то, «что такое хорошо и что такое плохо». Искусство раскрывает нам вечные ценности – истину, добро, красоту.

Центральная функция искусства – **эстетическая**, так как именно художественное произведение восполняет потребность человека в гармонии и красоте, формирует само представление о прекрасном. Близка эстетической и весьма распространена как в предыдущие эпохи, так и в современности **гедонистическая** функция – процесс наслаждения красотой через общение с произведением искусства, возможность погрузиться в красивый и гармоничный мир. Велики **прогностические** возможности искусства, ведь убедительные попытки предвидеть будущее мы встречаем не только в произведениях научной фантастики в литературе и кино, но и в других видах искусства, вспомним, например, творческое наследие легендарного Леонардо да Винчи.

Весьма интересны и важны для глубинных основ человеческого существования **компенсаторная (психологическая)** и **коммуникативная** функции искусства. «Переработка жизненных чувств» (Л.С. Выготский) – основной материал и необходимое условие творческого процесса создания произведения художником. «Переработка жизненных чувств» – главная компонента творческого процесса восприятия произведения зрителем и слушателем. На компенсаторной функции построена столь популярная сегодня арт-терапия. Данная функция способствует сохранению психического здоровья

и равновесия, восстанавливает утраченную в современной действительности гармонию.

Коммуникативная функция проявляется широко и разнообразно. Искусство – уникальная связь между народами и между эпохами. Как правило, произведения живописи, музыки не требуют вербальных переводов. Через краски и формы, сюжеты и образное содержание полотен Эль Греко, Гойи, Веласкеса воспринимающий их зритель погружается во внутренний и внешний мир таких далеких от нас испанцев. Через «Хорошо темперированный клавир» и органные прелюдии Баха постигается дух немецкой нации, устанавливаются эмоциональные связи во времени и пространстве. Благодаря произведениям искусства мы легко перешагиваем из эпохи в эпоху, осваиваем разные материки и страны, познаем все многообразие человеческих культур, глубину и высоту духа человеческих исканий.

Все функции искусства тесно переплетены между собой, иногда трудно расчленимы, но, вместе с тем, в конкретных образцах художественного наследия можно наблюдать, как та или иная функция становится основной, программной. Рассматривая сущность и смысл искусства, пытаюсь обозначить его предмет, философ и культуролог Н.Г. Багдасарьян размышляет: «Что является предметом искусства? Звездное небо, лунный ландшафт, песчаный бархан, сухая ветка, лицо красавицы или старухи, ощущение счастья и горечь падений... Все это, пропущенное через человеческое мышление и воображение, может быть – и действительно является – предметом искусства» [1, с. 214].

Мы видим, что искусство аккумулирует в себе многое, как в жизни отдельного человека, так и в существовании общества в целом. От первобытных эпох до сегодняшнего времени неизменной оставалась и остается потребность красоты, украшение (декорирование) всеми возможными способами обиходных предметов – одежды, посуды, оружия, интерьеров и экстерьеров и многого другого, то есть эстетическая функция в данном пласте человеческой культуры остается неизменной.

Но нетрудно заметить также, что магистральные линии искусства как самостоятельного вида деятельности на протяжении истории человечества претерпевают значительные изменения. Так, в определенные временные отрезки искусство было, прежде всего, уникальной частью развитого сакрального культа (египетская цивилизация, христианское средневековье и др.), гуманизм эпохи



Возрождения строился прежде всего на изучении и идеализации человеческой природы. Были периоды, когда содержание искусства определялось социальными контекстами (демократический реализм) или мессианскими порывами серебряного века русской культуры. Но эстетичная форма и высота художественной образности всегда оставались неизменным качеством, незабываемым атрибутом произведения искусства.

Основной целью влияния искусства на личность и общество было развитие творческого, познавательного, ценностного, духовного, эстетического потенциала. «Художник “доквадратной” эпохи учится своему ремеслу всю жизнь, борется с мертвой, косной, хаотической материей, пытается вдохнуть в нее жизнь; как бы раздувая огонь, как бы молясь, он пытается зажечь в камне свет, он становится на цыпочки, вытягивая шею, чтобы заглянуть туда, куда человеческий глаз не дотягивается. Выпросив божественный подарок, художник испытывает миг острейшей благодарности, неуниженного смирения, непозорной гордости, миг особых, светлейших и очищающих слез – видимых или невидимых, миг катарсиса» [14].

Кардинальный, поистине революционный сдвиг во взаимоотношениях искусства и человека, искусства и общества произошел в XX веке, рубежом здесь стал «Черный квадрат» Казимира Малевича 1915 года. «Художник “послеквадратной” эпохи, художник, помолившийся на квадрат, заглянувший в черную дыру и не отшатнувшийся в ужасе, не верит музам и ангелам; у него свои, черные ангелы с короткими металлическими крыльями, прагматичные и самодовольные господа, знающие, почему земная слава и как захватить ее самые плотные, многослойные куски. Ремесло не нужно, нужна голова; вдохновения не нужно, нужен расчет. Люди любят новое – надо придумать новое; люди любят возмущаться – надо их возмутить; люди равнодушны – надо их эпатировать: подsunуть под нос вонючее, оскорбительное, корбящее» [14].

Можно по-разному относиться к приведенным выше цитатам из весьма неоднозначной, полемически заостренной статьи Татьяны Толстой, правомерны и противоположные точки зрения. Но невозможно не видеть, что эстетическое и духовное перестали быть необходимыми критериями во многих направлениях искусства XX и XXI веков. Вместе с эволюцией социальных норм право называться искусством получила почти любая деятельность,

направленная на создание проектов, не несущих функциональной нагрузки. Отказ от эстетического в начале XX века был программно сформулирован создателем первых ready-made («Велосипедное колесо», 1913; «Фонтан», 1917) Марселем Дюшаном (1887–1967): «Опасность эстетического наслаждения заключается в том, что его могут начать избегать. Я хочу подчеркнуть, что выбор этих реди-мейдов не был основан эстетическим удовольствием. Он основывается на реакции зрительского безразличия и на отсутствии хорошего или плохого вкуса, в сущности – на полной анестезии» [5, с. 151].

Малевич и Дюшан принципиально отказались от красоты более века назад. При этом не будем забывать, что искусство, создаваемое по законам красоты, опирающееся на традиционные материалы и формы, на высочайшее мастерство и общечеловеческие ценности развивалось и продолжает развиваться разнообразным и полновесным потоком, выполняя в нашем обществе все те функции, которые были обозначены выше. Но очевидно, что одновременно существуют принципиально новые по формам и содержанию, по техникам и технологиям, многим непонятные, зачастую намеренно эпатирующие зрителя художественные практики.

Невозможно отрицать очевидное – искусство сегодня плюралистично, но также невозможно принимать за искусство все то, что на это претендует. Необходимо уметь отделять зерна от плевел, понимать границы искусства и не-искусства, отличать «разнообразные виды околоискусства» (Ю.М. Лотман). Для этого нужны конкретные критерии, служащие хоть какими-то точками опоры. Об этом пишут многие современные исследователи, затрагивая те или иные актуальные вопросы современного художественного процесса (см.: [2; 6; 8; 10; 12]). Искусность и высокий профессионализм, красота и эстетичность (основные критерии «доквадратной» эпохи) во многих художественных практиках современности утратили свою значимость. Но тем не менее, *«творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах»* осталось насущной потребностью. И тогда получается, чтобы понять, почему объект/проект/произведение, абсолютно лишённые красоты и искусности исполнения, мы относим к сфере искусства, необходимо уточнить, что же такое есть художественный образ.

«В образной природе живописи, как и любых других видов искусства, проявляют себя два вза-



имосвязанных начала, которые в определенных исторических ситуациях способны демонстрировать антиномические отношения. С одной стороны, доминантой художественного образа может выступать его *подтекст*, отсылающий к существующим помимо искусства этическим и гуманистическим ценностям, осимволизирующий пластическую ткань произведения, аккумулирующий в образном содержании *невидимое*. С другой стороны, художественный образ может являть собой самодовлеющее и самоценно-чувственное пространство, триумф составляющей его вещественности, телесности, обнаруживающий выразительность эстетических энергий <...>, не подкрепляемую значимостью “концептов”, “теорий”, философских систем», – констатирует Олег Кривцун, рассматривая «метафизику художественного созерцания» [9, с. 10].

Итак, художественный образ может строиться на материальном, чувственном, эстетическом материале произведения искусства (традиционный путь), а может на доминирующих контекстах, ассоциациях, смыслах (актуальный постмодернистский путь). И, конечно же, во многих современных художественных практиках именно «подтексты» художественного образа (а не искусность создания, не материально-чувственные эстетические параметры) определяют, состоялось ли данное произведение как искусство. «Нашего современника моложе тридцати лет весьма трудно заинтересовать книгами, где под видом искусства излагаются идеи или пересказываются житейские похождения каких-то мужчин и женщин. Все это отдает социологией, психологией и было бы охотно принято этим молодым человеком, если бы, без всяких претензий на искусство, об этом говорилось от имени социологии или психологии: но искусство – нечто совсем другое. Поэзия сегодня – это высшая алгебра метафор», – пишет интереснейший философ и публицист Ортега-и-Гассет, исследуя тенденции дегуманизации искусства, утраты эстетического и усиление развлекательного момента [11, с. 242]. Далее: «Для современного художника нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степенность, легкомысленно пускаются в пляс. Этот всеобщий пируэт – для него подлинный признак существования муз. Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом искусства вновь

становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса» [11, с. 257].

Ирония, вседозволенность, игра как смысл жизни – признаки многих тенденций искусства нашего времени, но комизм – это всегда быстро проходящее явление. Серьезность, глубина, созидательная направленность смыслов художественного образа обуславливают его дальнейшую значимость и для индивидуального зрителя, и для социума, и для истории человечества. Уметь воспринимать произведение современного искусства не как некий материальный объект, а как сложный конгломерат смыслов – трудная задача современного зрителя и критика. Формируя ценностное сознание человека, искусство учит видеть жизнь сквозь призму образности. Наличие глубокого, яркого, сложного и одновременно понятного многим художественного образа – критерий, оставшийся в сфере искусства неизменным и незабываемым.

И все-таки утрата эстетического в актуальном художественном процессе становится серьезной проблемой. Эстетическая функция – уникальная способность искусства, удовлетворяющая и формирующая потребности человека в красоте, пробуждающая творческое начало личности. Конечно, современное искусство в традиционных техниках и технологиях компенсирует этот вакуум, особенно важно и то, что постмодернистские практики все серьезнее осознают значимость эстетического, и здесь мы наблюдаем неоконсервативные тенденции. В целом прогнозирование дальнейших путей развития искусства в мире стремительно меняющихся технологий дает больше вопросов, чем ответов.

Завершим рассуждения о современных смыслах меняющегося понятия «искусство» словами философа, теоретика культуры и искусства, ученого мирового масштаба Михаила Бахтина (1895–1975), который еще в 1919 году в самой первой своей публикации поднимал проблему, о которой сегодня почти не говорят, но актуальность которой все более возрастает – проблему ответственности искусства перед обществом и общества перед искусством: «Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов» [3, с. 7–8].



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Багдасарьян Н.Г. Культурология: учебник и практикум для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2019. 614 с.
- 2/ Бауман З. Текучая современность / Пер. с англ. под ред. Ю.В. Асочакова. СПб.: Питер, 2008. 240 с.
- 3/ Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 404 с.
- 4/ Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Издательство политической литературы, 1991. 399 с.
- 5/ Данто Артур. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 168 с.
- 6/ Жевак А.И. Тенденции развития современного изобразительного искусства второй половины XX–XXI веков: культурфилософский анализ: Автореф. дис... на соискание ученой степени канд. фил. наук. Волгоград, 2015. 27 с.
- 7/ Искусство в современном мире. Сборник статей. Вып. 4. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 440 с.
- 8/ Ключина Е.В., Мальцева С.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Артефакт. Арт-объект. Аргумент. Объект в изобразительном искусстве: обретение новых смыслов в эпоху Нового и Новейшего времени // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2018. Т. 8. С. 5–26. URL: <http://actual-art.spbu.ru/publikatsii/politika-izdaniya.html> (дата обращения: 14.06.2020).
- 9/ Кривцун О. Метафизика художественного созерцания // Искусство в современном мире. Сборник статей. Вып. 4. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 440 с.
- 10/ Никонова С.Б. Кризис художественных форм в контексте глобализационных процессов // Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы. СПб.: Нестор-История, 2009. 632 с. С. 472–479.
- 11/ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 220–223.
- 12/ Сарикев Г.Р. Искусство XXI века как часть общества

комфорта (философско-эстетический анализ) // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2018. № 2. С. 22–27.

13/ Социология искусства. Хрестоматия / Сост. В.С. Жуков, Т.А. Клявина. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 496 с.

14/ Толстая Т.Н. Квадрат. URL: <http://dictionnaire.narod.ru/square.htm> (дата обращения: 03.04.2021).

## REFERENCES

- 1/ Bagdasar`yan, N.G. (2019), Kul`turologiya: uchebnik i praktikum dlya akademicheskogo bakalavriata [Cultural studies: textbook and workshop for academic undergraduate studies], Yurajt, Moscow, 614 p. (in Russ.)
- 2/ Bauman, Z. (2018), Tekuchaya sovremennost` [Current modernity] / Per. from eng. Yu.V. Asochakova (ed.), Piter, St. Petersburg, 240 p. (in Russ.)
- 3/ Baxtin, M.M. (1986), Art and responsibility, E`stetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity], 2 ed., Iskusstvo, Moscow, pp. 7–8. (in Russ.)
- 4/ Borev, Yu.B. (1991), E`stetika [aesthetics], Izdatel`stvo politicheskoy literatury, Moscow, 399 p. (in Russ.)
- 5/ Danto, Artur (2018), Chto takoe iskusstvo? [What is art?], Ad Marginem Press, Moscow, 168 p. (in Russ.)
- 6/ Zhevak, A.I. (2015), Tendencii razvitiya sovremennogo izobrazitel`nogo iskusstva vtoroj poloviny` XX–XXI vekov: kul`turfilosofskij analiz [Trends in the development of contemporary fine art of the second half of the 20th–21st centuries: cultural philosophical analysis], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Volgograd, 27 p. (in Russ.)
- 7/ Iskusstvo v sovremennom mire. Sbornik statej (2011) [Art in the Modern World. A collection of articles], vol. 4, Pamyatniki istoricheskoy my`sl, Moscow, 440 p. (in Russ.)
- 8/ Klyushina, E.V., Mal`ceva, S.V., Stanyukovich-Denisova, E.Yu. (2018), "Artifact. Art object. Argument. Object in the visual arts: gaining new meanings in the era of New and Modern times", Aktual`ny`e problemy` teorii i istorii iskusstva [Topical problems of the theory and history



of art], № 8, pp. 15–25, Available at: <http://actual-art.spbu.ru/publikatsii/politika-izdaniya.html> (in Russ.)

9/ Krivczun, O. (2011), "Metaphysics of artistic contemplation", *Iskusstvo v sovremennom mire. Sbornik statej* [Art in the Modern World. A collection of articles], vol. 4, Pamyatniki istoricheskoy my`сли, Moscow, 440 p. (in Russ.)

10/ Nikonova, S.B. (2009), Crisis of artistic forms in the context of globalization processes, *Kul`tura na rubezhe XX–XXI vekov: globalizacionny`e process* [Culture at the turn of the twentieth and twenty-first centuries: globalization processes], Nestor-Istoriya, St. Petersburg, pp. 472–479 (in Russ.)

11/ Ortega-i-Gasset, X. (1991), Dehumanization of art, Ortega-i-Gasset X. *E`stetika. Filosofiya kul`tury`* [Aesthetics. Philosophy of culture], Moscow, pp. 220–223 (in Russ.)

12/ Sarikek, G.R. (2018), "Art of the 21st century as part of a comfort society (philosophical and aesthetic analysis)", *Izvestiya vuzov. Severo-Kavkazskij region. Obshhestvenny`e nauki* [University News. North-Caucasian region. Social sciences series], no. 2, pp. 22–27. (in Russ.)

13/ *Sociologiya iskusstva. Xrestomatiya* [Sociology of art. Anthology], V.S. Zhukov, T.A. Klyavina (ed.), Progress-Tradiciya, Moscow, 2010, 496 p. (in Russ.)

14/ Tolstaya, T.N. (2000), *Kvadrat*, Available at: <http://dictionnaire.narod.ru/square.htm> (Accessed: 03 April 2021). (in Russ.)

### Сведения об авторе

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: mawam@rambler.ru

### Author information

Marina V. Moskalyuk, D.Sc. (Art Criticism), Professor, Rector of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: mawam@rambler.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

## ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Р А З Д Е Л

13/

БАРАНОВА В.П.,  
ВОЙТКЕВИЧ С.Г.  
Вокальный репертуар  
Дмитрия Хворостовского



УДК 7.071.2

## ВОКАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО

**В.П. БАРАНОВА, С.Г. ВОЙТКЕВИЧ**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье впервые в отечественном музыкознании приводится полный репертуарный список выдающегося российского певца, народного артиста России Дмитрия Хворостовского, составленный на основе анализа концертных записей и CD с записями певца. Вокальное наследие представлено русской музыкой (арии из опер, романсы и вокальные циклы русских композиторов, народные песни, духовная музыка), западноевропейской (арии из опер, романсы и вокальные циклы) и современной (песни советских авторов, песни военных лет, альбом «Дежавю»). Каждый раздел списка предваряется краткой аналитической справкой, рассматривающей место жанра в творчестве певца и причины обращения к нему. В качестве материала привлекаются цитаты из книг о жизни и творчестве Дмитрия Хворостовского, опубликованных за последние годы, видеофильмы и многочисленные интервью, данные «сибирским Шляпиным» на протяжении жизни различным средствам массовой информации.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Дмитрий Хворостовский, вокальный репертуар, арии, романсы, песни, оперные партии.

## DMITRI HVOROSTOVSKY'S VOCAL REPERTOIRE

**V.P. BARANOVA, S.G. VOITKEVICH**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article provides a complete repertoire list of the outstanding singer and People's Artist of Russia Dmitri Hvorostovsky. The list is submitted in Russian musicology for the first time. The research is based on the analysis of various live recordings and CDs with works by the famous baritone. The vocal heritage is represented by Russian (arias from operas, romances and song cycles by Russian composers, folk songs, sacred music), West-European (arias from operas, romances and song cycles) and contemporary (songs by Soviet authors, wartime songs, the album "Déjà vu") music. Each section is preceded by a brief analytical summary regarding the place of the genre in the singer's creative activities and the reasons why he turns to it. The study contains quotations from books about the life and work of Dmitri Hvorostovsky published in recent years as well as videos and numerous interviews with "Siberian Shalyapin".

**KEYWORDS:** Dmitri Hvorostovsky, vocal repertoire, arias, romances, songs, opera parts.



Имя выдающегося певца современности, народного артиста России Дмитрия Хворостовского известно во всем мире. Особо дорого оно для Красноярска – города, в котором певец родился, где сделал первые шаги на профессиональном поприще и куда вернулся для того, чтобы дать 4 июня 2017 года последний в своей жизни концерт на родине. По окончании выступления председателем Законодательного собрания А.В. Уссом<sup>1</sup> певцу была вручена награда «Почетный гражданин Красноярского края», приказ о которой был подписан еще 15 октября 2015 года. Выражая слова благодарности краю и всем собравшимся, Дмитрий Александрович произнес слова, ставшие памятными для всех присутствовавших на концерте и процитированные затем во многих СМИ: *«Я должен был вернуться. Потому что я вас люблю, потому что это мой родной город»*.

Уход из жизни Д. Хворостовского был воспринят многими земляками как личная утрата – насколько велика была любовь к «Певцу мира» на его малой родине. По завещанию Дмитрия Александровича его прах был разделен на две части и захоронен в Москве и в Красноярске. 24 августа 2018 года в родном городе капсулу с прахом Хворостовского заложили в основание будущего памятника. Место было выбрано родителями, Людмилой Петровной и Александром Степановичем, и вдовой Флоранс. Из всех предложенных руководителями города и края вариантов они отдали предпочтение площадке нижнего яруса Института искусств – Alma mater Дмитрия Александровича, где на протяжении пяти лет он обучался вокальному мастерству в классе заслуженного деятеля искусств РФ, профессора, почетного гражданина Красноярского края Екатерины Константиновны Иофель. Чуть более года спустя, 23 сентября 2019 года состоялась Церемония открытия памятника (автор – заслуженный художник России Владимир Усов). К тому моменту вуз уже носил имя своего самого выдающегося выпускника<sup>2</sup>.

В 2019 году на родине прославленного баритона

прошел Первый фестиваль Дмитрия Хворостовского, имевший широкий резонанс в прессе и названный одним из знаковых событий России в Год театра. В настоящее время разработано Положение Конкурса вокалистов, организатором которого станет Красноярский фонд развития искусства имени Дмитрия Хворостовского.

Известно, что сценическая жизнь «сибирского Шаляпина» была яркой и насыщенной. Как вспоминал Муслим Магомаев, «я был членом жюри на конкурсе Глинки в Баку, куда меня пригласила Архипова. И первый раз я там услышал Хворостовского. И сразу – первая премия. Он показался мне потрясающим камерным певцом. Я сказал, что если он будет петь романсы, то он будет в мире номер один после Фишера. У него дыхание на полстраницы. Но Хворостовский решил идти по пути оперного искусства. Дело его. Но все равно это личность. Это великолепный певец. Я очень рад, что не ошибся в нем» [8].

Действительно, репертуар Дмитрия Хворостовского чрезвычайно обширен. Ему в равной степени удавались и камерные сочинения, и оперные партии, и популярные произведения отечественных и зарубежных авторов. Однако репертуарный список певца до сих пор остается неопубликованным. После безвременного ухода Дмитрия Александровича вышло в свет несколько изданий, в которых описывается его жизненный и творческий путь, перечислены дискография, спектакли, театры, на сценах которых он выступал. Богато иллюстрированный альбом, подготовленный Я.Г. Стародубцевой [12] на основе материалов коллекции Красноярского кра-

2 Ранее этой чести были удостоены Красноярский государственный театр оперы и балета, где Дмитрий Александрович работал на протяжении трех лет, Детская музыкальная школа № 4, в которой будущий прославленный певец начинал заниматься музыкой, а также красноярский аэропорт, получивший имя певца по итогам голосования в общероссийском конкурсе «Великие имена России». Кроме того, имя Д.А. Хворостовского присвоено ГПОУ «Прокопьевский областной колледж искусств» приказом от 11.01.2018. 15 марта 2020 года состоялось открытие мемориальной доски.



евого краеведческого музея, дополнен CD диском с записями выступлений Дмитрия Александровича на родной земле, благодаря чему можно услышать голос, покори́вший мир. Книга С.Е. Шишковой-Шипуновой [16] собрала немало интересных фактов и высказываний выдающихся современников Хворостовского о его творчестве и таланте. Однако перечня сочинений, прозвучавших в исполнении обладателя «бархатного баритона», до сих пор нет. Восполнить этот пробел призвана данная публикация.

Огромный репертуар Дмитрия Александровича поражает. Думается, это стало возможным благодаря его неустанной работе над собой, стремлению развиваться, открывать новые жанры и области вокального искусства. Поистине, как сказал Г.В. Свиридов, «Хворостовский – человек удивительного таланта, глубины артистической, ума, культуры. Это наша гордость» [9]. Всю полноту своего дара Дмитрий Александрович выражал в изумительной исполнительской культуре, запечатленной в тонком, филигранном, глубоко индивидуальном прочтении каждого исполняемого им произведения. Не претендуя на полноту, авторы данной статьи впервые предлагают вниманию репертуарный список Д.А. Хворостовского, который составлен на основе изучения записей концертных выступлений и CD певца.

Во многих своих интервью Дмитрий Александрович с гордостью говорил о родной стране, признавался, что во снах нередко видит Россию; места, где бывал. Он неоднократно сравнивал свою миссию с дипломатической: «Я выступаю послом нашей культуры, нашей музыки, нашего языка и чувствую себя, прежде всего, русским человеком. Хочу, чтобы этот патриотизм <...> был доставлен на Запад». Неудивительно, что русской музыке в репертуаре певца отводилось особое место. Поступая в Институт искусств, он уже прекрасно знал многие арии отечественного репертуара, которые выучил благодаря богатейшей фонотеке, собранной отцом Александром Степановичем. В 22 года, получив, как говорил Дмитрий Александрович, «привилегию выступать на оперной сцене<sup>3</sup>», он начал путь оперного

певца. «К окончанию института он уже исполнял в театре большие роли – Онегина, Елецкого в “Пиковой даме”, Роберта в “Иоланте”» [16, с. 69]. Позднее, уже будучи в зените славы, Дмитрий Александрович признавался в интервью Диане Берлин, что «лучше, синтетичнее жанра, чем опера, на данный момент, в нашем культурном обиходе ничего нет. И не существует. В опере присутствует всё! <...> В опере я набираюсь и энергии, и определённого мастерства, в опере я расту, прежде всего, как актер, как исполнитель. И благодаря именно опере я стал тем, кем я стал. Опера для меня, определенного рода лаборатория, где я работаю, экспериментирую, и где я предполагаю возможность для роста» [1].

До сих пор Хворостовский остается непревзойденным исполнителем партий Евгения Онегина, Елецкого и Демона, которые стали коронными в его репертуаре. Именно ария Елецкого, которую пришлось срочно включить в конкурсную программу вместо Каватины Валентина, обеспечила, по признанию баритона, победу на конкурсе вокалистов в Тулузе. В дальнейшем она стала его “trade mark”, «визитной карточкой»... [5].

Все русские арии, исполненные великим баритоном, можно разделить на две группы. К первой относятся отдельные сольные номера, которые готовились для репертуара и концертных программ. В их числе Ария Князя Игоря из одноименной оперы А.П. Бородина, Ариозо князя Никиты Курлятева и Ариозо Мазепы из опер П.А. Чайковского «Чародейка» и «Мазепа», арии из опер М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», «Алеко» С.В. Рахманинова, «Садко» и «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова. Вторую представляют арии из опер, в которых Д. Хворостовский блистал на мировых сценах: «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта» П.И. Чайковского, «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова, «Демон» Н.Г. Рубинштейна, «Война и мир» С.С. Прокофьева.

### АРИИ ИЗ ОПЕР РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

1/ А.П. Бородин «Князь Игорь», Ария князя Игоря «Ни сна, ни отдыха»

2/ М.П. Мусоргский «Хованщина», Ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо»

3/ М.П. Мусоргский «Борис Годунов», Монолог Бориса «Достиг я высшей власти»

3 Имеется в виду Красноярский государственный театр оперы и балета.



- 4/ С.С. Прокофьев «Война и мир», Ария Болконского «Светлое весеннее небо»
- 5/ С.В. Рахманинов «Алеко», Каватина Алеко «Весь табор спит»
- 6/ Н.А. Римский-Корсаков «Царская невеста», Речитатив и ария Грязного «С ума нейдёт красавица»
- 7/ Н.А. Римский-Корсаков «Царская невеста», Ариозо Грязного «Куда ты, удаль прежняя, девалась?»
- 8/ Н.А. Римский-Корсаков «Снегурочка», Ариозо Мизгирия «На тёплом синем море»
- 9/ Н.А. Римский-Корсаков «Садко», Песня Веденечкого гостя
- 10/ А.Г. Рубинштейн «Демон», Первый романс Демона «Не плачь, дитя»
- 11/ А.Г. Рубинштейн «Демон», Второй романс Демона «На воздушном океане»
- 12/ П.И. Чайковский «Евгений Онегин», Ария Онегина «Вы мне писали...»
- 13/ П.И. Чайковский «Евгений Онегин», Ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна...»
- 14/ П.И. Чайковский «Иоланта», Ария Роберта «Кто может сравниться с Матильдой моей»
- 15/ П.И. Чайковский «Мазепа», Ариозо Мазепы «Мгновенно сердце...»
- 16/ П.И. Чайковский «Мазепа», Ариозо Мазепы «О, Мария»
- 17/ П.И. Чайковский «Пиковая дама», ария Елецкого «Я вас люблю»
- 18/ П.И. Чайковский «Пиковая дама», Сцена и Баллада Томского
- 19/ П.И. Чайковский «Чародейка», Ариозо князя Никиты Курлятева «Дела, правления, заботы...»

С не меньшим вниманием Дмитрий Александрович относился к камерной музыке русских и отечественных композиторов. С огромным успехом он исполнял романсы П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. После сольного выступления баритона в Концертном зале П.И. Чайковского пианист О. Бошнякович опубликовал в газете «Советская культура» рецензию, в которой назвал уроженца Красноярска «звездой первой величины» и отметил индивидуальность прочтения каждого романса, что произвело на мэтра «неизгладимое впечатление» [10]. Отдельную страницу репертуарного наследия Хворостовского составляют вокальные циклы М.П. Мусоргского, Н.К. Метнера,

Д.Д. Шостаковича и Г.В. Свиридова. Их подготовка и эталонное исполнение возникли в период сотрудничества с Михаилом Аркадьевым. В 1995 году Георгием Свиридовым специально для этого дуэта была создана вокальная поэма «Петербург» на слова А. Блока, и с тех пор ни одному камерному ансамблю не удавалось достичь такой же степени воздействия на слушателя.

В камерной вокальной лирике проявились такие сильные черты Хворостовского-певца, как точное следование замыслу композитора, воплощение всех нюансов агогики, темпа, ритма, мелодических особенностей сочинений. В своих многочисленных интервью певец говорил, что не стремился открыть что-то новое в известном. Он лишь выполнял указания композиторов, при этом памятуя о завете своего педагога, которая «говорила, что звук должен нести мысль, чувство, проникать в сердца, брать за душу» [6].

## РОМАНСЫ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Романсы П.И. Чайковского:*

- 1/ «Ни слова, о друг мой», ор. 6, № 2, ст. А. Плещеева
- 2/ «Слеза дрожит...», ор. 6, № 4, ст. А. Толстого
- 3/ «Отчего?», ор. 6, № 5, ст. Л. Мея
- 4/ «Нет, только тот, кто знал», ор. 6, № 6, ст. Л. Мея
- 5/ «Примиренье», ор. 25, № 1, ст. Н. Щербины
- 6/ «Страшная минута», ор. 28, № 6, ст. П. Чайковского
- 7/ «То было раннею весной», ор. 38, № 2, ст. А. Толстого
- 8/ «Средь шумного бала», ор. 38, № 3, ст. А. Толстого
- 9/ «О, если б ты могла...», ор. 38, № 4, ст. А. Толстого
- 10/ «Любовь мертвеца», ор. 38, № 5, ст. М. Лермонтова
- 11/ «На землю сумрак пал», ор. 47, № 3, ст. Н. Берга
- 12/ «Благословляю вас, леса...», ор. 47, № 5, ст. А. Толстого
- 13/ «День ли царит», ор. 47, № 6, ст. А. Апухтина
- 14/ «Скажи, о чем в тени ветвей», ор. 57, № 1, ст. В. Соллогуба
- 15/ «На нивы жёлтые», ор. 57, № 2, ст. А. Толстого
- 16/ «Смерть», ор. 57, № 5, ст. С. Мережковского
- 17/ «Соловей», ор. 60, № 4, ст. А. Пушкина
- 18/ «Ночи безумные», ор. 60, № 6, ст. А. Апухтина
- 19/ «Ночь», ор. 60, № 9, ст. Я. Полонского
- 20/ «Подвиг», ор. 60, № 11, ст. А. Хомякова
- 21/ «Растворил я окно...», ор. 63, № 2, ст. К. Романова
- 22/ «О, дитя», ор. 63, № 6, ст. К. Романова



- 23/ «Мы сидели с тобой», ор. 73, № 1, ст. Д. Ратгауза  
24/ «Снова, как прежде, один», ор. 73, № 6, ст. Д. Ратгауза  
25/ «Забыть так скоро», ст. А. Апухтина  
26/ «Мой гений, мой ангел, мой друг», сл. А. Фета  
27/ «Хотел бы в единое слово...», ст. Л. Мея

*Романсы С.В. Рахманинова:*

- 1/ «О нет, молю, не уходи!», ор. 4, № 1 ст. С. Мережковского  
2/ «В молчании ночи тайной», ор. 4, № 3, ст. А. Фета  
3/ «Не пой, красавица, при мне», ор. 4, № 4, ст. А. Пушкина  
4/ «Весенние воды», ор. 14, № 11, ст. Ф. Тютчева  
5/ «Дитя! Как цветок ты прекрасна», ор. 8, № 2, ст. А. Плещеева  
6/ «Сон», ор. 8, № 5, ст. А. Плещеева  
7/ «Я жду тебя», ор. 14, № 1, ст. М. Давидовой  
8/ «Я был у ней», ор. 14, № 4, ст. А. Кольцова  
9/ «Она, как полдень, хороша», ор. 14, № 9, ст. Н. Минского  
10/ «Оне отвечали», ор. 21, № 4, ст. Л. Мея  
11/ «Отрывок из А. Мюссе», ор. 21, № 6, ст. А. Апухтина  
12/ «Здесь хорошо», ор. 21, № 7, ст. Г. Галиной  
13/ «Как мне больно», ор. 21, № 12, ст. Г. Галиной  
14/ «Все отнял у меня», ор. 26, № 2, ст. Ф. Тютчев  
15/ «Христос воскрес», ор. 26, № 6, ст. С. Мережковского  
16/ «Ночь печальна», ор. 26, № 12, ст. И. Бунина  
17/ «Вчера мы встретились», ор. 26, № 13, ст. П. Полонского  
18/ «Проходит все», ор. 26, № 15, ст. Д. Ратгауза

*Романсы М.И. Глинки:*

- 1/ «Я помню чудное мгновенье...», ст. А. Пушкина  
2/ «Признание», ст. А. Пушкина  
3/ «В крови горит огонь желанья», ст. А. Пушкина  
4/ «Ночной зефир», ст. А. Пушкина  
5/ «Ночной смотр» (Фантазия), ст. В. Жуковского  
6/ «Сомнение», ст. Н. Кукольника  
7/ «Попутная песня», ст. Н. Кукольника

*Романсы Н.А. Римского-Корсакова:*

- 1/ «На холмах Грузии лежит ночная мгла», ор. 3, № 4, ст. А. Пушкин  
2/ «О, если б ты могла», ор. 39, № 14, ст. А. Толстого  
3/ «Редает облаков летучая гряда», ор. 42, № 3,

- ст. А. Пушкина  
4/ «Октава», ор. 45, № 3 ст. А. Майкова  
5/ «Дробится и плещет, и брызжет волна», ор. 46, № 1, ст. А. Толстого

*Романсы других композиторов:*

- 1/ В. Абаза, ст. И. Тургенева «Утро туманное»  
2/ А. Алябьев, ст. А. Пушкина «Я пережил свои желания»  
3/ Б.Б., сл. А. Тимофеева «Дремлют плакучие ивы»  
4/ А. Бородин, ст. А. Пушкина «Для берегов отчизны дальней»  
5/ П. Булахов, ст. N.N. «Не пробуждай воспоминаний»  
6/ П. Булахов, ст. Л. Мей «В поле широком»  
7/ П. Булахов, ст. А. Вяземского «Тройка мчится, тройка скачет»  
8/ П. Булахов, ст. В. Чувевского «Гори, гори, моя звезда»  
9/ П. Булахов, ст. Н. Грекова «Свидание»  
10/ П. Герман, ст. Б. Фомина «Только раз»  
11/ Ф. Герман, ст. А. Феррфрис – Е. Гребёнки «Очи черные»  
12/ А. Гурилёв, ст. К. Бахтурина «Песнь ямщика»  
13/ А. Гурилёв, ст. И. Макарова «Однозвучно гремит колокольчик»  
14/ А. Гурилёв, слова неизвестного автора «Вам не понять»  
15/ А. Даргомыжский, ст. А.С. Пушкина «Юноша и дева»  
16/ Г. Канчели «Не горюй»  
17/ Ц. Кюи, ст. А. Пушкина «Урну с водой уронив», ор. 57, № 17  
18/ Н. Листов «Я помню вальса звук прелестный»  
19/ Л. Малашкин, ст. Г. Лишина «О, если б мог выразить в звуке»  
20/ Н. Метнер, ст. А. Пушкина «Мечтателю», ор. 32, № 6  
21/ Д. Михайлов, ст. А. Пугачёва «Жалобно стонет ветер осенний»  
22/ Музыка неизвестного автора, ст. Ф. Тютчева «Я встретил вас»  
23/ Музыка неизвестного автора, ст. Н. Ленского «Но я вас всё-таки люблю»  
24/ Музыка и слова неизвестного автора «В час роковой»  
25/ М. Пугачев, ст. Я. Пригожего «Жалобно стонет ветер осенний»



- 26/ В. Шереметьев, ст. А. Пушкина «Я вас любил»  
27/ А. Шишкин, ст. М. Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю»  
28/ Н. Шишкин, ст. Н. Языкова «Ночь светла»  
29/ М. Яковлев, ст. А. Пушкина «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет»)

### ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Н.К. Метнер. Семь песен на стихи А.С. Пушкина*

- 1/ «Муза»  
2/ «Певец»  
3/ «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы»  
4/ «Конь»  
5/ «Элегия» («Я пережил свои желанья»)  
6/ «Роза»  
7/ «Заклинание»

*М.П. Мусоргский, слова А. Голенищева-Кутузова  
«Песни и пляски смерти»*

- 1/ «Колыбельная»  
2/ «Серенада»  
3/ «Трепак»  
4/ «Полководец»

*Г.В. Свиридов. Шесть романсов на слова  
А.С. Пушкина*

- 1/ «Роняет лес багряный свой убор»  
2/ «Зимняя дорога»  
3/ «К няне»  
4/ «Зимний вечер»  
5/ «Предчувствие»  
6/ «Подъезжая под Ижоры»

*Г.В. Свиридов, стихи А. Блока «Петербург»*

- 1/ «Флюгер»  
2/ «Золотое весло»  
3/ «Невеста»  
4/ «Голос из хора»  
5/ «Я пригвождён к трактирной стойке»  
6/ «Ветер принёс издалека»  
7/ «Петербургская песенка»  
8/ «Рождённые в года глухие»  
9/ «Богоматерь в городе»

*Г.В. Свиридов, стихи С. Есенина «Отчалившая Русь»*

- 1/ «Осень»  
2/ «Я покинул родимый дом...»

- 3/ «Отвори мне, страж заоблачный...»  
4/ «Серебристая дорога»  
5/ «Отчалившая Русь»  
6/ «Симон, Пётр... Где ты? Приди...»  
7/ «Где ты, где ты, отчий дом?»  
8/ «Там, за млечными холмами»  
9/ «Трубит, трубит погибельный рог»  
10/ «По-осеннему кычет сова»  
11/ «О, верю, верю, счастье есть!..»  
12/ «О, Родина, счастливый и неисходный час»

*Д.Д. Шостакович. Сюита на стихи Микеланджело*

- 1/ «Истина»  
2/ «Утро»  
3/ «Любовь»  
4/ «Разлука»  
5/ «Гнев»  
6/ «Данте»  
7/ «Изгнанник»  
8/ «Творчество»  
9/ «Ночь»  
10/ «Смерть»  
11/ «Бессмертие»

Отдельно отметим роль народной песни и духовной музыки в репертуаре Дмитрия Хворостовского. В одной из своих программ «Музыка души и сердца», с большим успехом исполненной в разных городах России, Дмитрий Александрович представлял в двух отделениях фольклорные и православные образцы отечественной культуры. Отвечая на вопрос корреспондента, чем вызван такой выбор, баритон сообщал: «Я, в общем-то, человек нерелигиозный. Но считаю, что именно благодаря религии был написан целый пласт прекрасной музыки» [1]. В этом, на наш взгляд, проявлялась его любовь к родной стране, к ее культуре.

Обработки народных песен особенно проникновенно и, порой, пронзительно звучали в исполнении «золотого баритона». Думается, причиной тут и российская «генетика» Хворостовского, и песни, слышанные в детстве от бабушки Марии Николаевны, и воспитание его педагога Е.К. Иофель, призывавшей «петь сердцем», и глубина душевных переживаний, о которых певец говорил скупой и мало, но которые получали выражение в его вокальном искусстве.



### ПРАВОСЛАВНАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА

*«Русский язык, русская литература для меня буквально сакральны»*

- 1/ А. Архангельский «Символ веры»
- 2/ М. Бурмагин «Разбойника благоразумного»
- 3/ А. Косолапов «Утверди, Боже»
- 4/ А. Николаев-Струмский «Великое славословие»
- 5/ Ю. Сахновский «Херувимская песнь»
- 6/ Ю. Сахновский «Отче наш»
- 7/ П. Толстяков «Придите ко мне, все труждающиеся»
- 8/ Д. Христов «Хвалите имя Господне»
- 9/ П. Чесноков «Блажен муж»
- 10/ П. Чесноков «От юности моя»
- 11/ П. Чесноков «Да исправится молитва моя»
- 12/ П. Чесноков «Совет предвечный»
- 13/ П. Чесноков «Милость мира»

### РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

- 1/ «Ах вы, сени, мои сени» в обработке С. Любского
- 2/ «Ах ты, душечка» в обработке А. Иванова
- 3/ «Ах, ты слышишь ли»
- 4/ «Барыня»
- 5/ «В темном лесе» в обработке А. Свешникова
- 6/ «Вдоль по улице» в обработке А. Варламова, слова Д. Глебова
- 7/ «Веники» в обработке Ф. Рубцова
- 8/ «Выхожу один я на дорогу» в обработке А. Новикова, слова М. Лермонтова
- 9/ «Калинка» в обработке А. Александрова
- 10/ «Камаринская» в обработке А. Широкова
- 11/ «Коробейники», слова Н. Некрасова («Ой, полна моя корбушка»)
- 12/ «Липа вековая» в обработке А. Александрова
- 13/ «На горушке» в обработке О. Коловского
- 14/ «Не велят Маше за реченьку ходить» в обработке А. Глазунова
- 15/ «Не одна во поле дороженька» в обработке Ю. Шапорина
- 16/ «Не слышно шуму городского», слова Ф. Глинки
- 17/ «Ноченька» в обработке Ю. Слонова
- 18/ «Очи чёрные» в обработке Г. Левковича
- 19/ «Прощай, радость» в обработке неизвестного автора
- 20/ «Уж как пал туман на поле чистое» в обработке Н. Голованова
- 21/ «Уж ты поле моё» в обработке М. Балакирева
- 22/ «Хороводная» («Со вьюном я хожу») в обра-

ботке С. Благообразова

23/ «Что не белая береза»

24/ «Что затуманилась, зоренька ясная» в обработке А. Живцова, слова Вельтмана

Осветив роль русской музыки в репертуаре Дмитрия Хворостовского, обратимся к западноевропейскому репертуару.

При том, что вокальное наследие Дмитрия Хворостовского представлено, прежде всего, работами в области оперного и камерно-вокального жанра, немаловажную роль в его становлении и воспитании как певца играла музыка эпохи барокко. Сочинения авторов этого времени входят в обязательную программу обучения академическому сольному пению, поскольку помогают формированию правильного певческого дыхания, плавного звуковедения, ровному пению во всех регистрах. Однако для русских исполнителей, мало соприкасающихся с аутентичной барочной музыкой, именно эта сфера вокального искусства составляет особую трудность. Дмитрию Александровичу в равной степени удавались как виртуозные сочинения мастеров прошлых веков, так и кантиленные образцы. Он владел гибкостью звуковедения, динамическими оттенками и контрастными переходами от forte к piano, столь характерными для эпохи барокко. При этом он не форсировал звук – особенно в верхнем диапазоне, где пропевание всех нот оставалось мягким. Ему удавалось сохранить хорошее интонирование слова, что невозможно без аналитического подхода к исполняемому произведению, изучению его контекста и глубокому проникновению в замысел автора. Получив звание «Певец мира» и вместе с ним ангажементы ведущих театров планеты, Д. Хворостовский продолжал учиться петь барочную музыку, погружаясь в культуру зарубежных стран, общаясь с выдающимися исполнителями своего времени. Показательно, что в одном из своих концертов в Красноярске он исполнял произведения Дж. Перголези и не только знакомил сибирского слушателя с творчеством этого автора, но и желал получить отклик земляков на свою трактовку барочной музыки.

На сегодняшний день сохранились записи следующих сочинений композиторов эпохи барокко в исполнении Д. Хворостовского:



- 1/ Антонио Вивальди "Se Il Cor Guerriero" (Ария из оперы «Тито Манлио»)
- 2/ Антонио Вивальди "Orribile Lo Scempio" (Ария из оперы «Тито Манлио»)
- 3/ Георг Фридрих Гендель "Dignare O Domine" (Ария из кантаты «Тебя, Бога, хвалим...»)
- 4/ Георг Фридрих Гендель "Frondi Tenere, e Belle – Ombra Mai Fu" (Ария из оперы «Ксеркс»)
- 5/ Георг Фридрих Гендель "Sorge Infausta" (Ария из оперы «Орландо»)
- 6/ Георг Фридрих Гендель "Chi Spezzando" (Ария из оратории «Страсти по Брокесу»)
- 7/ Джузеппе Джордани "Caro Mio Ben" (Ариетта)
- 8/ Франческо Дуранте "Vergin, Tutto Amor" (Песня)
- 9/ Франческо Дуранте "Danza, Danza, Fanciulla" (Неаполитанская тарантелла)
- 10/ Антонио Кальдара "Selve Amiche" (Ария из пасторали «Верность и любовь побеждает обман»)
- 11/ Антонио Кальдара "Come Raggio Di Sol" (Песня)
- 12/ Джакомо Кариссими "Vittoria, Mio Core!"
- 13/ Джулио Каччини "Amarilli, Mia Bella" (Песня)
- 14/ Джованни Батиста Перголези "Nina"
- 15/ Доменико Скарлатти "Gia Il Sole Dal Gange" (Канцонетта)
- 16/ Алессандро Страделла "Pieta, Signore" (Церковная ария)
- 17/ Антонио Чести "Si Mantiene Il Mio Amor" (Ария из оперы «Алессандро, победитель самого себя»)

Большую часть западноевропейского репертуара составляют партии из опер композиторов XVIII–XIX веков и отдельные арии. Дмитрий Александрович безоговорочно признавал приоритет итальянской школы и, по воспоминаниям его матери Людмилы Петровны, «слушал Титта Руффо, Тито Гобби, Баттистини, Бастианини. У него загорались глаза, по лицу разливалась блаженная улыбка. Итальянская манера пения завораживала его, была близка его характеру и голосу» [14, с. 397].

Став в один ряд с этими величинами, Хворостовский говорил: «Певец должен петь в тех традициях, на которых зиждется оперное искусство, традиции бельканто, а не традиции современного театра, где певец не поет, а кричит». Не случайно приоритетными в западноевропейском оперном репертуаре стали партии итальянских композиторов, среди которых большое место занимают произведения

Джузеппе Верди: «Благодаря Верди я вырос и стал таким, какой я есть! Это всегда была моя идея, задача, мечта: петь Верди на сцене. Благодаря этому я стал петь. Особенно роль Риголетто. С 19 лет я безумно хотел ее исполнить. Я очень долго ждал. И когда впервые начал эту роль петь, я с трудом выдерживал и физически, и вокально. Просто не рекомендуют молодым певцам петь подобные роли, это одна из самых труднейших во всем баритоновом репертуаре. И благодаря Верди, от первого своего Риголетто до второго, до третьего, до четвертого, до пятого, я постепенно рос; я не только рос как вокалист, но я рос в своих глазах» [7].

Однако западноевропейский репертуар не ограничивается только сочинениями итальянских композиторов. Здесь есть арии, романсы и вокальные циклы французских и немецких авторов. Творчеству последних большое внимание в педагогической работе уделяла профессор Е.К. Иофель.

#### АРИИ ИЗ ОПЕР ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

- 1/ В. Беллини «Пират», Ария Эрнесто "Si, vincemmo"
- 2/ В. Беллини «Пуритане», Речитатив и ария Ричарда "Ah! Per sempre io ti perdei"
- 3/ Ж. Бизе «Кармен», Куплеты Эскамильо "Votre toast je peux vous le rendre"
- 4/ Р. Вагнер «Тангейзер», Ария Вольфрама "Oh, Du Mein Holder Abendstern"
- 5/ Дж. Верди «Стиффелио», Ария графа Станкара "Ei fuggi!.. Lina, pensai che un angelo... Oh gioia inespriabile"
- 6/ Дж. Верди «Навуходоносор» ("Nabucco"), Ария Навуходоносора "Son pur queste mie membra?... Dio di Giuda!"
- 7/ Дж. Верди «Бал-маскарад», Ария Ренато "Alla vita che t'arride"
- 8/ Дж. Верди «Бал-маскарад», Ария Ренато "Alzati!.. Eri tu"
- 9/ Дж. Верди «Эрнани», Ария Дона Карлоса "Gran Dio!.. Oh de' verd'anni miei"
- 10/ Дж. Верди «Разбойники», Ария Франческо "Vecchio! Spiccai... La sua lampada vitale... Tremate, o miseri!"
- 11/ Дж. Верди «Разбойники», Ария Франческо "Sogno di Francesco: Tradimento!.. Pareami, che sorto dalauto convito"



12/ Дж. Верди «Трубадур», Ария графа Ди Луна  
"Tutto è desert... Il balen del suo sorriso... Per me  
ora fatale"

13/ Дж. Верди «Травиата», Ария Жермона "Di  
Provenza il mar, il suo!"

14/ Дж. Верди «Макбет», Ария Макбета "Perfidi!..  
Pietà, rispetto..."

15/ Дж. Верди «Дон Карлос», Ария Родриго  
"O, Carlo, ascolta..."

16/ Дж. Верди «Отелло», Ария Яго "Vanne... Credo  
in un Dio crudel"

17/ Дж. Верди «Риголетто», Ария Риголетто "Pari siamo"

18/ Дж. Верди «Риголетто», Ария Риголетто  
"Cortigiani, vil razza donnata"

19/ К.В. Глюк "Che Faro Senza Euridice (Ария из  
оперы «Орфей и Эвридика»)

20/ К.В. Глюк "O Del Mio Dolce Ardor" (Ария из опе-  
ры «Парис и Елена»)

21/ Ш. Гуно «Фауст», Каватина Валентина "Dieu  
clement, o Dieu d'amour!"

22/ Г. Доницетти «Фаворитка», Ария Альфонсо "Ma  
De'malvagi Invan"

23/ Г. Доницетти «Фаворитка», Соло Альфонса  
"A tanto amor, Leonora"

24/ Г. Доницетти «Герцог Альба», Ария Герцога "Nei  
mei superbi gaudi"

25/ Г. Доницетти «Полилект», Сцена и каватина  
Севера "Di tua beltade imagine"

26/ Г. Доницетти «Любовный напиток», Каватина  
Белькоре "Come Paride vezzoso"

27/ Г. Доницетти «Дон Паскуале», Ария Малатесты  
"Bella siccome un angelo"

28/ Г. Доницетти «Дон Себастьян, король Португа-  
лии», Речитатив и романс Камозенса "Lisbona, alfin  
ti miro"

29/ Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Каватина  
Энрико "Cruda, funesta smania"

30/ В.А. Моцарт «Свадьба Фигаро», Ария Фигаро  
"Non più andrai"

31/ В.А. Моцарт «Свадьба Фигаро», Ария Альмави-  
вы "Hai già vintala causa..."

32/ Дж. Россини «Севильский цирюльник», Кавати-  
на Фигаро "Largo al factotum"

33/ Дж. Россини «Вильгельм Телль», Ария Телля  
"Resta immobile"

## РОМАНСЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

1/ Ф. Лист, сл. В. Гюго "Oh, quand je dors"

2/ Ф. Лист "Tre sonetti di Petrarca", №№ 47, 104, 123

3/ Г. Малер "Lieder eines fahrenden Gesellen":  
№1 "Wenn mein Schatz Hochzeit macht", № 2 "Ging  
heut' morgen übers Feld"

4/ Г. Форе, сл. П. Де Шубена "Sylvie; Si tu veux savoir  
ma belle", op. 6, № 3

5/ Г. Форе, сл. П.-А. Сильвестра "Le fleur jeteé",  
op. 39, № 2

6/ Р. Штраус "Zueignung", op. 10, № 1

## ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Г. Малер, слова, Ф. Рюккерта «Песни об умерших  
детях»

1/ «Сейчас взойдёт солнце, такое светлое»

2/ «Теперь я вижу, почему такое тёмное пламя»

3/ «Если мама твоя войдёт в дверь»

4/ «Мне часто кажется, что они только вышли»

5/ «В такую погоду, когда шумит ливень»

В завершающем разделе статьи несколько слов скажем о жанре песни, который представлен в репертуаре «сибирского самородка» различными гранями. Прежде всего, это песни отечественных композиторов, которые часто звучали в концертных программах Дмитрия Хворостовского. Выскажем предположение, что причиной тому – их мелодичность, глубина поэтического текста, смысла и содержания. Эти песни снискали любовь аудитории и всегда вызывали горячий отклик у российского слушателя. «Я их отношу к музыкальной классике, как и оперу», – говорил певец [3].

Особый резонанс вызвала программа «Песни военных лет», впервые исполненная 8 апреля 2003 года в Кремлевском дворце Съездов, после чего был записан CD. Затем состоялось выступление на Красной площади, а в 2005 году, в год 60-летия победы в Великой Отечественной войне, Дмитрий Александрович исполнял эту программу во многих городах страны, и через 10 лет проект был вновь успешно реализован к 70-летию Победы. Как указывает Я.Г. Стародубцева [12], идея этой программы была подсказана отцом певца, Александром Степановичем. «Для меня, человека, родившегося через деся-



тилетия после войны, это песни детства. Моя дань памяти людям старшего поколения. Прежде всего, моей бабушке. Ведь мои родители работали, и, как многие дети, я рос с бабушкой, и все мое детство было проникнуто песенной лирикой военных лет», – признавался певец в одном из интервью [4].

Завершается репертуарный список перечнем песен, вошедших в альбом «Дежавю». Он был представлен в ноябре 2009 года Дмитрием Хворостовским и Игорем Крутым тремя концертами в Государственном Кремлевском Дворце. «Для меня это переход в другой жанр, в эксперимент. И потому вызывает интерес, поскольку расширяет мои театральные возможности. Это для меня театр одного актера. Интересна музыка по своей мелодике, музыка классична – я ничего не меняю, за исключением нескольких номеров. Но все равно принцип остался тот же – музыка пропускается через сердце» [13].

### ПЕСНИ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

- 1/ А. Бабаджанян, ст. Р. Рождественского «Благодарю тебя»
- 2/ А. Бабаджанян, ст. Е. Евтушенко «Не спеши»
- 3/ В. Баснер, сл. М. Матусовского «С чего начинается Родина?»
- 4/ А. Пахмутова, ст. Н. Добронравова «Как молоды мы были»
- 5/ Н. Богословский, сл. А. Фатьянова «Три года ты мне снилась»
- 6/ И. Дунаевский, сл. В. Лебедева-Кумача «Как много девушек хороших»
- 7/ И. Дунаевский, сл. М. Лисянского и С. Аграняна «Моя Москва»
- 8/ Э. Колмановский, сл. К. Ваншенкина «Я люблю тебя, жизнь»
- 9/ К. Молчанов, сл. К. Симонова «Жди меня»
- 10/ К. Орбелян, сл. В. Лазарева «Шум берез»
- 11/ А. Пахмутова, сл. С. Гребенникова и Н. Добронравова «Нежность»
- 12/ А. Пахмутова, ст. Н. Добронравова «Ты – моя мелодия»
- 13/ В. Соловьев-Седой, ст. М. Матусовского «Подмосковные вечера»
- 14/ В. Соловьев-Седой, сл. А. Чуркина «Вечерняя песня»
- 15/ В. Соловьев-Седой, сл. А. Чуркина «Вечер на рейде»

- 16/ Я. Френкель, сл. И. Гофф «Русское поле»
- 17/ Т. Хренников, сл. М. Матусовского «Московские окна»
- 18/ Д. Шостакович, ст. Е. Долматовского «Родина слышит»

### ВОЕННЫЕ ПЕСНИ

- 1/ В. Баснер, сл. М. Матусовского «На безымянной высоте»
- 2/ М. Блантер, сл. М. Исаковского «Катюша»
- 3/ М. Блантер, сл. К. Симонова «Как служил солдат»
- 4/ Н. Богословский, сл. В. Агатова «Тёмная ночь»
- 5/ Братья Покрасс, сл. Ц. Солодаря «Казачьи казаки в Берлине»
- 6/ И. Дунаевский, сл. М. Лисянского, С. Аграняна «Дорогая моя столица («Моя Москва»)»
- 7/ Э. Колмановский, сл. К. Ваншенкина «Я люблю тебя, жизнь»
- 8/ К. Листов, сл. А. Суркова «В землянке»
- 9/ Б. Мокроусов, сл. А. Жарова «Заветный камень»
- 10/ Б. Мокроусов, сл. М. Исаковского «Одинокая гармонь»
- 11/ Б. Мокроусов, сл. Б. Ласкина «Дорожка фронтовая» («Песенка фронтового шофера»)»
- 12/ К. Молчанов, сл. М. Львовского «Вот солдаты идут»
- 13/ Музыка неизвестного автора, сл. М. Исаковского «Огонёк»
- 14/ А. Новиков, сл. Л. Ошанина «Эх, дороги...»
- 15/ М. Ножкин, сл. М. Ножкина «Последний бой»
- 16/ К. Орбелян, сл. В. Лазарева «Шум берёз»
- 17/ А. Пахмутова, сл. М. Львова «Горячий снег»
- 18/ А. Петров, сл. М. Матусовского «Минуты тишины»
- 19/ В. Соловьёв-Седой, сл. А. Фатьянова «Где же вы теперь, друзья-однополчане?»
- 20/ В. Соловьёв-Седой, сл. А. Чуркина «Вечер на рейде»
- 21/ В. Соловьёв-Седой, сл. М. Матусовского «Баллада о солдате»
- 22/ М. Таривердиев, сл. Р. Рождественского «Песня о далёкой родине»
- 23/ М. Фрадкин, сл. Е. Долматовского «Случайный вальс»
- 24/ Я. Френкель, сл. Р. Гамзатова, перевод Н. Гребнева «Журавли»
- 25/ И. Шатров, сл. А. Машистова «На сопках Маньчжурии»



## ИГОРЬ КРУТОЙ. АЛЬБОМ «ДЕЖАВЮ»

### Часть первая:

- 1/ Сл. К. Кулиева «Музыка»
- 2/ Сл. Л. Виноградовой "La strada della vita"
- 3/ Сл. Л. Виноградовой "Vivere"
- 4/ Сл. Л. Виноградовой "Eterni amanti"
- 5/ Сл. Л. Виноградовой "Doucement"
- 6/ Сл. К. Кулиева «Хочу быть твоею музыкой»
- 7/ Сл. Л. Виноградовой "Preghiera"
- 8/ Сл. Л. Виноградовой "Il guerriero buono"
- 9/ Сл. Л. Виноградовой "Gelosia"
- 10/ Сл. Л. Виноградовой "Canzonetta semplice"
- 11/ Сл. Л. Виноградовой "Buon giorno, amore!"

### Часть вторая:

- 1/ Сл. Л. Виноградовой "Bolero"
- 2/ Сл. Л. Виноградовой "Vecchie illusioni"
- 3/ Сл. Л. Виноградовой "Déjà vu"
- 4/ Сл. Л. Виноградовой «Горе-надежда»
- 5/ Сл. Л. Виноградовой "I nostri sogni"
- 6/ Сл. Л. Виноградовой "Nostalgia"
- 7/ Сл. Л. Виноградовой "Il bambino che e in me"
- 8/ Сл. Л. Виноградовой "Toi et moi"
- 9/ Сл. Л. Виноградовой "Mari"
- 10/ Сл. Л. Виноградовой "Vis-à-vis"
- 11/ Сл. Л. Виноградовой "Splende"
- 12/ Сл. Л. Виноградовой "La via"
- 13/ Сл. Л. Виноградовой «Гимн жизни»

В замечательном фильме «Это я и музыка» Дмитрий Хворостовский говорил: «Искусство – это потрясение». Таким потрясением для многих становилась и остается встреча с талантом сибирского самородка. Причиной, безусловно, был его выдающийся талант, умение много и скрупулезно работать, открывать новые грани вокального искусства – в себе, для себя и для мира. После одного из красноярских концертов в 1991 году бабушка певца Мария Николаевна сказала: «Он поет так драматично и трепетно, потому что все наши страдания передались ему по наследству» [14, с. 400]. Михаил Аркадьев характеризовал своего партнера по сцене как человека, «который обладал музыкальным интеллектом высочайшего уровня». Показательны и слова Андрона Кончаловского: «Это чрезвычайно глубокий вдумчивый человек абсолютно высокой культуры и большой сдержанности».

Дмитрий Александрович был совершенно искренним в своем искусстве и сравнивал пение с исповедью, в которой открывается сердце. Его исключительный дар певца, личности, патриота, человека, стремящегося к постоянному самосовершенствованию, стали залогом большого репертуара, исполненного за тридцать три года профессионального искусства.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ «Мастера с Дианой Берлин». Дмитрий Хворостовский, певец, народный артист России. URL: [http://hvorostovsky.su/index.php?mod=content&action=content\\_view&cat\\_id=2&id=1058](http://hvorostovsky.su/index.php?mod=content&action=content_view&cat_id=2&id=1058) (дата обращения: 10.02.2020).
- 2/ «Прощай, Дима! Твой Пласидо»: звезды всего мира скорбят о Хворостовском // URL: <https://cultura24.ru/news/11125/> (дата обращения: 14.02.2020).
- 3/ Интервью в Киеве 2008. URL: [http://hvorostovsky.su/?mod=content&action=content\\_view&cat\\_id=2&id=879](http://hvorostovsky.su/?mod=content&action=content_view&cat_id=2&id=879) (дата обращения 20.03.2020).
- 4/ Бабалова М. Труд. 2013. 8 мая. URL: [https://www.trud.ru/article/08-05-2013/1293294\\_xvorostovskij\\_kogda\\_roju\\_voennye\\_pesni\\_komok\\_k\\_gorlu\\_podkatyvaet.html](https://www.trud.ru/article/08-05-2013/1293294_xvorostovskij_kogda_roju_voennye_pesni_komok_k_gorlu_podkatyvaet.html) (дата обращения: 22.03.2020).
- 5/ Ванденко А. Интервью с Д. Хворостовским. URL: <https://7days.ru/news/samoe-otkrovennoe-intervyu-dmitriya-khvorostovskogo/3.htm> (дата обращения: 20.02.2020).
- 6/ Верник Вадим Эмильевич. Вам рассказывает артист: Монологи и диалоги / Вадим Верник, Эдуард Церковер. М.: Искусство, 1993. 223 с.
- 7/ Дмитрий Хворостовский. Это я и музыка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tGzeZ7WFWk&feature=share> (дата обращения: 10.03.2020).
- 8/ Интервью М. Магомаева и Т. Синявской // URL: <http://zhurnalists.blogspot.com/2011/01/19.html> (дата обращения: 20.01.2020).
- 9/ Интервью с Г.В. Свиридовым и И.К. Архиповой // <https://www.youtube.com/watch?v=Cvt7qNbwwuM> (дата обращения: 16.02.2020).
- 10/ Олег Бошнякович "На горизонте яркий талант" // Со-

- ветская культура, 1989 год. 5 августа, № 93, стр. 9.
- 11/ Прокофьев В. Дмитрий Хворостовский: Военные песни пою с «нежностью». URL: [http://hvorostovsky.su/?mod=content&action=content\\_view&cat\\_id=2&id=1329](http://hvorostovsky.su/?mod=content&action=content_view&cat_id=2&id=1329) (дата обращения: 15.02.2020).
  - 12/ Стародубцева Я.Г. Дмитрий Хворостовский. Голос, покоривший мир. Красноярск: Поликор, 2018. 310 с.
  - 13/ Ступников Д. Хворостовский и Крутой создали провокационный дуэт. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/hvorostovskii-i-krutoi-sozdali-provokacionnyi-duet/> (дата обращения 15.03.2020).
  - 14/ Хворостовская Л.П. Сибирская сага. История семьи. М.: Эксмо, 2019. 400 с.
  - 15/ Цитаты Дмитрия Хворостовского // World of Art (Мир искусства). URL: [http://worldartdalia.blogspot.com/2017/12/blog-post\\_57.html](http://worldartdalia.blogspot.com/2017/12/blog-post_57.html) (дата обращения: 10.02.2020).
  - 16/ Шишкова-Шипунова С.Е. Дмитрий Хворостовский. Голос и душа. М.: Вече, 2019. 304 с.

## REFERENCES

- 1/ Mastera s Dianoj Berlin. Dmitrij Hvorostovskij, pevec, narodnyj artist Rossii. Available at: [http://hvorostovsky.su/index.php?mod=content&action=content\\_view&cat\\_id=2&id=1058](http://hvorostovsky.su/index.php?mod=content&action=content_view&cat_id=2&id=1058) (Accessed: 10 February 2020). (in Russ.)
- 2/ Proshchaj, Dima! Tvoj Plasido: zvezdy vsego mira skorbyat o Hvorostovskom, Available at: <https://cultura24.ru/news/11125/> (Accessed: 14 February 2020). (in Russ.)
- 3/ Interv'yu v Kieve 2008. Available at: [http://hvorostovsky.su/?mod=content&action=content\\_view&cat\\_id=2&id=879](http://hvorostovsky.su/?mod=content&action=content_view&cat_id=2&id=879) (Accessed: 20 March 2020). (in Russ.)
- 4/ Babalova, M. Trud. 2013. 8 maya. Available at: [https://www.trud.ru/article/08-05-2013/1293294\\_xvorostovskij\\_kogda\\_roju\\_voennye\\_pesni\\_komok\\_k\\_gorlu\\_podkatyvaet.html](https://www.trud.ru/article/08-05-2013/1293294_xvorostovskij_kogda_roju_voennye_pesni_komok_k_gorlu_podkatyvaet.html)



[www.trud.ru/article/08-05-2013/1293294\\_xvorostovskij\\_kogda\\_poju\\_voennye\\_pesni\\_komok\\_k\\_gorlu\\_podkatyvaet.html](http://www.trud.ru/article/08-05-2013/1293294_xvorostovskij_kogda_poju_voennye_pesni_komok_k_gorlu_podkatyvaet.html) (Accessed: 22 March 2020). (in Russ.)

5/ Vandenko, A. Interv'yu s D. Hvorostovskim, Available at: <https://7days.ru/news/samoe-otkrovennoe-intervyu-dmitriya-khvorostovskogo/3.htm> (Accessed: 20 February 2020). (in Russ.)

6/ Vernik, V.E. (1993), Vam rasskazyvaet artist: Monologi i dialogi [An artist is telling you: Monologues and dialogues], Iskusstvo, Moscow, 223 p. (in Russ.)

7/ Dmitrij Hvorostovskij. Eto ya i muzyka, Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=tGzeZ7WFWk&feature=share> (Accessed: 10 March 2020). (in Russ.)

8/ Interv'yu M. Magomaeva i T. Sinyavskoj, Available at: <http://zhurnalists.blogspot.com/2011/01/19.html> (Accessed: 20 January 2020). (in Russ.)

9/ Interv'yu s G.V. Siridovym i I.K. Arhipovoj, Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Cvt7qNbWuaM> (Accessed: 16 February 2020). (in Russ.)

10/ Oleg Boshnyakovich (1989), "There is the brightest talent on the horizon", Sovetskaya kul'tura [Soviet culture], 5 avgusta, no. 93, p. 9. (in Russ.)

11/ Prokof'ev, V. Dmitrij Hvorostovskij: Voennye pesni poyu s "nezhnost'yu". Available at: [http://hvorostovsky.su/?mod=content&action=content\\_view&cat\\_id=2&id=1329](http://hvorostovsky.su/?mod=content&action=content_view&cat_id=2&id=1329) (Accessed: 15 February 2020). (in Russ.)

12/ Starodubceva, YA.G. (2018), Dmitrij Hvorostovskij. Golos, pokorivshij mir. [Dmitri Hvorostovsky. The voice that conquered the world], Polikor, Krasnoyarsk, 310 p. (in Russ.)

13/ Stupnikov, D. Hvorostovskij i Krutoj sozdali provokacionnyj duet, Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/recording-industry/hvorostovskii-i-krutoi-sozdali-provokacionnyi-dueht/> (Accessed: 15 March 2020). (in Russ.)

14/ Hvorostovskaya, L.P. (2019), Sibirskaya saga. Istoriya sem'i [A Siberian Saga. Family History]. Eksmo, Moscow, 400 p. (in Russ.)

15/ Quotes by Dmitry Hvorostovsky, Mir iskusstva [World of Art], Available at: [http://worldartdalia.blogspot.com/2017/12/blog-post\\_57.html](http://worldartdalia.blogspot.com/2017/12/blog-post_57.html) (Accessed: 20 February 2020). (in Russ.)

16/ Shishkova-Shipunova, S.E. (2019), Dmitrij Hvorostovskij. Golos i dusha [Dmitri Hvorostovsky. Voice and Soul], Veche, Moscow, 304 p. (in Russ.)

### Сведения об авторах

Баранова Вера Павловна, заслуженная артистка РФ, профессор, заведующая кафедрой сольного пения и оперной подготовки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [baranovavera@mail.ru](mailto:baranovavera@mail.ru)

Войткевич Светлана Геннадьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по творческой и международной деятельности Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [art-vice-rector@yandex.ru](mailto:art-vice-rector@yandex.ru)

### Authors information

Vera P. Baranova, Honoured Artist of the Russian Federation, Professor, Head of Solo Academic Singing and Opera Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: [baranovavera@mail.ru](mailto:baranovavera@mail.ru)

Svetlana G. Voitkevich, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of History of Music, Vice-Rector for International and Creative Activities, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: [art-vice-rector@yandex.ru](mailto:art-vice-rector@yandex.ru)



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

27/

ШАВИНЕР М.А.

Старое в новом и vice versa

39/

ЕЛОВСКАЯ Н.А., РЯБОВА Т.В.

Сочинения для флейты  
Жака Ибера в контексте  
жизни и творчества

47/

ГАВРИЛОВА Л.В.,

ЗИМИНА А.Н.

Tintinnabuli-техника  
в "Tabula rasa" Арво Пярта

54/

ЧАЙКИНА В.В.

Традиция жанрово-  
эпического симфонизма  
в творчестве русских  
композиторов XIX века

67/

УМНОВА И.Г.

Интерпретация космоса  
в инструментальных  
сочинениях Валерия  
Ермошкина



УДК 786

## СТАРОЕ В НОВОМ И VICE VERSA

**М.А. ШАВИНЕР**

Высшая школа музыки имени Бухмана-Меты  
при Тель-Авивском университете, Израиль

**АННОТАЦИЯ.** В данной статье рассматривается широкий круг вопросов, связанных с темой преемственности в музыке. Автор работы на примере фортепианного наследия предпринимает попытку связать целый ряд разножанровых сочинений композиторов разных эпох и стилей, демонстрирующих неожиданные, порой, уникальные явления так называемого «прямого диалога» далеко отстоящих один от другого периодов в истории мировой музыкальной культуры. Этот феномен – «воспоминания о будущем» или “vice versa” – представляется чрезвычайно важным для осмысления, ибо дает возможность проследить истоки сходных творческих идей и художественных открытий в разных аспектах композиторского письма, что, в свою очередь, позволяет уточнить роль и значение ряда творческих потенций и новаций крупных фигур в истории музыки.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** музыкальный стиль, феномен преемственности в музыке, история фортепианного искусства.

## OLD IN NEW AND VICE VERSA

**M.A. SHAVINER**

Buchman-Meta Graduate School of Music at Tel Aviv  
University, Israel

**ABSTRACT.** This article addresses a wide range of issues related to the topic of continuity in music. The author of the work on the example of piano heritage makes an attempt to connect a number of multi-genre compositions of composers of different eras and styles, demonstrating unexpected, sometimes unique phenomena of the so-called “direct dialogue” far from each other periods in the history of world musical culture. This phenomenon – “memories of the future” or “vice versa” – seems extremely important for reflection, because it makes it possible to trace the origins of similar creative ideas and artistic discoveries in various aspects of composer writing, which, in turn, allows you to clarify the role and significance of a number of creative potentials and innovations of major figures in the history of music.

**KEYWORDS:** musical style, the phenomenon of continuity in music, the history of piano art.

Тема преемственности в музыкальном искусстве представляет большой интерес. Основные закономерности современного музыкального языка, связанные с особенностями фактуры, гармонии, ритма, тембра всегда имели прообраз в прошлом, иногда – в далеком. Средства выразительности менялись в связи с общими тенденциями эволюции искусства, отличительными чертами тех или иных национальных культур, индивидуальностью композиторского творчества. Но порой мы встречаемся с неожиданными явлениями «прямого диалога» далеко отстоящих один от другого периодов в истории музыки, когда удивительные, даже уникальные совпадения в самых разных аспектах композиторского письма, как «воспоминания о будущем» просвечивают сквозь толщу лет и стилистических эпох.

Эти явления представляются интересными и важными, поскольку могут поведать об общности композиторских намерений – эстетических, художественных или чисто музыкальных (акустических, регистровых, формообразующих, интонационных). Безусловно, иногда имеют место чисто случайные совпадения. Но и они интересны, их сравнение может оказаться поучительным, позволяющим увидеть истоки сходных творческих идей.

В этой связи существенно важными для нас являются ранние образцы художественных открытий, характерных для более поздних эпох, таких, к при-

меру, как усиление фонической стороны гармонии, политональность, идеи додекафонии, полифонического уплотнения фактур и других.

Опыт знакомства с музыкой должен предостеречь нас от категоричных суждений, связанных с историческим приоритетом в области новаций в музыкальном искусстве. Так, можно допустить, что «шубертова шестая ступень», «неаполитанский секстаккорд», «альбертиевы басы» встречались в музыке до Шуберта, до композиторов неаполитанской школы XVII века и до творчества итальянца Доминико Альберти. Как, к примеру, гамму Римского-Корсакова «тон-полутон» встречаем у Шопена в Первой балладе на 50 лет раньше. К тому же в польском музыковедении эта гамма считается принадлежностью народного лада, и так и называется – «польская гамма». Что не означает, что мы не обнаружим ее до Шопена или вне польской национальной традиции.

То есть всегда трудно наверняка определить, когда впервые был применен в музыке тот или иной аккорд, гармонический оборот или фактурно-регистровый прием (или их «прообразы»).

Перейдем к примерам.

В старинной клавирной литературе (пример 1а, 1б, 1в) можно встретить и «интермеццо Брамса», и политональные приемы письма, и красочные гармонические «пятна»:



Пример 1а. Де Нарваез. Вариации (1538)



Пример 16. Нойзидлер. Еврейский танец (1544)



Пример 1в. Куперен. «Додо или Любовная колыбельная» (1722)



Брамс. Интермеццо си-минор (1893)



Барток. «Медвежий танец» (1908)



Дебюсси. Арабеска № 2 (1891)

Много открытий в области фактурных и гармонических идей принадлежит Д. Скарлатти, в сонатах которого обнаруживаются приемы письма, характерные для Бетховена, Брамса. Так, в Сонате, которую иногда называют «Кошачья fuga», Скарлатти предвосхищает бетховенские приемы (пример 2а, 2б) фактурно-полифонического развития:



Пример 2а. Скарлатти. «Кошачья fuga»



Пример 2б. Бетховен. Соната № 31. Фуга

А вот тема из другой сонаты Скарлатти, в которой слышатся романтически-приподнятые интонации Брамса (пример 3а, 3б):



Пример 3а. Скарлатти. Соната ре-минор. К. 426



Пример 3б. Брамс. Симфония № 1. Финал

В одной из своих работ А.И. Климовицкий приводит пример из сонаты Скарлатти, где есть характерный «брамсовский» спуск по терциям вниз (пример 4а, 4б):



Пример 4а. Скарлатти. Соната ми-минор. К. 394



Пример 4б. Брамс. Соната фа-минор. 2 часть

У Франсуа Куперена находим “Les Folies françoises” (своего рода «Карнавал», с той же, что и у Шумана, идеей вариаций на тематическое «ядро»), “Les Petits Ages” («Детские годы», цикл пьес с характерными названиями) и другие «шуманизмы» (см. об этом: [4]).

А кто из композиторов первым приблизился к додекафонии – Лист? Моцарт? Бах? Или композиторы еще более ранних эпох? (пример 5а, 5б, 5в):



Пример 5а. Лист. «Фауст-симфония». 1 часть



Пример 5б. Моцарт. «Дон-Жуан». Финал



Пример 5в. Бах. Фуга фа-минор. 1 том ХТК

Приведем пример, где с очевидностью можно говорить о стилевом переосмыслении: известный гавот Д’Ангелебера (XVII век) и «Старинная французская песенка» Чайковского (XIX век) созданы на основе одного и того же старинного французского напева (Пример 6а, 6б):



Пример 6а. Д’Ангелебер. Гавот (старинный мотив)



Пример 6б. Чайковский. Старинная французская песенка

В некоторых случаях поражает почти буквальное совпадение приемов письма у композиторов разных эпох. Вот интересный пример. В 1-й части концерта D-dur (К. 537) Моцарт дает очень яркий контраст между ля-мажорным оркестровым tutti перед разработкой и вступлением солиста с той же темой и в той же фактуре, но в одноименном ля-миноре (пример 7а):



Пример 7а. Моцарт. Концерт Ре-мажор. 1 часть

Сходный драматургический прием встречается у Рахманинова в Рэпсодии на тему Паганини (пример 76), когда в 23 вариации оркестр вступает, повторяя реплику солиста, но на fortissimo и с тональным сдвигом на полтона вверх:

**Var. XXIII**  
*Uistesso tempo (Тот же темп)*



Пример 76. Рахманинов. Рэпсодия на тему Паганини, вар. XXIII

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ  
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ  
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО  
«ARTE»

Приведем пример удивительного схождения фактурно-гармонической идеи Моцарта и Шуберта, особенно впечатляющего совпадением тональности (пример 8а, 8б). Каждый из эпизодов написан в рамках соответствующей художественной эпохи, и здесь также можно говорить о стилевом переосмыслении одного и того же композиторского приема.

В свою очередь, Шуберт превосходит многое в музыке Шумана и Шопена. В его 12 Лендлерах оп. 171 (пример 9а, 9б, 9в, 9г) слышатся гармонические изыски шумановских «Бабочек» и «Давидсбюндлеров», а также характерные особенности шопеновских миниатюр:



**Пример 9а.** Шуберт. 12 лендлеров ор. 171, № 2



**Пример 96.** Шуберт. 12 лендлеров ор. 171, № 3



**Пример 9в.** Шуберт. 12 лендлеров ор. 171, № 4



**Пример 9г.** Шуберт. 12 лендлеров ор. 171, № 6



**Пример 8а.** Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано. 3-я часть



**Пример 86.** Шуберт. Соната Си-бемоль мажор. 1 часть



Шуман. «Бабочки», ор. 2. № 3



Шуман. «Бабочки», ор. 2. № 10



Шопен. Мазурка, ор. 24. № 3



Шопен. Прелюдия, ор. 28. № 12

В плане подобных стиливых предвосхищений большой интерес представляет творчество Карла Филиппа Эмануэля Баха (1714–1788) – композитора, долгое время остававшегося в тени, но, как известно, оказавшего громадное влияние на последующие поколения композиторов. Попробуем тезисно очертить основные стороны творчества этого художника, обладавшего пытливым умом и гениальной способностью к провидению.

К.-Ф.-Э. Бах совместил в одном лице гениально-го композитора, исполнителя, клавирного педагога, теоретика, мыслителя, писателя. Восторженные отклики его современников (к примеру, известные высказывания Чарльза Бёрни) кажутся и сегодня справедливыми, когда пытаешься охватить все поле его деятельности, соприкасаешься с его одухотворенными фантазиями-импровизациями, читаешь его актуальную по сей день книгу об искусстве игры на клавире [1].

Начнем с композиторских находок К.-Ф.-Э. Баха, которые как «провидческие жемчужины» разбросаны по его многочисленным сонатам, фантазиям

и рондо. Известно то значение, которое придавали композиторы последующих эпох его книге «Опыт об истинном искусстве клавирной игры» (1753, 1762).

О влиянии этого труда на их творчество говорили Гайдн и Моцарт. Но композиторы-классики не прошли мимо влияния и самой его музыки. Известно, что современники «подозревали» Гайдна в плагиате в связи с его сонатой D-dur (Hob. 19), писали даже о том, что он выдал сочинение К.-Ф.-Э. Баха за свое. С опровержением выступил сам Карл Филипп Эмануэль, отметив талант молодого автора. При сравнении музыки Моцарта и Бетховена с произведениями К.-Ф.-Э. Баха можно также, порой, наблюдать совпадения в воплощении композиторских идей. Впечатление сходства часто усиливает и общая тональность.

Перед нами две вторые (медленные) части, одна из Концерта A-dur Моцарта (К. 488), другая – из Сонаты A-dur К.-Ф.-Э. Баха (пример 10а, 10б). Исполненные глубокой печали, «говорящие» интонации сближают эти написанные в разных жанрах пьесы.



Пример 10а. Моцарт. Концерт № 23, Ля-мажор. 2 часть



Пример 10б. К.Ф.Э. Бах. Соната Ля-мажор. Wq 55-4. 2 часть

По интонационно-ритмическому рисунку еще более сходна с моцартовским Адажио тема второй части Сонаты h-moll К.-Ф.-Э. Баха (пример 10в), также написанная в жанре сицилианы (правда, более подвижной):



Пример 10в. К.Ф.Э. Бах. Соната си-минор. Wq 63-4. 3 часть

Неуловимые интонационно-ритмические связи роднят Багатель g-moll Бетховена со второй частью другой Сонаты h-moll К.-Ф.-Э. Баха (пример 11а, 11б):



Пример 11а. Бетховен. Багатель соль-минор. ор. 119, № 1



Пример 11б. К.Ф.Э. Бах. Соната си-минор. Wq. 57-6. 2 часть



Пример 12а. К.Ф.Э. Бах. Соната фа-минор Wq. 57-6. 1-я часть



Пример 12б. Бетховен. Соната № 1. 1-я часть



Пример 12в. Бетховен. Соната № 5. 1-я часть

Встречаются и более явные черты сходства в произведениях К.-Ф.-Э. Баха и Бетховена (пример 12а, 12б, 12в). В известной сонате f-moll Баха заметны ростки сразу двух сонат Бетховена.

Поражает общность фактурно-гармонической идеи одной из Фантазий К.-Ф.-Э. Баха и Пятого концерта Бетховена (оба произведения написаны в тональности Es-dur!), где развитие дается через главные гармонические ступени (тонику, субдоминанту и доминанту), обыгрываемые виртуозными арпеджио и пассажами через всю клавиатуру (пример 13а, 13б):



Пример 13а.

К.Ф.Э. Бах.

Фантазия Ми-бемоль мажор. Wq. 58-6



Пример 13б.

Бетховен. Концерт № 5. 1 часть

И еще более удивительный пример (пример 14а, 14б). Создается впечатление, что Бетховен цитирует эти акцентированные «си-бемоли» из Рондо К.-Ф.-Э. Баха!



Пример 14а. К.Ф.Э. Бах. Рондо Ми-бемоль мажор. Wq. 61-1



Пример 14б. Бетховен. 15 вариаций, оп. 35

И в завершение – еще один, не менее поразительный пример (пример 15а, 15б), в котором К.-Ф.-Э. Бах как бы «предугадывает» интонационно-гармоническую основу эпизода из Вальса а-молл Шопена:



Пример 15а. К.Ф.Э. Бах. Рондо Ля-мажор. Wq. 58-1



Пример 15б. Шопен. Вальс ля-минор. Оп. 34. № 2



В связи с деятельностью К.-Ф.-Э. Баха нельзя не коснуться и темы, связанной с иной стороной его творческого провидения – с областью фортепианной педагогики, в которой К.-Ф.-Э. Бах оставил глубокий след. Его далеко идущие мысли и суждения уже почти 300 лет питают «жизненными соками» новейшие, казалось бы, достижения фортепианной методики.

Известное его высказывание – «за клавиром надо мыслить певуче (*“singend denken”*)» – краеугольный камень фортепианной педагогики именно в силу «непевучести» инструмента, связанной с механической природой звукоизвлечения. Автор пишет о пользе изучения искусства пения и слушания хороших певцов (о чем вслед за ним говорили все выдающиеся музыканты-педагоги, а Антон Рубинштейн даже требовал от студентов-пианистов посещать уроки пения [5, с. 14]. Вот одно из самых глубоких высказываний К.-Ф.-Э. Баха на данную тему: «Очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее самому. Этим путем большему научишься, чем из пространных книг и суждений...» [1].

Способность к певучести (понимаемой как способность к внутреннему связыванию звуков в линию) считал главным талантом исполнителя дирижер и пианист Бруно Вальтер. Нелишне вспомнить и о том, что теория К.-А. Мартинсена также зиждется на этой основе: ведь его *Wille zur Tonbildung* («воля к звукообразованию» или «звукотворческая воля»), *Linienwille* («линиеволя») есть не что иное, как желание связать, пропеть внутренним слухом мелодическую линию. Интересно, что в книге «Индивидуальная фортепианная методика» К.А. Мартинсен завершает свои рассуждения о психологических и физических предпосылках верного звукоизвлечения простым советом добиваться того же путем *мысленного пропевания фразы*. Это, с его точки зрения, правильно организует весь игровой аппарат пианиста.

Представляет большой интерес взгляд на эту проблему не исполнителя, а музыковеда, одного из крупнейших музыкальных мыслителей XX века Эрнста Курта: «Основой мелоса с психологической точки зрения является не последовательность тонов (безразлично, в простейшем ли значении этого слова, или смысле тонально-организованной, логической связи), а момент *перехода* (курсив мой. – М.Ш.) от одного тона к другому. Переход есть

движение. Только процесс, совершающийся между тонами, ощущение сил, пронизывающее их цепь, есть мелодия <...> Недостаток обычного определения мелодии, как временной последовательности тонов, заключается в том, что оно не выражает активности, лежащей в основе понятия “мелодическое слышание”, “мелодическое ощущение” и т. д.» [3, с. 35–36]. Эти верные и весьма ценные для исполнителя мысли вполне укладываются в простую схему К.Ф.А. Баха – «мыслить певуче».

Другой важнейший постулат Эммануэля Баха: «Сила – понятие не внешнее, а внутреннее». Он продолжает и развивает мысль о звукотворческой исполнительской воле как факторе постоянного слухового напряжения. А вот, казалось бы, из иной сферы исполнительских задач: «Настоящего исполнителя можно узнать с первого взгляда <...> Он может играть самые трудные вещи так, что почти не будет видно движений рук», – пишет К.Ф.Э. Бах[1]. Очень важное наблюдение! Автор связывает его, прежде всего, с верной аппликатурой. Действительно, экономия движений – необходимое условие виртуозной и свободной игры. «Нет понятия “красивое движение рук”, красиво то, что рационально», – утверждает Г. Нейгауз в своей известной книге, говоря, собственно, о том же самом (заметим, кстати, что и у К.Ф.Э. Баха, и у Г. Нейгауза наилучшим положением руки пианиста считается то, которое можно моментально изменить). Но не менее (а может, и более!) важным моментом в рациональной организации движений является их связь с внутренним предслышанием звуков музыкальной фразы. Вот как пишет об этом известный московский педагог Е. Тимакин в книге «Воспитание пианиста»: [исполнитель должен] “думать и слышать вперед” <...> При переносе руки <...> переносить не только руку, но и как бы “нести звук” <...> Кстати, это ощущение будет способствовать *более естественной форме руки*» [курсив мой. – М.Ш.; 6, с. 62–63]. Таким образом, баховское «мыслить певуче» придает осязаемую форму исполнению и в художественном, и в техническом отношениях.

Уже говорилось о том значении, которое придавали композиторы последующих эпох книге К.Ф.Э. Баха. Приведем высказывание одного из крупнейших представителей фортепианного искусства XVIII–XIX веков М. Клементи, прямо вытекающее из положений автора «Опыта...»: «Испол-



нитель должен иметь ощущение звука во всей его полноте, прежде чем он прикоснется к клавиатуре» (цит. по: [6]). О пользе слушания хороших певцов пишет Р. Шуман в «Жизненных правилах юного музыканта»; о необходимости учиться «прекрасному искусству пения» говорит один из знаменитых виртуозов XIX века З. Тальберг в предисловии к сборнику своих транскрипций под названием «Искусство пения в применении к фортепиано». Этой же проблеме посвящена книга выдающегося педагога Фридриха Вика «Фортепиано и пение». Как видим, идея «певучести мышления» К.Ф.Э. Баха дала богатые всходы.

Тема данной статьи неисчерпаема. У каждого музыканта в его «копилке» найдутся десятки примеров «старого в новом» и «нового в старом», что, в общем-то, одно и то же. Поразительна, к примеру, одна из трех последних (лондонских) сонат

Гайдна – D-dur, Hob. XVI:51, где в первой части он «цитирует» Шуберта, а во второй – Шумана и Брамса. Чешский композитор Ян Владислав Дюссек (1760–1812) в своей неожиданно романтической Сонате fis-moll (1806) предвосхищает очень многое в фортепианном письме еще не родившихся Мендельсона и Шумана. У представителя французского барокко Ж.-Ф. Рамо в Гавоте с вариациями a-moll находим виртуозный фактурный рисунок одного из «Симфонических этюдов» Шумана. И так далее, и так далее...

В заключение добавим, что увидеть неожиданные связи прошлого с настоящим и пережить музыкальное искусство во всех его проявлениях (в композиторском творчестве, исполнительстве, педагогике) как единый творческий процесс – счастливые мгновения для каждого музыканта.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бах К.Ф.Э. Тракта́т «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» / перевод Н. Бертенсена. 1934.
- 2/ Климовицкий А.И. Культура и память культуры: к вопросу о механизме музыкальной традиции (Доменико Скарлатти, Иоганнес Брамса) // И. Брамс. Черты стиля. СПб., 1992. С. 238–267.
- 3/ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
- 4/ Мильштейн Я. Послесловие к трактату Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине». М.: Музыка, 1973. С. 76–118.
- 5/ На уроках Антона Рубинштейна / ред. Л. Баренбойм. М.: Музыка, 1964. 98 с.
- 6/ Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. Методическое пособие. Изд-е 2. М.: Советский композитор, 1989. 144 с.

## REFERENCES

- 1/ Bach, K.F.E. (1934), Traktat "Opyt ob istinnom iskusstve igry na klavire" [Treatise "Experience on the true art of playing the clavier"], N. Bertensen (transl). (in Russ.)
- 2/ Klimovickij, A.I. (1992), Culture and memory of culture: to the question of the mechanism of musical tradition (Domenico Scarlatti, Johannes Brahms), I. Brahms. Cherty stilya [I. Brahms. Style traits], St. Petersburg, pp. 238–267. (in Russ.)

- 3/ Kurt, E. (1931), Osnovy linearnogo kontrapunkta [Fundamentals of linear counterpoint], Muzgiz, Moscow, 304 p. (in Russ.)
- 4/ Mil'shtejn, YA. (1973), Posleslovie k traktatu F. Kuperena "Iskusstvo igry na klavesine" [Afterword to F. Cooperen's treatise "The Art of Playing Harpsichord"], Muzyka, Moscow, pp. 76–118. (in Russ.)
- 5/ Na urokah Antona Rubinshtejna [In the lessons of Anton Rubinstein] (1964), L. Barenbojm (ed.), Muzyka, Moscow, 98 p. (in Russ.)
- 6/ Timakin, E.M. (1989), Vospitanie pianista. Metodicheskoe posobie [Education of the pianist. Methodological Manual], vol. 2, Sovetskij kompozitor, Moscow, 144 p. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Шавинер Марк Аронович, кандидат искусствоведения, профессор, Высшая школа музыки имени Бухмана-Меты при Тель-Авивском университете, Израиль  
E-mail: mshaviner@yahoo.com

## Author information

Mark A. Shaviner, Cand. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Buchman-Meta Graduate School of Music at Tel Aviv University, Israel  
E-mail: mshaviner@yahoo.com



УДК 788.5

## СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ ЖАКА ИБЕРА В КОНТЕКСТЕ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

**Н.А. ЕЛОВСКАЯ, Т.В. РЯБОВА**

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация  
Губернаторский симфонический оркестр, 664000, Иркутск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В данной статье представлено творчество французского композитора XX века Жака Ибера для флейты. Он примыкает к кругу композиторов группы «Шести», и в его произведениях прослеживаются черты урбанизма. Но в то же время особенностью творчества Ибера является синтез разных художественных направлений первой половины XX века, таких как импрессионизм и неоклассицизм. Выявление этой стилиевой специфики творчества композитора является целью исследования. Данная тема еще не получила освещения в научной литературе, которой на русском языке о Ж. Ибере существует очень ограниченное количество, в основном в жанрах малой формы, либо упоминается в общих работах о композиторах группы «Шести». Проведенное исследование показало, что выявленные черты различных направлений, представленных в творчестве Ибера, составляют единое целое, органичный сплав, который отличается ярким индивидуальным характером, неповторимым стилем, свойственным именно творчеству этого композитора.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Жак Ибер, композиторы группы «Шести», урбанизм, неоклассицизм, импрессионизм, духовые инструменты, флейта.

## WORKS FOR THE FLUTE OF JACQUES IBER IN THE CONTEXT OF LIFE AND CREATIVITY

**N.A. ELOVSKAYA, T.V. RYABOVA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation  
Gubernatorial Symphony Orchestra, 664000, Irkutsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article presents the work of the french composer of the XX century Jacques Ibert for the flute. Closely belonging to the circle of composers of the Six group his works trace the features of urbanism. But at the same time, a feature of his work is the synthesis of different artistic directions of the first half of the twentieth century, such as impressionism and neoclassicism. The identification of this style feature of the composer's work is the goal of the study. An example of such a combination of different directions is the Concert and Play for the flute. The study showed that the identified features of various directions presented in Iber's work constitute a single whole, an organic alloy, which is distinguished by a bright individual character, a unique style characteristic of the work of the french master.

**KEYWORDS:** Jacques Ibert, composers of the Six group urbanism, neoclassicism, impressionism, wind instruments, flute.



Жак Франсуа Ибер – яркий, самобытный французский композитор первой половины XX века (1890–1962). Его особенно ценят на родине, во Франции, как музыканта и общественного деятеля, который много сделал для своей страны. Ибер не только блестящий композитор, он занимал видные посты в качестве руководителя организаций культуры и искусства, долгое время был на военной службе, работал на дипломатическом поприще. Сложное время, в которое жил Ибер, наложило отпечаток на его судьбу, вынудив с приходом власти нацистов покинуть Италию, а затем и Францию. Вычеркнутый из списков морских офицеров и внесенный в число запрещенных к исполнению авторов, Ибер значительное время находился на нелегальном положении и был вынужден перебраться в Швейцарию, вернувшись на родину только после окончания Второй Мировой войны.

Его творчество вобрало в себя типичные черты художественных направлений того времени, таких как неоклассицизм, импрессионизм, романтизм, урбанизм. Франсуа тесно сотрудничал с творческой группой композиторов «Французской шестерки»: А. Онеггером, Ф. Пуленком, Д. Мийо и другими. Негласно Ибер входил в эту группу, и лишь по случайности, связанной с его вынужденными частыми переездами, не был включен в состав «Шестерки», когда в 1920 году музыкальный критик Анри Колле «пересчитывал» молодых композиторов группы [1, с. 82].

Творческое наследие Жака Ибера в отечественной научной литературе, к сожалению, получило совсем незначительное освещение. Отдельной монографической работы на русском языке о нем не существует, есть лишь краткие упоминания и очерки, как о композиторе, находившемся в окружении «Французской шестерки» и Э. Сати. Да и само творчество Ибера малоизвестно в нашей стране: например, опера «Персей и Андромеда», имевшая огромный успех в свое время, была впервые поставлена на российской сцене лишь в 2012 году. Анализ сочинений (Концерт для флейты с оркестром и Пьеса для флейты соло), который дан в настоящей статье, ра-

нее нигде в научной литературе представлен не был. Все это определяет актуальность и научную новизну предлагаемого исследования.

Жизнь и творчество Ибера отразили все перипетии исторических и социальных событий его времени, а также художественной жизни Европы. Занимая важные посты политической, военной и общественной жизни, находясь в центре самых важных событий, он на себе испытал всю тяжесть и сложность того времени. Несмотря на то, что он был блестящим морским офицером, атташе французского посольства в Италии, огромное место в его жизни всегда занимала творческая работа, которая выразилась не только в композиторской деятельности, но организационно-административной и общественной службе, занимаемых крупных постах в области культуры. Помимо сочинения Ибер активно проявил себя и как дирижер, постановщик музыкально-сценических произведений, организатор концертов. Он поддерживал развитие современной музыки, стремясь к ее широкому распространению, оказывая помощь молодым композиторам. Ибер внес большой вклад в развитие французской культуры, до конца оставаясь верен принципам группы «Шести» – бороться за национальную французскую музыку.

В творчестве Ибера представлены самые разнообразные жанры – от музыкально-сценических до пьес-миниатюр. Но преобладающей является музыка для духовых инструментов, где они выступают и в качестве солирующих, и в разнообразных ансамблевых составах.

**Концерт для флейты с оркестром** написан в 1933 году и посвящен Марселю Муазу – в то время одному из лучших флейтистов в мире – и впервые был исполнен самим Муазом в 1934 в Париже. Благодаря сотрудничеству композитора с известным музыкантом концерт стал жемчужиной флейтового репертуара, являясь одним из наиболее часто исполняемых произведений Ибера, но при этом в высшей степени виртуозным. Как и многим другим сочинениям композитора, концерту свойственен синтез классических традиций и современных тенденций музыкального искусства.



Следуя построению концертов классиков, структура сочинения трехчастна, следование частей также традиционно: быстро – медленно – быстро.

Первая часть – Allegro, отличается стремительностью движения, виртуозностью, активным характером. Небольшое четырехтактовое оркестровое вступление подводит к главной партии, проходящей у солиста. Ибер не выставляет знаков при ключе, но тональный центр можно определить как F, несмотря на обилие встречных знаков. Характер главной партии (пример 1) энергичный, бойкий, преобладает движение по звукам нисходящего ломаного арпеджио и кратких трезвучных мотивов:



Пример 1.

Концерт для флейты с оркестром, вступление и главная партия

Побочная партия, построенная на лирических интонациях, распевная и выразительная, звучит у флейты, развиваясь и постепенно захватывая диапазон. Сложный ладовый состав темы не позволяет выделить основную тональность, так как задействован весь хроматический лад, но, в конечном счете, подчеркивается es-moll.

Разработка строится на интонациях обеих тем, которые причудливо переплетаются: короткие интонации партий проводятся то у солиста, то у оркестра, чередуются распевные тематические образования и пассажиры. Усложненные тональности быстро сменяют друг друга, но в качестве ведущей выделяется Des. Характерна бифункциональность гармоний, что свойственно современному языку. В репризе обе темы сначала проходят у оркестра, при этом побочная сопровождается звучанием интонаций главной партии у солиста с центром Des-dur в целом расширенной тональности. Завершается реприза кодой в F, таким образом Ибер соблюдает тональное соотношение экспозиции и репризы классической сонатной формы.

Вторая часть – Andante – отличается поэтически-возвышенной лирикой. Как и в первой части, при ключе отсутствуют знаки, но в оркестровом вступлении прослеживается явный Des-dur, на который накладывается нежная и тихая мелодия флейты (пример 2) на фоне засурдиненных струнных, создавая особые краски, свойственные импрессионизму, напоминающие музыку К. Дебюсси. Возникает политональность, так как партия солиста вообще лишена всяческих знаков, лишь постепенно «наполняясь бемолями» в расширенном Des-dur.



Пример 2.

Концерт для флейты с оркестром, II часть

Прозрачная фактура оркестровой партии поддерживает «льющуюся» мелодию, в своем развитии набирающую энергию: повышается регистр, усиливается динамика, доходя от начального *p* до *f* в кульминации. Завершается первый раздел вновь на *pp* в Des-dur.

Средний раздел контрастен: меняется размер с 3/4 на 4/4, напряженным и экспрессивным становится характер звучания, следует цепь кратких секвенционных мотивов, построенных на острых ритмических фигурах синкоп с включением кратких длительностей тридцатьвторых. Этот небольшой оркестровый проигрыш-вступление готовит тему солиста, в партии которого звучит экспрессивная, широкого размаха мелодия. Сложный ладогармонический план аккордового звучания оркестра сопровождает солиста. Напряженный характер среднего раздела доходит до кульминации, где в высоком регистре *appassionato* звучит флейта на фоне бифункциональных аккордов, с преобладанием бемольной сферы (пример 3).



Пример 3.

Концерт для флейты с оркестром, II часть, кульминация

Экспрессивность характера дополняется динамикой – *ff*, быстро приходящего к тишине *pp* в ясном F-dur. В репризе солист и оркестр «меняются местами» – первоначальная основная тема звучит теперь в оркестре, сопровождаясь виртуозными пассажами флейты, и лишь в самом конце раздела в партии флейты появляются распевные мотивы, объединяющие материал среднего раздела и крайних частей. Небольшая кода венчает вторую часть, где вновь на *pp* (оркестр *ppp*), в истаяющей звучности проходят мотивы основной темы.

Вторая часть, в целом, вновь становится примером сочетания классической строгой трехчастной формы и современной стилистики, выраженной в ладогармоническом, ладотональном плане и интонационном языке.

Третья часть – Allegro scherzando, как и полагается финалам классических концертов, написана в форме рондо. Она отличается яркостью, танцевальным движением, джазовыми ритмами. Третья часть – это поистине соревнование солиста и оркестра в виртуозности и техническом мастерстве. Синкопированные ритмы, диссонирующие аккорды, вихрь пассажей создают картину, полную буйных красок веселья и радости. Французский радиокомментатор, предвзято первое исполнение концерта в радиопередаче, сказал о заключительном Allegro scherzando, что это «взрыв фейерверков, застывший в воздухе» [2, с. 310]. Этот характер рефрена контрастирует более спокойному эпизоду Moderato assai, где флейта сначала звучит без сопровождения оркестра. Мелодия распевна, но в то же время включает краткие пассажи, подводящие к кульминационным нотам. Подключается оркестр, в котором ярко выражены джазовые ритмоинтона-

ции. Завершается концерт виртуозной каденцией, включающей последовательности сложнейших пассажей из двойных нот, фруллато, флажолетов и восходящего по хроматизмам октавного пассажа.

В целом, Концерт для флейты с оркестром отличается ясностью и строгостью формы, красочностью оркестровой ткани, сложностью ладогармонического языка. Создается органичный сплав неоклассических, импрессионистских черт и стилистики авангарда.

**Пьеса Жака Ибера для флейты соло** продолжает традиции сольных произведений для духовых инструментов, в том числе, и для флейты. Эта традиция особенно активно начала развиваться во времена И.С. Баха, которому принадлежит соната a-moll, представляющая собой по строению сюиту того времени. Она состоит из четырех частей: Аллеманда, Куранта, Сарабанда и Бурре, играющее роль завершающей быстрой части. Традиции своего отца продолжили сыновья И.С. Баха, в частности, Филипп Эммануил, которому также принадлежит сольная соната для флейты a-moll. Большое количество произведений для флейты соло создал в то время соперничавший по популярности с И.С. Бахом Г.Ф. Телеман. Его перу принадлежат многочисленные фантазии для флейты.

Традиция создания сольных флейтовых пьес была подхвачена композиторами Просвещения. Одним из популярных звучаний флейты той эпохи, дошедших до нашего времени, является знаменитое соло флейты «Мелодия» из оперы «Орфей» К. Глюка. Композитор ранней классической эпохи К. Самиц – один из основоположников симфонии, пишет для флейты соло «Рондо-каприччиозо», предвосхищающее романтические сольные произведения для флейты. Композиторы-романтики особо ценили тембр флейты, часто используя ее в качестве солирующего инструмента в оркестре. Напомним вступление к третьему действию оперы Ж. Бизе «Кармен», соло флейты в симфониях Й. Брамса, увертюрах Ф. Мендельсона и др.

Традиция создания сольных пьес для флейты была продолжена в XX веке. Интерес импрессионистов к звучанию духовых инструментов объясним их тяготением к красочности, виртуозности, поисками в области звукоизобразительности и sonorистики. К таковым относится пьеса К. Дебюсси



«Сиринкс», программный замысел которой связан с мифом о нимфе Сиринкс и флейте Пана. Ведущая роль принадлежит солирующей флейте и в другом знаменитом произведении К. Дебюсси, ставшем «эмблемой импрессионизма» – оркестровой прелюдии «Послеполуденный отдых фавна». Особое место занимает звучание флейты соло в творчестве О. Мессиана, сквозной тематикой творчества которого является орнитология – пение птиц, подражание его звучанию. Из целого ряда опусов, объединенных «птичьей» темой, выделяется «Каталог птиц» и пьеса для флейты «Черный дрозд», где ведущая роль принадлежит флейте. Звучание этого инструмента соло заинтересовало и композиторов «Группы шести». Так, в духе урбанизма с использованием джазовых ритмов, написан несколько причудливый и остроумный «Танец козы» А. Онеггера. Почти сакральное значение тембр флейты имел для А. Жюливе [3, с. 25–26, 35], автора знаменитых «Заклинаний» для флейты соло и ряда других сочинений для этого инструмента. Интерес к сольному звучанию флейты проявил японский композитор К. Фукушима, создавший пьесу «Mei» со сложными виртуозными элементами, приемами игры, подражающими пению птиц и звукам природы. Из отечественных образцов стоит отметить композиторов второй половины XX века – Э. Денисова, В. Зверева, А. Эшпая, В. Дьяченко.

К композиторам, обратившимся к звучанию флейты соло, относится и Жак Ибер. Его произведение для флейты соло не имеет программного подзаголовка. Среди исполнителей возникло собственное название пьесы – «Пьеса Ре», – по началу композиции, представляющему многократное повторение звука «ре». Возможно, такое название родилось по аналогии со знаменитой симфонией А. Онеггера «Трех Ре», где каждая из частей заканчивается этим звуком.

Пьесу для флейты соло Ибер написал в 1936 году, в период активного сотрудничества с А. Онеггером. Тематизм сочинения изобилует использованием элементов джаза, что, без сомнения, относится к чертам урбанизма, активно использующего эту стилистику.

В 20–30-е годы XX века, как в Америке, так и в Европе – время расцвета и увлечения джазом, когда в США работает Дж. Гершвин, чья «Рапсодия

в стиле блюз» прошла с большим успехом не только на родине, но и по всей Европе. Когда Гершвин в 1928 году посетил Европу, его триумфально встречали в концертных залах и восторженно приветствовали ведущие композиторы Парижа и Вены. Дружеские, теплые встречи состоялись с М. Равелем, И. Стравинским, Ф. Пуленком, Д. Мийо, а в Вене – с А. Бергом. Так, джазовые ритмы появляются в сочинениях Дебюсси, Равеля, и, конечно, в музыке композиторов «Группы Шести».

Не обошло увлечение джазом и Жака Ибера, подтверждением чего является Пьеса для флейты соло. Мелодическая основа пьесы явно джазового, а конкретно – блюзового происхождения, о чем свидетельствует одновременное использование большой и малой терций (так называемый блюзовый лад) (пример 4). Но особенно влияние джаза сказывается на ритмической стороне музыки. Характерно смещение сильных долей, синкопы, дуоли, триоли, типичные для джазовой ритмической организации:



Пример 4. Пьеса для флейты соло

При том, что влияние джаза достаточно явно ощущается в пьесе, можно заметить черты и других музыкальных направлений, популярных в то время. Медленное вступление *Andante*, несколько меланхолического характера, напоминает «Послеполуденный отдых Фавна» Клода Дебюсси (пример 5):



Пример 5. Пьеса для флейты соло, вступление



Мелодия, насыщенная хроматизмами, богато орнаментированная, интонационно подготавливает основную тему. В ней преобладающей интонацией является сочетание больших и малых терций, составляющее основу и виртуозного орнаментированного отрывка вступления, и более спокойного развития темы. Окончательно оформляется терцовость как основная интонация в самой теме.

Важнейшее качество развития темы – гибкость интонирования, метроритмическая организация, тяготеющая к тактам свободного строения, в которых происходит преодоление тактовой черты, – все это создает некую текучесть развития мелодической линии. Характерные иррегуляционные ритмические комбинации, где нет акцента сильных долей, их смещение, приводят к процессуальности движения. Типичным для импрессионизма является и большое количество хроматизмов, расширяющих ладотональную систему. В движении мелодии преобладает нисходящее направление, оно очерчивает как основную тематическую попевку, так и все последующие варианты.

Пьеса отличается сложным интонационным языком, но при этом имеет четкую структуру: трехчастная форма со вступлением и динамической репризой. Противоречие наблюдается и в отношении определения тональности: композитор не выставил знаков при ключе, но в музыке явно ощущается тональный центр – Ре-бемоль, он подчеркивается в основной мелодии ритмически – более протяженными длительностями по сравнению с другими звуками и задержанием на сильную долю. Им начинается и заканчивается первый раздел, им же открывается на фермате средний раздел, этот же звук утверждается в конце пьесы.

Первый раздел, начиная с основной темы (a tempo), несмотря на непрерывность развития мелодии, имеет совершенно четкую структуру: это период повторного строения из двух симметричных предложений, каждый по 18 тактов, не считая короткой связки между первым и вторым предложениями. В такой структурной четкости можно обнаружить общность с композиторами-урбанистами «Группы Шести», к которым тесно примыкал Ибер. В то же время, изломанность интонационного рисунка, обилие хроматизмов, иррегулярность – это несомненное влияние импрессиониста К. Дебюсси, оказавшего

мощное воздействие и на урбанистов, несмотря на их «литературное отречение», составленное идеологом группы Жаном Кокто в манифесте «Петух и Арлекин».

Предваряет основную тему среднего раздела развернутая связка, которая представляет собой ряд восходящих и нисходящих пассажей, построенных на расширенной мажоро-минорной системе за счет изобилия хроматизмов, использования увеличенных секунд, увеличенных кварт. Средний раздел пьесы контрастен первому. Меняется темп (*vivo*), размер 9/8 вместо 6/8, и сам характер – более взволнованный, порывистый, насыщенный по звучанию. Динамика возрастает до *ff*. Этот недолговременный порыв, по существу, звучит 12 тактов, на протяжении которых восемь раз меняется размер (9/8, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4), что придает еще большую импульсивность музыке. Аналогичной связкой и заканчивается средний раздел. Завершающая последовательность связки интонационно готовит репризу, акцентируя многократное повторение терцовой интонации – все это придает дополнительные краски звучанию и способствует созданию изящного эстетического образа.

Динамизированная реприза возвращает в несколько измененном виде материал первого раздела. Вновь темп *Andante*, размер 6/8, но основная мелодия излагается на октаву выше, в тему вплетаются украшения в виде трелей, квартолей, триолей, происходит превышение диапазона, что создает большую напряженность, интонационную насыщенность. Этому способствуют и новые динамические нюансы *f, ff*, но, в целом, мелодия сохраняет первоначальный облик. Второе предложение, звучащее сначала на *piano*, возрастает до *f*, а затем вновь растворяется в тишине звучания на *pianissimo* (*p, pp, ppp*), воспринимаясь как образ воспоминаний, мечты. В красочности звучания всей пьесы, изобилии хроматизмов, украшений, усложняющих и развивающих мелодию, безусловно, проявляется влияние импрессионизма и его главного представителя К. Дебюсси. В то же время, ясность структуры, линейность развития, четко очерченный мелодический рисунок, джазовая лексика свидетельствует о близости к искусству урбанизма.

Подводя итоги, еще раз подчеркнем, что Жак Франсуа Ибер – яркий мастер XX века, внесший зна-



чительный вклад в развитие европейской культуры. Творчество Ибера начало формироваться в 1920-е годы, когда в искусстве, в том числе музыкальном, царили различные художественные направления, от неоклассицизма до авангарда. В Париже особенно процветали такие течения как урбанизм и конструктивизм, продолжал занимать прочные позиции импрессионизм, все большую силу набирал неоклассицизм, ярко представленный в музыке И. Стравинского, жившего в этот период в столице Франции, были и приверженцы австро-немецкого экспрессионизма. Большое количество различных музыкальных направлений и веяний не могло не сказаться на творческом облике Ибера. Отказавшись полностью следовать за какой-либо одной доминирующей тенденцией, он органично сочетал в сочинениях традиционные формы и современный музыкальный язык. Сам композитор сформулировал свой подход и отношение к музыке так: «Я хочу быть свободным и независимым от предрассудков, которые делят сторонников традиционной и авангардной музыки» (цит. по: [5, с. 6]).

Жак Франсуа внес большой вклад в развитие музыки для духовых инструментов. Излюбленными для Жака Ибера были деревянные духовые инструменты, среди которых много произведений написано им для флейты. Он расширил флейтовый репертуар, создав замечательные сочинения, которые исполняются всеми ведущими флейтистами нашего времени. Так, Концерт для флейты с оркестром является обязательным произведением во многих конкурсных программах, например, в Международном конкурсе исполнителей на духовых инструментах в Дюссельдорфе его играют в финале, где окончательно отбираются победители.

Композиторский стиль Ибера вобрал в себя черты разных современных художественных течений. Начало творчества музыканта совпало с расцветом урбанизма в искусстве Франции. Он был близок и дружен с членами знаменитой группы «Шести», которые яростно пропагандировали этот стиль, используя для этого все способы. Их произведения, зачастую эксцентричные, шокирующие, шли в мюзик-холле, цирке, демонстрируя эпатажность и браваду. В сочинениях Ибера, особенно написанных в этот период вместе с А. Онеггером (опера-фарс «Анжелика»), ярко представлены черты урбанизма.

В более мягкой форме изящного остроумия проявлялись они и во многих других опусах французского мастера.

Определенные черты урбанизма в творчестве Франсуа Ибера видны в самих средствах выразительности, таких как: чередование резко очерченных кратких выразительных мотивов с импрессионистически красочной орнаментальностью и гибкостью мелодии. Примером может служить Пьеса для флейты соло, вторая часть Концерта для флейты и др. Показательным примером урбанизма являются полиладовость, бифункциональность, политональность, встречающиеся в сочинениях Ибера чрезвычайно часто. К таковым относятся названные ранее опусы, а также Камерное концертно для саксофона.

Несмотря на неприятие и «клитературное отречение» от импрессионизма группой «Шести», Ибер не мог обойти стороной столь яркое направление в искусстве, повлиявшее на композиторов всей Европы. Импрессионизм проявился в музыке Ибера в гибкой и прихотливой ритмике, текучести богато орнаментированной мелодики, в красочности инструментальной палитры. Так, тема вступления Пьесы для флейты соло является ярким репрезентантом импрессионистского стиля, и подобных примеров немало в его творчестве. К импрессионистическим тенденциям относится также обращение к «малым жанрам» программного характера. В качестве примера назовем цикл программных пьес для скрипки и фортепиано «Истории», «Ария», имеющая транскрипции для флейты и фортепиано и других составов. Программность, как традиционное свойство французской музыки, идущая еще от клавесинистов XVII века, была присуща К. Дебюсси, М. Равелю, являясь константной чертой и творчества Ибера. Она проявилась не в только пьесах-миниатюрах, но и в сочинениях крупной формы – Маленькая сюита в 15 изображениях для фортепиано, сонатина «Игра», симфонические картины «Гавани» и многие другие оркестровые и камерно-инструментальные произведения. Отметим типичные для импрессионизма жанры: картина, миниатюра, интерлюдия, этюд-каприз и т. д. Одна из ярких черт импрессионизма – красочность – проявилась в полной мере в богато-колористической палитре музыки Ибера.

Еще одно ведущее художественное направление того времени, оказавшее влияние на творчество



Ибера – это неоклассицизм. Жак выбирает жанры и формы, типичные для классиков. Это цикл трех-частного классического концерта, сюиты, сонаты, сонатины, концертино, токката и др. Как показал анализ, сочинения композитора отличаются собственными классической музыке стройностью и ясностью структуры. Это четко определяемая сонатная форма, с присущим классической сонате тональным планом и разделами. Использование в концертных циклах характерных для классиков форм частей, как, например, Концерт для флейты с оркестром: I часть – сонатное *allegro*, II часть – трехчастная репризная форма с контрастной серединой типа трио, III часть – рондо. Четкость структуры присуща и Пьесе для флейты соло («Ре») – это трехчастная форма со средним разделом развивающего типа и динамизированной репризой. Во многих произведениях можно обнаружить ясную прозрачную фактуру, гомофонный склад, присущие неоклассицизму, ориентированному на классические образцы. Примером можно назвать I и III части Концерта для флейты с оркестром. Тематизм концерта также

близок классическому: он опирается на жанровые истоки, ему свойственны четкость строения, деление на предложения и периоды, акцентность сильных долей, принципы мотивного суммирования и т. д. Примером может служить главная партия I части, рефрен III части Концерта для флейты.

Все выявленные черты различных художественных течений, преломленных в творчестве Ибера, составляют единое целое, органичный сплав, который отличается ярким индивидуальным характером, неповторимым стилем, собственным творчеством именно этого автора. «Все системы действительны, – говорил Ибер, – если из них извлекается музыка» [4, с. 80]. Особо подчеркнем, что творчество композитора не подверглось влиянию широко распространяющегося в это время экспрессионизма. Музыка Жака Франсуа Ибера свойственны светлый, оптимистический характер, ясность и стройность формы, красочность, изящество и элегантность, склонность к эксцентризму и остроумной шутке, так характерные для французского стиля.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. М.: Музыка, 1983. 230 с.
- 2/ Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1964. 575 с.
- 3/ Холодова М.В., Колпецкая О.Ю. Художественный мир пьесы Андре Жоливе «Песнь Линоса» для флейты и фортепиано // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 25–35.
- 4/ Berger M. Guide to chamber music. M. Courier Corporation, 2013. 380 p.

## REFERENCES

- 1/ Filenko, G. (1983), *Francuzskaja muzyka pervoj poloviny XX veka* [French music of the first half of the twentieth century], Moscow, Muzyka, 230 p. (in Russ.)
- 2/ Shneerson, G. (1964), *Francuzskaja muzyka XX veka* [French music of the twentieth century], Moscow, Muzyka, 575 p. (in Russ.)
- 3/ Holodova, M.V., Kolpeckaja, O.Ju. (2020), "Art world of the play to André Jolive "Song of Linos" for the flute and the piano", *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education],

no. 2 (124), p. 25–35. (in Russ.)

- 4/ Berger, M. (2013), *Guide to chamber music*, Courier Corporation, 380 p. (in Eng.)

## Сведения об авторах

Еловская Наталья Афанасьевна, доцент Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: elovska@mail.ru

Рябова Тамара Владимировна, артист Губернаторского симфонического оркестра г. Иркутска

E-mail: leito-to@ya.ru

## Authors information

Natalya A. Elovskaya, Associate Professor at the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: elovska@mail.ru

Tamara V. Ryabova, artist of the Gubernatorial Symphony Orchestra of Irkutsk

E-mail: leito-to@ya.ru



УДК 782

## TINTINNABULI-ТЕХНИКА В "TABULA RASA" АРВО ПЯРТА

**Л.В. ГАВРИЛОВА, А.Н. ЗИМИНА**

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена особенностям авторской техники tintinnabuli современного эстонского композитора Арво Пярта, которая рассматривается на примере сочинения "Tabula rasa". Авторы привлекают внимание к названию произведения, подчеркивая его метафорический смысл. В статье также рассматриваются теоретические аспекты техники tintinnabuli с опорой на исследования зарубежных ученых. Помимо принятых терминов Hauptstimme и Tintinnabuli-Stimme, вносится и авторское теоретическое понятие "Haupt-Tema", дополняющее аналитический терминологический аппарат. Отмечается генезис техники tintinnabuli Пярта, вырастающей из традиций колокольного звона, связанного с церковными ритуалами. Подробно анализируются структурные особенности "Tabula rasa", получающие наглядное подтверждение в таблице, а также претворение композиционных принципов Tintinnabuli-техники в каждой из двух частей. Подчеркивается значение тембровой и динамической составляющих оркестровой партитуры.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Арво Пярт, "Tabula rasa", tintinnabuli, техника композиции, Hauptstimme, Tintinnabuli-Stimme, Haupt-Tema.

## TINTINNABULI-TECHNIQUE IN "TABULA RASA" BY ARVO PÄRT

**L.V. GAVRILOVA, A.N. ZIMINA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is devoted to the peculiarities of the author's tintinnabuli technique of the modern Estonian composer Arvo Pärt, which is considered on the example of the composition "Tabula rasa". The authors draw attention to the title of the work, emphasizing its metaphorical meaning. The article also discusses the theoretical aspects of the tintinnabuli technique based on the research of foreign scientists. In addition to the accepted terms Hauptstimme and Tintinnabuli-Stimme, the author introduces the theoretical concept "Haupt-Tema", which complements the analytical terminological apparatus. The genesis of the tintinnabuli Pärt technique, which grows out of the traditions of bell ringing associated with church rituals, is noted. The structural features of the "Tabula rasa" are analyzed in detail, which are clearly confirmed in the table, as well as the implementation of the compositional principles of the Tintinnabuli technique in each of the two parts. The importance of the timbre and dynamic components of the orchestral score is emphasized.

**KEYWORDS:** Arvo Pärt, "Tabula rasa", tintinnabuli, composition technique, Hauptstimme, Tintinnabuli-Stimme, Haupt-Tema.



*«Необходимо концентрироваться на  
каждом звуке, чтобы каждая травинка  
была так же важна, как цветок»  
Арво Пярт [1]*

Концерт для двух скрипок, струнного оркестра и подготовленного фортепиано "Tabula rasa" Арво Пярта был сочинен по просьбе скрипача Гидона Кремера в 1977 году. Премьера состоялась 30 сентября того же года в Таллинском политехническом институте (в настоящее время – Таллинский технический университет). С Эстонским камерным оркестром под руководством Эри Класа в качестве солистов выступили Гидон Кремер и Татьяна Гринденко, пока еще в то время молодые, но вскоре всемирно известные музыканты, а партию фортепиано исполнил Альфред Шнитке, давний друг Пярта.

Путь к премьере был непростым. Внешне простая музыка оказалась поначалу непонятной для исполнителей. Гидон Кремер отметил, что был удивлен тем, что ему понадобилось много времени, прежде чем он пришел к пониманию того смысла, который скрыт в этих звуках. По воспоминаниям жены композитора Норы Пярт, все музыканты накануне концерта были освобождены от работы, так как для исполнения нового сочинения потребовались дополнительные репетиции.

«На премьере все прошло чудесно... Это молчание, что преобладало в зале во время концерта, я никогда не встречал позже», – сказал композитор [1]. Скрипач Гидон Кремер назвал произведение декларацией важности тишины и признал, что эта работа изменила всю его дальнейшую жизнь. Для самого Пярта "Tabula rasa" стала поворотным моментом в его композиторской судьбе. Выпущенная в 1984 году ECM "ECM New Series" запись произведения стала прорывом в мировую известность. Оно повлияло на многих композиторов и музыкантов, определив совершенно новые пути в композиторской технике, восприятии и понимании музыки.

Название "Tabula rasa" с латинского переводится как «чистая доска». У древнегреческого фи-

лософа Аристотеля<sup>1</sup> оно обозначает изначальность «чистого» состояния сознания человека – сознания ребенка. Подобно дощечке для письма с восковым покрытием, использующейся в Древней Греции – табуле – на ней можно написать любой текст, стерев ранее написанный, превратив ее в чистый лист. В философии понятие Tabula rasa обрело характер метафоры «чистоты разума» младенца, приходящего в наш бренный мир. Можно провести ассоциативную параллель с творческим путем композитора, когда он в определенный момент отказался от авангардной техники и обратился к истокам европейской музыкальной культуры – к духовным жанрам, тем самым, начав своё творчество как бы с нуля.

У Пярта, скорее всего, это произведение символизирует глобализацию (характерную черту современной социальной действительности), падение индивидуальности. Первая часть дает характеристику главных действующих сил – индивидуальность, представленная солирующей скрипкой, оркестровое tutti, олицетворяющее бездушную массу и препарированное фортепиано, изображающее злой рок, фатум. В конце первой части происходит драматическая кульминация, смысл которой можно определить как погружение индивидуума в массу, потерю им свободы и самобытности, можно даже вообразить, как музыкально изображается «метание индивида как пойманной птицы». Вторая часть – лебединая песня, «тишина», смерть индивида, затухание, гибель. Исходя из этого, можно объяснить название сочинения А. Пярта "Tabula rasa": словосочетание применяется им как метафора.

По структуре концерт представляет собой двухчастный цикл. Первая часть "Tabula rasa"

<sup>1</sup> Это выражение приобрело популярность благодаря английскому философу Джону Локку.



называется "Ludus" («Игра»), вторая – "Silentium" («Тишина»). В них композитор использует авторскую композиционную технику, которая у А. Пярта и вслед за ним у исследователей закрепилась в понятии **«Tintinnabuli-техника»**. В ней произошло соединение традиций модальной и тональной музыки с четким разграничением двух планов: первый представляет мелодию, имеющую определенную логику; второй – выполняет функцию сопровождения и основан на трех тонах («триадические голоса»), которые, с одной стороны, связаны с мелодией, с другой – подчинены собственной логике, однако не простирающейся явно.

Техника Tintinnabuli может быть описана как стиль, в котором музыкальный материал чрезвычайно сконцентрирован, сводится только к самому важному, где простой ритм, поступенно развивающиеся мелодии и триадические голоса tintinnabuli интегрируются в искусство полифонии. Не случайно творчество Пярта последующих десятилетий исследователи относят к стилевому направлению, так называемой, «новой простоты», а также (в англоязычной прессе) определяют с помощью понятий «духовного минимализма» и «новой благозвучной музыки». «Простой» в зрелой музыке Пярта считается гармония (расширенная тональность с ясно ощущаемой опорой на трезвучие, скупо украшенное мягкими «призвуками», то есть дополнительными конструктивными элементами вертикали), ритм (неоднократно повторяемые ритмоформулы, так называемые «паттерны»), силлабический распев текста, прозрачная гомофонная фактура (нередко – контурное двухголосие). Ее особенности определяются спецификой формирования звуковысотной стороны произведения, подчиненной строжайшей организации всех избираемых композитором музыкальных средств. Это математически строго просчитанная техника композиции на основе прогрессии, в которой правила строго формализованы. «По сути, концепцию tintinnabuli можно сравнить с тем, что обычно происходит в начале обучения игре на фортепиано: левая рука все время повторяет один и тот же аккорд, а правая развивает мелодию. В моем случае имеется одна мелодия и три тона, но каждая нота мелодии в соответствии с очень точными правилами связана с одним из трех тонов – и, конечно же, наоборот. Возникают явно неожиданные диссонансы,

но в верхней мелодии есть определенная логика, как есть она (хотя и в более скрытом виде) и в тех трех тонах, которые эту мелодию сопровождают. Как ребенок похож на своих родителей, так и голос tintinnabuli несет в себе ген мелодии», – рассказывает Арво Пярт в своем интервью [1].

В каждом произведении, где применяется техника tintinnabuli, композитор использует только одну тональность, или, точнее, один тональный центр. Поэтому термин тональность не подходит для данных сочинений. По словам Пярта: «Мою музыку можно лишь условно назвать тональной. Ее нельзя отождествлять с классической теорией тональности» [1].

Первое теоретическое осмысление техники А. Пярта принадлежит немецкому музыковеду Лотару Матнеру<sup>2</sup>. Он ввел понятия, которые используются в статье при дальнейшем анализе:

- 1/ **Hauptstimme** – главный голос (сокращенное обозначение – H-S);
- 2/ **Tintinnabuli-Stimme** – tintinnabuli-голос (T-S).

Партитуры характеризуются двухуровневым типом фактуры, состоящим из мелодического голоса (Hauptstimme) и голоса tintinnabuli (Tintinnabuli-Stimme). Мелодический голос, по существу, основан на пошаговом движении, движущимся к тональному центру или от него. Он разворачивается в результате непрерывного расширения и/или сжатия мелодической линии. Возможны различные формы мелодических голосов. Простейшая – это масштабный паттерн, основанный на пошаговом движении. Другие индивидуальные формы развились из этой основной: мелодические голоса с повторяющимися тонами или масштабные «узоры» со скачками или мелодическими поворотами.

Пол Хиллиер<sup>3</sup> классифицировал эти мелодические голоса в четырех различных режимах – Mode. Первая и вторая моды удаляются от тонального центра, но в противоположных направлениях. Третья и четвертая моды движутся к тональному центру с противоположных направлений. Например, в "Tabula rasa" композитор использует все четыре режима, используя «d» в качестве тонального центра.

2 Немецкий музыковед, автор работы "Tabula rasa".

3 Английский исследователь, создатель первой англоязычной биографии Арво Пярта.



Арво Пярт "Tabula rasa" "Silentium"

Второй – подчиненный, поддерживающий голос в двухуровневой фактуре называется *tintinnabuli*<sup>4</sup>. Концепция *tintinnabuli* Пярта вырастает из особенностей колокольного звона, тесно связанного с церковными ритуалами: колокола в эпоху Средневековья приобрели торжественное и медитативное звучание, которое вдохновляло верующих, направляя их для поклонения Богу. Их многослойный,

медленно затухающий звук, богатый обертонами, вдохновил композитора на поиски средств подражания ему. Композитор для *tintinnabuli* использует исключительно три ноты фундаментальной триады (тоны трезвучия). Что касается положения, то голос *tintinnabuli* Пярт располагает тремя различными способами: над мелодическим голосом, под ним или чередуя эти два положения. Это демонстрирует схема, приводимая ниже:

<sup>4</sup> Буквально "*tintinnabulum*" в переводе с латыни означает «маленький звон» или «колокольчик».



## “TABULA RASA” (1977) “LUDUS”

|            | 1                                        | 2                                                                           | 3                                                                                             | 4                                                                        | 5                                                                        | 6                                                                        | 7                                                                         | 8                                                                                            | 9                                                   |
|------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
|            | 2 т. до ц. 1<br>+ 9 т.<br>(11) т.        | 14 т.                                                                       | 18 т.                                                                                         | 23 т.                                                                    | 27 т.                                                                    | 32 т.                                                                    | 36 т.                                                                     | 30 т. + 22 т.<br>каденция<br>(52 т.)                                                         | 17 т.                                               |
|            | Haupt-Tema<br>– 1 такт                   | H–T – 2 т.                                                                  | H–T – 3 т.                                                                                    | H–T – 4 т.                                                               | H–T – 5 т.                                                               | H–T – 6 т.                                                               | H–T – 7 т.                                                                | H–T – 8 т.                                                                                   | Coda                                                |
| Вступление | Hauptstimme /<br>Tintinnabuli-<br>Stimme | H. = 3,5 т. /<br>T-i = 3 т. /<br>H. обр. = 3,5 т.<br>H. 1 скр. = 4 т.       | H. = 4 т. /<br>T-i = 4 т. /<br>H. обр. = 4 т. /<br>H. 2 скр. = 6 т.                           | H. = 5,5 т. /<br>T-i = 6 т. /<br>H. обр. = 5,5 т.<br>H. 1 скр. = 6 т.    | H. = 6 т. /<br>T-i = 7 т. /<br>H. обр. = 6 т.<br>H. 2 скр. = 8 т.        | H. = 7,5 т. /<br>T-i = 8 т. /<br>H. обр. = 7,5 т.<br>H. 1 скр. = 9 т.    | H. = 8 т. /<br>T-i = 9 т. /<br>H. обр. = 8 т.<br>H. 1, 2<br>скр. = 11 т.  | H. = 11 т. /<br>T-i = 8 т. /<br>H. обр. = 11 т.<br>Вместо H. –<br>solo скрипок<br>Cadenza    | T-i – a moll                                        |
|            | a moll                                   | от a <sup>2</sup><br>4хголосное<br>имитационное<br>проведение<br>у оркестра | от a <sup>2</sup><br>терция вверх<br>и вниз<br>Диапазон –<br>3хголосное<br>проведение<br>темы | Диапазон –<br>кварта вверх<br>и вниз<br>4хголосное<br>проведение<br>темы | Диапазон –<br>квинта вверх<br>и вниз<br>3хголосное<br>проведение<br>темы | Диапазон –<br>секста вверх<br>и вниз<br>4хголосное<br>проведение<br>темы | Диапазон<br>– септима<br>вверх и вниз<br>3хголосное<br>проведение<br>темы | Диапазон –<br>октава вверх<br>и вниз<br>4хголосное<br>проведение<br>темы<br>3 пласта (тон а) | басовый голос<br>fis-es-c-a<br>вертикаль<br>– ум.7. |

## “SILENTIUM”

|         | 1                                                                                                                                                                       | 2                                    | 3                                    | 4                                    | 5                                    | 6                                     | 7                                    | 8                                  | 9                                                                                     | 10                                     |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
|         | H. = 1 т.                                                                                                                                                               | H. = 2 т.                            | H. = 3 т.                            | H. = 4 т.                            | H. = 5 т.                            | H. = 6 т.                             | H. = 7 т.                            | H. = 8 т.                          | H. = 7 т.                                                                             | H. = 8 т.                              |
| Тон «d» | Диапазон:<br>секунда вверх<br>– секунда вниз.<br>violoncelli<br><br>Ост. голоса –<br>tintinnabuli<br>(Violino II solo)<br><br>Pianoforte –<br>арпеджатто<br>(на тоне d) | Диапазон –<br>терция вверх<br>и вниз | Диапазон –<br>кварта вверх<br>и вниз | Диапазон –<br>квинта вверх<br>и вниз | Диапазон –<br>секста вверх<br>и вниз | Диапазон –<br>септима<br>вверх и вниз | Диапазон –<br>октава вверх<br>и вниз | Диапазон –<br>нона вверх<br>и вниз | Диапазон –<br>децима вверх<br>и вниз<br><br>H.<br>продолжает<br>партия<br>контрабасов | Диапазон –<br>ундецима<br>вверх и вниз |
|         | H <sup>2</sup> – Violini I (двойное увеличение)<br>H <sup>3</sup> – Violino I solo (тройное увеличение)<br>T-i – контрапункт                                            |                                      |                                      |                                      |                                      |                                       |                                      |                                    |                                                                                       |                                        |

| 11                                                                                                                           | 12                                     | 13                                     | 14                                                |                                                       |                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| H. = 9 т.                                                                                                                    | H. = 10 т.                             | H. = 11 т.                             | H. = 12 т.                                        | Выключение Violino II solo                            | Окончание проведения H.<br>на тоне «e»<br>+ 4 т. паузы |
| Диапазон – дуодецима<br>вверх и вниз                                                                                         | Диапазон – квартдецима<br>вверх и вниз | Диапазон – квинтдецима<br>вверх и вниз | Диапазон – секунда через<br>2 октавы вверх и вниз | Продолжение H. в партии<br>Violini I и Violino I solo |                                                        |
| H <sup>2</sup> – Violini I (двойное увеличение)<br>H <sup>3</sup> – Violino I solo (тройное увеличение)<br>T-i – контрапункт |                                        |                                        |                                                   |                                                       |                                                        |



В качестве дополнительного термина введем новое понятие **“Haupt-Tema”** (Н-Т). Оно обозначает основное тематическое ядро, из которого в дальнейшем прорастают все последующие варианты темы. Причем применяется принцип прогрессии – с каждым проведением в очередной цифре Н-Т увеличивается на один такт, за счет симметричного расширения диапазона сначала на секунду вверх и вниз, затем на терцию и так далее, доходя до октавы. Помимо этого, композитор использует обращение Н-Т, а также ее поочередное проведение у двух скрипок solo. Обозначенные у композитора цифрами разделы внутренне расчленены на несколько структурных элементов. Нужно отметить, что Н-Т проводится в многоголосной имитационной фактуре (трех или четырехголосно), благодаря чему масштабы Н-С увеличиваются. Математически четко выверенная композиция подтверждается цифровым всевозрастающим количеством тактов, каждого из разделов, с очевидным возрастанием прогрессии.

Во II части действует другой композиционный принцип Tintinnabuli-техники. Проведение Н-С едино и непрерывно в своем мелодическом прорастании. Строго просчитанный Н-С проводится в трех голосах одновременно: у виолончелей, первых скрипок и I скрипки solo.

Принцип ритмической организации Н-С у виолончелей подчиняется закономерностям средневековой модусной ритмики, очевидно выявляя связь с первым модусом – . В партии первых скрипок мензура увеличена в два раза – , у I скрипки solo – в три раза – . Остальные голоса представляют собой полифоническое наложение Т-С. Существенно меняется звуковысотная организация. Можно выявить особенности, характерные для средневекового дорийского лада. Основным тоном, от которого развивается Н-С, является тон «d», определяя тем самым господство protusautenticus – согласно средневековой теории.

Непрерывное прорастание мелодии достигает максимального расширения диапазона к 20-ой цифре. Ambitus – «е» второй октавы и «с» контроктавы. Мелодическую линию виолончелей в нижнем регистре подхватывают контрабасы, в силу ограниченности диапазона виолончелей.

После завершения проведения темы у виолончелей и контрабасов они выключаются, а в остальных голосах звучание Н-С продолжается (напомним, в двух других голосах мензура увеличена, в связи с чем окончание Н-С в каждом из них растягивается по своей протяженности). Поэтому в последнем разделе происходит постепенное сжатие фактуры. Первые скрипки выключаются к 22-ой цифре, а I скрипка solo завершает проведение в цифре 26. В итоге, мелодическое проведение Н-С заканчивается. Но продолжается нисходящее движение по тонам дорийского минора: сначала у солирующих скрипок, далее в партии альтов, виолончелей и контрабасов. Нельзя не отметить, что оно останавливается на тоне «е», при том, что основной тон – тон «d». Возникает эффект незавершенности, что подчеркивают последующие 4 такта паузы.

Нужно отметить, что музыка, созданная в технике tintinnabuli, звучит статично, но одновременно производит впечатление простора, что достигается за счет широкого диапазона и постоянного движения. Немаловажное значение в этом сочинении приобретает динамическая сторона. Оправдывая название части «Тишина», композитор использует динамику, не превышающую *mp*. Произведение заканчивается на *ppp*, тем самым акцентируя основную идею произведения – «Все рождается из тишины – в тишину и уходит» [1].



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Рестаньо Э., Браунайс Л. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014, 218 с.
- 2/ Матнер Л. Арво Пярт. Tabula rasa. Melos. № 47. 1985. 99 с.
- 3/ Токун Е.А. Арво Пярт. Tintinabuli; Техника и стиль: Автореферат диссертации ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2010. 27 с.
- 4/ Hillier P. Arvo Pärt. Oxford University Press, 1997, 206 с.
- 5/ Arvo Pärt Centre. Официальный центр (сайт) Арво Пярта. URL: <https://www.arvopart.ee/en/> (дата обращения: 29.04.2021).

## REFERENCES

- 1/ Restagno, E., Braunais, L. (2014), Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmy` shleniya [Arvo Pärt: conversations, research, reflections], Dukh i Litera, Kiev, 218 p. (in Russ.)
- 2/ Matner, L. (1985), Arvo Pärt. Tabula rasa, Melos, no. 47, 99 p. (in Eng.)
- 3/ Tokun, E.A. (2010), Arvo Part. Tintinabuli; Tekhnika i stil' [Tintinabuli; Technique and style], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 27 p. (in Russ.)
- 4/ Hillier, P. (1997), Arvo Pärt, Oxford University Press, 206 p. (in Eng.)
- 5/ Arvo Pärt Centre. The official website of the Arvo Pärt Center, Available at: <https://www.arvopart.ee/en/> (Accessed: 29 April 2021) (in Eng.)

## Сведения об авторах

Гаврилова Людмила Владимировна, заведующая кафедрой истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, заслуженный работник Высшей школы РФ, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент САН ВШ  
E-mail: [mgavrilova55@gmail.com](mailto:mgavrilova55@gmail.com)

Зими́на Анна Николаевна, магистрант II курса кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [anyto4ka-zinina@mail.ru](mailto:anyto4ka-zinina@mail.ru)

## Authors information

Lyudmila V. Gavrilova, Head of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Member of the Press service of the SAN HSE  
E-mail: [mgavrilova55@gmail.com](mailto:mgavrilova55@gmail.com)

Anna N. Zimina, master's student of the second year of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.  
E-mail: [anyto4ka-zinina@mail.ru](mailto:anyto4ka-zinina@mail.ru)



УДК 785.1,  
78.041,  
78.083.3

## ТРАДИЦИЯ ЖАНРОВО-ЭПИЧЕСКОГО СИМФОНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

**В.В. ЧАЙКИНА**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье впервые рассмотрены характерные особенности симфонических произведений русских композиторов XIX века, основанных на народных темах. В этих опусах получила отражение эпическая картина мира, и потому тип симфонизма, посредством которого воплощено музыкальное содержание рассматриваемых сочинений, можно определить как жанрово-эпический. Важнейшими особенностями эпической картины мира, претворёнными в музыке русских композиторов, являются объективный характер образов, обусловленный темами, выступающими в качестве знаков «внешней реальности», а также реализация принципа многообразия в единстве. В статье рассматриваются сочинения разных жанров, обладающие сходством принципов развития материала, формообразования и музыкальной драматургии. Традиция жанрово-эпического симфонизма в русской музыке XIX века имеет определенную динамику, достигая кульминации в шестидесятые годы. Затем интерес композиторов к этой области симфонической музыки заметно снижается. Одновременно в рассматриваемой области симфонической музыки происходит переакцентировка жанровых разновидностей одночастных произведений. Так, жанр увертюры, явно доминировавший поначалу, постепенно вытесняется жанрами, более свободными по формообразованию, нежели увертюра (сначала фантазией, а затем – каприччио). Исчерпав себя в девяностые годы XIX века, традиция жанрово-эпического симфонизма как бы прорастает в иные области русской симфонической музыки (симфонии, сюиты и музыкальной картины).

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** русские композиторы, традиция, жанрово-эпический симфонизм, увертюра, фантазия, каприччио, симфоническая поэма.

## THE TRADITION OF GENRE-EPIC SYMPHONISM IN THE CREATIVE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE XIX CENTURY

**V.V. CHAIKINA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The paper presents a pioneer consideration of peculiarities of folk-based symphonic works created by Russian composers in the XIX century. These compositions reflect the epic world picture, and this is why the symphonic type embodying the musical contents of the works under discussion can be defined as the style of epic genre. The objective nature of the images determined by the themes performed as signs of “outer reality” and manifestation of variety in unity are the most essential features of the epic world picture expressed in the music of the Russian composers. The paper deals with works of diverse genres with similar principles of musical development, form-building and musical dramaturgy. The tradition of the symphonic style of epic genre in Russian music in the XIX century was evolving dynamically and reached its climax in 1860-s. Then a noticeable decline in composers’ interest towards this field of symphonic music occurred. At the same time certain shift of accents is observed in sub-genres of one-part pieces in the field of symphonic music described. Thus, overture genre that was apparently originally dominant is gradually displaced by the genres having greater freedom of form-building as compared to overture (primarily fantasy, then capriccio). Having played itself out by 1890-s the tradition of the symphonic style of epic genre is seen as growing into other areas of Russian symphonic music (symphonies, suites and musical pictures).

**KEYWORDS:** Russian composers, tradition, genre-epic symphonism, overture, fantasy, capriccio, symphonic poem.



Актуальность данной статьи заключается в том, что в ней впервые как нечто целостное рассмотрена достаточно обширная область симфонической музыки русских композиторов, основанной на народных темах. Отдельные произведения, относящиеся к этой области, проанализированы в работах, посвящённых творчеству того или иного композитора. Прежде всего здесь нужно назвать фундаментальное исследование В.А. Цуккермана [7]. В заглавии именно этого исследования мы видим слово «традиция». Нашей задачей стало рассмотрение в творчестве русских композиторов традиции определенного типа симфонизма, основные принципы которого можно выявить в «Камаринской» М.И. Глинки. Данный тип симфонизма принято называть народно-жанровым. Научная новизна данной статьи состоит в том, что симфоническая музыка в ней рассматривается сквозь призму отражения особенностей эпической картины мира, и потому мы предлагаем называть такой симфонизм жанрово-эпическим. Особенности воплощения эпоса в музыке посвящен ряд работ. Назовём здесь исследования В.К. Фрадкина [6] и Н.В. Винокуровой [3]. Целью нашей статьи служит выявление в музыке русских композиторов закономерностей, позволяющих характеризовать претворенный в ней тип симфонизма как жанрово-эпический. В своём исследовании традиции жанрово-эпического симфонизма мы опираемся на сравнительный метод, позволяющий увидеть в избранных для анализа сочинениях русской классической музыки сходные принципы тематического развития, формообразования и музыкальной драматургии.

В общем корпусе русской симфонической музыки традиция жанрово-эпического симфонизма имеет самые глубокие корни. Первые опыты претворения народных тем в симфонических произведениях мы находим среди оперных увертюр.

В увертюре Е. Фомина к опере «Ямщики на подставе» (1787 г.) мы видим стремление к созданию вариантов на тему главной партии (цитируется известная в городском быту этого времени песня «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь»),

причем это – скорее варианты на гармоническую схему песни, а не варьирование ее напева.

В творчестве М.И. Глинки народно-жанровый симфонизм становится симфонизмом эпическим и поэтому может быть определен как **жанрово-эпический**. В полной мере таковым он выступает в поздних симфонических опусах Глинки, основанных на русских и испанских темах («Камаринская» – 1848 г., «Арагонская хота» – 1845 г. и «Ночь в Мадриде» – 1848–1851 г.). Однако отдельные его черты можно видеть и в незавершенных симфонических опытах молодого композитора, в частности – в Увертюре-симфонии на «круговую» тему. Остановимся на последней более подробно.

В «Записках» этому сочинению Глинкой вынесен весьма строгий приговор: «Написал эту увертюру-симфонию на круговую (русскую) тему, которая, впрочем, была разработана по-немецки» [5, с. 60]. В этом высказывании композитора – констатация техники западноевропейского симфонизма («немецкой») как преобладающих принципов развития русской темы в рассматриваемом сочинении. Однако, на наш взгляд, приговор, вынесенный Глинкой своему детищу, слишком строг: в увертюре отчетливо проступают те черты, которые станут определяющими для симфонического развития в его зрелых произведениях. Прежде всего, это – трактовка производного от мелодии темы варианта (в отличие от увертюры Фомина здесь мы видим варианты, базирующиеся на мелодии песни) как самостоятельной темы, что позволяет назвать ее **закрепленным вариантом**. Очевиднее всего эта производность выступает при сравнении тем главной и побочной партий увертюры. Однако при осмыслении названия сочинения (увертюра на круговую тему) возникает вопрос о генезисе темы его главной партии. На наш взгляд, название «Увертюра-симфония на русские темы», прочно закрепившееся за рассматриваемым произведением, не очень удачно. Ибо сам Глинка пишет о том, что цитата в его «этюде» лишь одна: «круговая» (т. е. хороводная) песня, на которой основано вступление к сонатной форме. Показательно, что уже в этом разделе цитируемая



тема развивается по-разному. Так, сначала она излагается по принципу вариаций на остинатную мелодию<sup>1</sup> (и это – едва ли не первый пример «глинкинских вариаций», корнящихся в фольклорной традиции). Затем вычленяются отдельные интонации песни, и развитие осуществляется «по-немецки». Особо длительно внимание композитора сосредоточивается на каденции песни. Почему это происходит, становится ясным при появлении темы главной партии. По своему характеру эта тема контрастна мелодии «круговой» песни (медленная – быстрая, минорная – мажорная, вокальная – инструментальная) и ассоциируется с плясовым наигрышем, но интонационно она производна именно от каденции хороводной песни, и поэтому должна быть осознана как закреплённый вариант. Таким образом, уже в раскритикованной Глинкой «этюде» мы видим четкое разведение понятий «вариация» и «вариант».

Еще одна тема, которая воспринимается как новая, открывает разработку. Однако посредством ее интонационного анализа обнаруживается, что это тоже – очередной вариант исходной песни (правда, на сей раз – незакреплённый). Его родственность мелодии «круговой» песни становится очевидной тогда, когда в него «вплетается» срединный мелодический оборот песни, т. е. в рассматриваемом варианте обновлённым оказывается лишь инициальный фрагмент исходной темы. Итоговый вариант, открывающий код, произведен уже от темы побочной партии, являющейся близким вариантом главной (основное их различие – в ритмическом рисунке). Перспективным для жанрово-эпического симфонизма является и сочетание разных вариантов темы в разработочном разделе сонатной формы.

Преемственность рассмотренных принципов работы с цитированной темой наиболее очевидна в «Арагонской хоте». Первая из испанских увертюр названа композитором «блестящим каприччио на тему арагонской хоты». В этом произведении, как и в увертюре на «круговую» тему, наряду с вариационно-вариантными преобразованиями темы, используется техника мотивного развития («немецкая»). Однако здесь удельный вес этой техники

гораздо меньше, нежели в увертюре-симфонии: подобным образом интонации темы хоты развиваются лишь в разработке и в коде, в то время как в экспозиции и в репризе сонатной формы господствуют вариационно-вариантные методы работы с материалом. Так, изложение темы в разделе главной партии представляет собой остинатное варьирование мелодии темы (с каждым новым ее проведением обновляется инструментровка и усиливается динамика). Следующая из остинатных вариаций возникает лишь как озаглавление начала репризы. Побочную партию, экспонирующую две темы, мы воспринимаем как новые мелодические варианты на основе неизменной гармонической схемы (T-D-D-T), присущей теме. Второй из них, выступающий в функции второй темы побочной партии, является закреплённым (он звучит в репризе), первый – проходящим (в зоне побочной партии репризы вместо него мы слышим новый интонационный вариант, опирающийся на гармоническую схему темы хоты).

Принцип контраста в «Арагонской хоте» проявляется иначе, нежели в увертюре-симфонии. В последней он производный (это – контраст темы вступления и темы главной партии), так как увертюра-симфония сразу открывается вариациями на «круговую» тему. Вступление «Арагонской хоты» опирается на материал, совершенно не связанный с основной темой произведения. Более того, тематизм вступительного раздела глинкинского каприччио претворяет типизированный интонационный строй «немецкой» музыки (фанфары, тираты), предыктовый раздел настраивает нас на ожидание тональности до-минор и экспозиции героико-трагического образа, окрашенного этой тональностью. Поэтому появление народной ми-бемоль мажорной темы хоты воспринимается сильнейшим контрастом (тёмный – светлый, мрачный – радостный). Возникает своего рода образный эллипсис, дополняющий нетипичное разрешение доминанты до-минора (в параллельную тональность), которое можно трактовать как разновидность прерванной каденции. Таким образом, хотя и в увертюре-симфонии, и в «Арагонской хоте» основной контраст возникает между тематизмом вступления и главной партии, однако интонационная природа этого контраста различна.

В разработках обоих сочинений происходит синтез материала вступления и главной партии. В «Арагонской хоте» синтез такого рода характеризует и код (в увертюре-симфонии код основана

<sup>1</sup> В теории музыки такие вариации принято называть *soprano ostinato*, что, на наш взгляд, не совсем верно, так как неизменная мелодия (в отличие от *basso ostinato*) далеко не всегда проходит в верхнем голосе, поэтому более точным определением «глинкинских вариаций» нам представляется как вариаций на неизменную мелодию.



на новом варианте исходной темы).

Испанскую увертюру «Арагонская хота» Глинка назвал «каприччио» неслучайно, подчеркнув этим жанровым определением сильную модификацию сонатной формы, ориентация на которую присуща жанру увертюры (в XIX веке все увертюры писались в сонатной форме), проявляющуюся в некоторой непредсказуемости тематического развития («каприччиозности»).

Особенности тематического развития, присущие увертюре-симфонии и «Арагонской хоте», мы обнаруживаем и в «Чухонской фантазии» А.С. Даргомыжского. Показательно, что это произведение уже не называется композитором «увертюрой», хотя черты сонатной формы в нем можно выявить. В «Чухонской фантазии» мотивной работы с тематическим материалом нет: здесь используются лишь вариационный и вариантный методы (причём, господствует последний). Основной контраст, как и в «Арагонской хоте», заключен между темами вступления и главной партии. Однако здесь цитатами из финно-угорского (карельского) фольклора являются обе темы (медленной минорной колыбельной песне противопоставлена быстрая мажорная плясовая). Как и в «Арагонской хоте», интонации темы вступления и главной партии синтезируются в разработке. Экспозиция сонатной формы выстраивается как последование закрепленных вариантов темы плясовой песни (главной партии)<sup>2</sup>. В разработке возникают проходящие варианты этой темы, а кода (как и в увертюре-симфонии) основана на итоговом варианте, позволяющем максимально динамизировать развитие. Преемственность с «Арагонской хотой» можно усмотреть и в том, что в коде напоминает начальная интонация темы вступления, благодаря чему в интонационной форме обоих произведений проявляется сходная логика.

В «Чухонской фантазии» есть особенность, которая станет закономерностью в «Фантазии на сербские темы» Н.А. Римского-Корсакова (1867 г.) и в «Каприччио на цыганские темы» С.В. Рахманинова (1894 г.), что позволяет рассматривать произведение Даргомыжского как своего рода модель

интонационной формы, варианты воплощения которой мы видим в указанных сочинениях Римского-Корсакова и Рахманинова. Идея этой модели заключена в следующем.

Все три сочинения открываются медленной песенной минорной темой. Затем экспонируется быстрая мажорная. В развивающем разделе происходит динамизация медленной темы, благодаря чему возникает возможность синтезировать ее интонации с быстрой (в данном случае «общим знаменателем» является темп). В репризном и кодовом разделах инициальная тема произведения уже не восстанавливает свой первоначальный характер, стремясь слиться с быстрой темой, благодаря чему образуется крещендирующий динамический профиль сочинения в целом.

Однако индивидуальные интерпретации рассматриваемой модели в произведениях Римского-Корсакова и Рахманинова обладают своеобразием. Так, в «Сербской фантазии» идея синтеза контрастных тем (контраст здесь еще усилен различием типа интонирования: теме, основанной на двух сербских лирических песнях, противопоставлен инструментальный наигрыш, скорее всего, – скрипичный) проведена поэтапно. В экспозиционном построении темы предельно контрастны. В развивающем разделе они по-прежнему излагаются порознь. Этот раздел открывается написанием медленной темы в первоначальном характере, затем варьирование быстрой темы обретает предыктовый характер изложения, устремленного к проведению начальной интонации медленной темы в быстром темпе, и лишь в репризном разделе динамизированная первая тема сочетается с интонациями наигрыша.

В рахманиновском каприччио вдвое больше тем (четыре), однако их функции в формообразовании различны. В развивающем и репризном разделах синтезируются две темы (динамизированная первая медленная и быстрая). Вторая медленная тема, выросшая из интонаций знаменитой «цыганочки» («Поговори хоть ты со мной, подруга семиструнная»), локальна: ее симфоническое развитие завершается в экспозиционном разделе формы. И четвертой темой каприччио является автоцитата (лейттема цыган из «Алеко»), маркирующая наиболее значимые грани формы (экспозиция – развивающий раздел, реприза – кода).

Специфика интонационной формы этого сочинения также обусловлена претворением идеи глинка-инской «Камаринской», которая не «работает» ни

<sup>2</sup> Показательно, что трактовка этих вариантов в исследовательской литературе разнится: одни музыковеды первый из них воспринимают как побочную тему, второй – как заключительную; другие первый вариант считают промежуточной темой, второй – побочной с заключительным типом изложения (что нам представляется более убедительным, исходя из логики формообразования).



в «Чухонской», ни в «Сербской» фантазиях. Как известно, эта идея заключена в изначальной схожести мелодического контура контрастных тем, что способствует их сближению в процессе развития. В рахманиновском каприччио такой схожестью обладают первая медленная и единственная быстрая темы. И эта особенность позволила композитору как контрапунктически сочетать похожие по мелодическому рисунку темы, так и создавать варианты на основе синтезирования их интонаций. В последнем случае изобретательность автора достигает такой степени, что при слушании музыки каприччио перестаёшь различать: где первая тема, а где вторая, – настолько органично их слияние, которому способствует крещендирующая динамика.

Идея «Камаринской» вообще оказалась очень плодотворной для традиции жанрово-эпического симфонизма. Так, балакиревская увертюра на темы трёх русских народных песен (1858 г.) воспринимается как непосредственное продолжение традиций Глинки<sup>3</sup>. Слушая её, осознаёшь, что Балакирев поначалу точно следует логике становления интонационной формы глинкинской фантазии.

Оба сочинения открываются кратким вступлением (своего рода эпиграфом), основанном на интонациях одной из тем. Далее следует изложение медленной вокальной темы с использованием техники вариаций на неизменную мелодию. После этого звучит быстрая тема в другой тональности, варьирующаяся как инструментальный наигрыш. А вот дальше между сравниваемыми произведениями выявляются различия.

Как известно, формой первого плана в «Камаринской» являются двойные вариации. Сонатность обнаруживается лишь в очень необычном облике: медленная тема должна быть осмыслена в качестве главной партии, быстрая – побочной (типичнее наоборот). Разработки как самостоятельного раздела нет: в ее функции выступает целенаправленное

варьирование побочной партии, в результате которого выявляется общий интонационный знаменатель изначально контрастных тем, благодаря чему при темповом торможении плясовой наигрыш плавно «перетекает» в свадебную песню, возвращением которой ознаменована реприза. Необычен для сонатной формы и тональный план фантазии: тональность главной партии не является основной, последняя впервые звучит в побочной теме экспозиции и утверждается в коде (реприза побочной партии проходит в тональности более близкой главной, нежели в экспозиции).

В увертюре Балакирева форма гораздо традиционнее. Медленная тема выступает в функции вступления к сонатной форме. В симфоническом развитии она не участвует, возвращаясь (но лишь как напоминание: тема не только не варьируется, она даже не проводится до конца) при завершении увертюры, т. е. может быть трактована как тема коды-обрамления. Симфоническое развитие основано на сходных по мелодическому контуру темах главной и побочной партий, причем это сходство настолько очевидно, что Балакиреву не потребовалось целенаправленно сближать темы в процессе развития: в разработке темы сначала они звучат одна вслед за другой, а затем даются в контрапунктическом сочетании.

В рассматриваемом произведении впервые проявляется особенность, которая станет одной из черт балакиревского стиля (а затем и стиля русской эпической симфонии): это – ориентализация русской темы как один из способов создания вариантов в процессе работы с нею. В увертюре на темы трёх русских песен (в репризе) указанная особенность проявляется тем более неожиданно, что ориентальная интонация возникает в процессе изложения столь русской (причем широко известной) темы, как «Я вечер млада» («Вдоль по Питерской»).

Композиция балакиревской увертюры на темы трёх русских песен легла в основу его же сочинения «Тысяча лет» (1862 г.), впоследствии преобразованного в симфоническую поэму «Русь» (1884 г.), и увертюры на русские темы Римского-Корсакова (1866 г.). Все три произведения обрамляются медленной темой. Правда, характер ее изложения в каждом из опусов своеобразен. В поэме «Русь» «глинкинские вариации» рассредоточены, они прославляются фрагментами музыкальной ткани, основанной на развитии элементов темы, иногда с использованием техники бесконечного канона.

3 Известно, что, познакомившись с Балакиревым незадолго до своей последней заграничной поездки, Глинка подарил молодому композитору испанскую тему, на которой основано его первое симфоническое сочинение (увертюра на тему испанского марша), созданное в год смерти основоположника русской музыкальной классики. Пользуясь образным сравнением, можно сказать, что Глинка словно «передаёт лиру» талантливому юноше, возлагая на него большие надежды как на своего восприимчивого. Эти надежды вполне оправдались в многосторонней деятельности создателя Новой русской композиторской школы, и в частности – в его симфоническом творчестве.



В увертюре Римского-Корсакова зоны рассредоточенных вариаций на неизменную мелодию более пространны. Наряду с этим возникают ладовые и интонационные варианты темы вступления и используется прием фугато.

Начальные темы в поэме «Русь» и в увертюре Римского-Корсакова отличаются от темы вступления первой балакиревской увертюры и долей участия этой темы в создании интонационной формы произведения. Если в ранней балакиревской увертюре тема вступления – лишь эпическая рамка, то в поэме «Русь» и в увертюре Корсакова она включена в симфоническое развитие. Общее в ее функционировании – участие интонаций темы вступления при воплощении идеи синтеза (в обоих сочинениях ее материал сочетается с интонациями главной и побочной тем в разработке). Различие – в специфических функциях этой темы. Так, в поэме «Русь» она предстаёт в качестве промежуточной темы, а в увертюре Римского-Корсакова ее интонации маркируют грани формы.

Идея тематического синтеза – одна из основополагающих в концепции эпического симфонизма. И впервые она всесторонне воплощается в традиции жанрово-эпического симфонизма. Эта идея, помимо всех рассмотренных выше произведений, также реализуется в балакиревской поэме «В Чехии» (1906 г.), первоначально существовавшей как «Чешская увертюра» (1867 г.). В этом сочинении, основанном на контрастных по характеру чешских свадебных песнях, интонационной родственности между темами нет, как нет и динамизации медленных тем. Подобно свадебным песням F- и M-текстов ритуала, темы поначалу существуют в своем локусе, а затем их синтез словно воплощает идею драматургии славянской свадьбы как инкорпорацию текста невесты в локус жениха.

Своеобразие интонационной драматургии второй поэмы Балакирева проявляется в том, что не лирическая тема динамизируется (что обычно), а лиризуется быстрая тема (в репризе побочной партии). И в этом – также одна из специфических особенностей тематической работы в сочинениях Балакирева: при интенсивности вариантных преобразований тем наиболее радикально изменяется именно тема побочной партии.

Идея тематического синтеза проявляет себя не только в рассмотренных сочинениях, но даже и там, где композиция отчетливо ориентирована на сюитность. Речь идет о двух произведениях, созданных

в восьмидесятые годы XIX века – «Итальянском каприччио» П.И. Чайковского (1880 г.) и «Испанском каприччио» Римского-Корсакова (1887 г.).

Оба сочинения написаны в слитно-сюитной (одночастной) форме. Тенденция к расчлененности сильнее выражена в корсаковском каприччио, где каждый из пяти разделов воспринимается как часть цикла, ибо имеет подзаголовок. В каприччио Чайковского разделы слитно-сюитной формы не озаглавлены, хотя принцип контрастного сопоставления тем использован и здесь. И в обоих произведениях сходно реализована идея тематического синтеза: в заключительном разделе (как в финале эпической симфонии) звучит одна из тем предшествующих разделов (причем, самая яркая, являющаяся своего рода «визитной карточкой» сочинения), и это – не начальная тема. Последняя обрамляет «Испанское каприччио», а обе инициальные темы произведения Чайковского маркируют грани формы. В обоих каприччио есть и локальные темы: в «Испанском» это – «вечерняя песня» (скорее всего – серенада), положенная в основу второго раздела, озаглавленного как «Вариации»; в «Итальянском» – третья тема (по-видимому, единственная авторская, сочиненная в духе народной).

Безусловно, в каждом из каприччио (как и в третьем – рахманиновском «Цыганском») отчетливо проявляется своеобразие, обусловленное чертами творческого почерка композитора, его создавшего. О специфике сочинения Рахманинова уже шла речь. «Лица необщим выраженьем» корсаковское каприччио во многом обладает вследствие виртуозности этой партитуры (неслучайно исследователи видят в этом сочинении признаки жанра концерта для оркестра).

«Итальянское каприччио» своеобразно потому, что в контексте творчества композитора оно уникально, хотя и написано в период объективизации образного строя музыки Чайковского. Этот период первым биографом Петра Ильича, его братом Модестом, был назван «годами странствий». Тем не менее, даже в рамках данного периода, более обращенного к образам «внешней реальности» произведения, нежели «Итальянское каприччио», в наследии Чайковского нет. (Даже «эпический соблазн» в лице Второй симфонии в первой и третьей частях цикла преодолевается привычной тягой к драматической образности). И, тем не менее, даже в «Итальянском каприччио» Петр Ильич остается самим собой: приметы его стиля сказываются в том,



что он то и дело «вырывается из тенет» эпических (вариационно-вариантных) методов тематического развития, начиная интенсивно работать с ключевыми интонациями темы, преображая их, выстраивать протяженные секвентные нагнетания. Очень неожиданно второй раз появляется инициальная фанфарная тема: она звучит на кульминации, к которой приводит волновое развитие интонации самой медленной темы, основанное на технике секвенцирования. Причем эта фанфара вторгается на кульминации подобно тому, как в Четвертой и в Пятой симфониях вторгается тема рока<sup>4</sup>. Чисто «по-чайковски» также осуществлено преобразование мрачноватой по характеру медленной темы «торкватовых октав» в стремительную тему финальной тарантеллы в момент возвращения этой медленной темы на грани третьего и четвертого разделов формы каприччио.

В своём анализе мы пока что не затронули некоторые сочинения, также относящиеся к области жанрово-эпического симфонизма. Речь идет о «Ночи в Мадриде» Глинки, «Бабе Яге» и «Малороссийском казачке» Даргомыжского. Интонационная форма этих произведений базируется на иных принципах, нежели те, что были рассмотрены выше.

Своеобразие указанных опусов проявляется в том, что принципы создания закрепленного варианта и тематического синтеза в них не реализуются. Основополагающими принципами музыкального эпоса в них выступают принципы контраста, замкнутости (отграниченности друг от друга) единиц композиции при увеличении времени дления каждого художественного образа (в рассматриваемых сочинениях экспонирующий тип изложения преобладает над развивающим). Неслучайно именно «Ночь в Мадриде» и «Баба Яга» явились почвой для формирования жанра музыкальной картины<sup>5</sup>, в котором, наряду с возрастанием роли колористических средств выразительности, становятся преобладающими такие приемы изложения тематического материала, которые способствуют возможности длительного сосредоточения на каждом художественном образе, своего рода его

созерцания. И прежде всего это отражается на особенностях формообразования.

Формой первого плана в «Ночи в Мадриде» становится слитно-сюитная концентрическая форма ABCD||:DCB:||A, каждый из разделов которой основан на новой теме. Правда, разделы «CD» воспринимаются, по сравнению с предыдущими, более связанными благодаря тому, что основаны на темах одного жанра (сегидильи), прославившихся общим рефреном.

Однако, на наш взгляд, не стоит забывать о том, что Глинка жанр «Ночи в Мадриде» определяет как увертюру, а это свидетельствует о том, что композитор имел намерение ориентироваться на сонатную форму. И при желании «следы» последней можно обнаружить. Опираясь на теорию В.П. Бобровского, форму «Ночи в Мадриде» можно определить как модулирующую из «русской сонаты» в слитно-сюитную концентрическую. Остановимся на этом подробнее.

Произведение начинается вступлением, в котором предвосхищается весь тематический материал увертюры. (Это очень похоже на вступление к первой части Первой симфонии Бородина). Понятно, что в увертюре Глинки такая концентрация тематизма обусловлена установкой на «воспоминание», но, тем не менее, вступление подобного рода вполне подходит для интродукции к сонатной форме. Тема хотя может быть трактована как тема главной партии. Её остигатное варьирование как способ формирования раздела главной партии вполне органично для «русской сонаты». Следующая тема появляется слишком внезапно для сонатной формы (даже промежуточной теме, возникающей в разделе связующей партии, обычно предшествует развивающий тип изложения, как правило, основанный на материале главной темы, реже – на общих формах движения). И это – первый сигнал, заставляющий нас задуматься на тему о неразрывной связи жанра увертюры с сонатной формой. Тем не менее, (хотя уже с натяжкой) раздел, в котором излагается мавританский напев, можно воспринять в качестве промежуточной темы сонатной формы. (Правда, тональность его – ре-минор с оттенком доминантового лада ближе к тональности главной партии, нежели способствует модуляции в тональность побочной, но закроем на это глаза: в сонатной форме романтической эпохи и не такое бывает). Зато раздел, основанный на темах двух сегидильи, вполне может быть воспринят как побочная партия:

4 Как свидетельствует Модест Ильич, эта фанфара военных казарм будила их с Петром Ильичом ранним утром ежедневно, поэтому вполне возможно, что композитором она и воспринималась своего рода «темой судьбы».

5 Известно, что Б.В. Асафьев назвал глинкинскую испанскую увертюру № 2 «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» первой в истории музыки симфонической картиной.



он изложен в доминантовой тональности по отношению к главной партии. Двухтемность побочной нас не должна смущать, ибо впоследствии такая особенность неоднократно встречается в русской эпической симфонии<sup>6</sup>. Тем более что слитность тем, прослоенных общим рефреном, способствует восприятию этого раздела как единой партии.

Экспозиция сонатной формы завершается в доминантовой тональности. Далее начинается (правда, без цезуры) развитие интонаций рефрена, приводящее к предыкту, готовящему возвращение основной тональности<sup>7</sup>. Настораживает краткость разработочного развития. Но мы не смущаемся, так как после «сюрприза» с промежуточной темой мы должны быть готовы к неожиданностям в этой странной сонатной форме. В конце концов, бывают сонаты с разработкой, сведенной к минимуму (типа перехода, как, к примеру, в упомянутой выше увертюре Фомина). С нетерпением ждем возвращения темы главной партии в основной тональности. Но ожидания наши оказываются тщетными: хотя и в ля-мажоре, но звучит отнюдь не тема хоты (казалось бы, «почва» подготовлена уже вступлением к рассматриваемому сочинению, где сразу за упомянутой предыктовой по функции интонацией рефрена звучит начальный мотив именно темы хоты), а тема второй сегидильи (т. е. одна из тем побочной партии). Конечно, с очередной натяжкой ее можно интерпретировать как начинающую зеркальную репризу (как, например, в Первой балладе Шопена), но уж слишком недавно она звучала... Тогда внезапно нас озаряет догадка: а может, разработки пока еще и не было, а это все еще продолжается побочная партия экспозиции (она получается довольно пространной, но ведь для эпоса это как раз характерно)? Но зачем тогда вернулся ля-мажор?.. Ему, вроде бы, по сложившимся законам экспонирования материала, возвращаться рано. Хотя память услужливо предлагает похожий пример – завершение экспозиции I части Первой симфонии Балакирева, где возвращается исходная тональность, в которой начинается разработка (но все же ведь – с главной партии!). Ладно, пусть здесь разработка начнется с побочной. Но наши ожидания опять обмануты: разработка так и не

начинается, а вслед за второй сегидильей звучит первая, за ней – мавританский напев (и чтобы мы еще раз прочувствовали и попытались осмыслить предъявленный нам «сонатной» формой сюрприз, – весь раздел «DCB» повторяется «дословно»), и наконец, – долгожданная тема хоты. Последняя уж совсем условно может быть интерпретирована как главная партия зеркальной репризы, после которой начинается кода на материале рефрена сегидильи. Остаётся последняя надежда на то, что мы услышим коду разработочного типа (т. н. коду – вторую разработку). Действительно материал рефрена сегидильи звучит, но уже не с развивающим, а с заключительным (кодовым) типом изложения. Затем возвращается начальная интонация хоты (возникает рамочная связь со вступлением к увертюре), звучит финальная тоника и всё – «Ночь в Мадриде» закончилась, а сонатная форма так и не состоялась. И мы понимаем, что установка на ожидание сонатной формы, обещанной названием «увертюра», не оправдалась. Тогда мы отказываемся от намерения обнаружить в глинкинской странной увертюре сонатную форму и, рисуя схему тематического плана «Ночи в Мадриде» (ABCD/DCBA), получаем красивую симметричную конструкцию, осью которой как раз и выступает ранее упомянутый предыкт на материале рефрена сегидильи. Во времена Глинки такая форма вряд ли называлась слитно-сюитной концентрической, как музыковеды именуют ее теперь. Думается, что при сочинении «Ночи в Мадриде» Глинка руководствовался присущей его композиторскому мышлению тягой к пропорциональности, красоте самого по себе музыкального зодчества, благодаря чему и сложилась такая стройная форма в его увертюре. Во всяком случае, то, что форма «Ночи в Мадриде» для жанра увертюры в XIX веке беспрецедентна, совершенно очевидно. Назвал бы уж Глинка свое «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» фантазией, мы бы тогда и не стали ожидать от формы сонатности (хотя в фантазии «Камаринская» дотошные музыковеды все равно ее нашли, хотя бы и «формой второго плана»). Тем не менее «Ночь в Мадриде» показала, что без сонатной формы в одночастном симфоническом произведении вполне можно обойтись.

Это и «взял на вооружение» Даргомыжский, как раз и назвавший все свои симфонические произведения «характеристическими фантазиями для оркестра». И теперь уже ни в «Бабе Яге», ни в «Казачке» сонатность не удастся вывить никому,

<sup>6</sup> Двухтемна побочная партия I части Первой симфонии Бородина и финала Первой балакиревской.

<sup>7</sup> Здесь «дословно» повторяются первые такты вступления к произведению.



так как там ее нет даже как «формы второго плана». Композиция «Бабы Яги» трехтемна, но это – слитно-сюитная форма, в каждом из разделов которой развивается новая тема. Как и «Ночь в Мадриде», «Баба Яга» в терминологии создателя жанра музыкальной картины может быть трактована как «движущаяся картина», в которой движение предстает как обозревание панорамы летящим персонажем. «Волжская» картина созерцается им «с чувством глубокого удовлетворения», над Смоленщиной он проносится, а вот картинка быта бюргерской Риги ему не нравится, и последние гневные реплики неизвестно зачем залетевшего на «немецкую» территорию персонажа русской сказки совершенно отчетливо подтекстовываются как «Прочь!!! Прочь!!!».

Принципы жанрово-эпического симфонизма в «Бабе Яге» проявляются как контраст и преобладание вариационно-вариантного развития (оно, естественно, присуще только русским темам, «Анна Мария» развивается «по-немецки», что обусловлено программным замыслом фантазии).

«Малороссийский казачок» частично продолжает традиции «Камаринской» (но без идеи ее интонационной формы). Вступление на интонациях глинкинской украинской песни «Гуде вітер» воспринимаются как посвящение памяти горячо любимого всеми русскими композиторами и критиками Михаила Ивановича. Хотя функция этого вступления трактуется не по-глинкински: в нем как будто характеризуются участники предстоящей пляски – дивчины и парубки. Тематизм вступления автономен: в основном разделе формы он более не возвращается. Этот раздел основан на одной теме, которая, впрочем, развивается очень изобретательно (вариантность безусловно преобладает над вариационностью, причем «глинкинских» вариаций нет совсем). Тональный план позволяет усмотреть в композиции «Казачка» однотемную трехчастную форму с репризой-кодой<sup>88</sup>, однако плясовая тема к своему первоначальному облику так и не возвращается, что для трехчастной репризной формы нетипично.

Охватив весь корпус произведений, представля-

ющих традицию жанрово-эпического симфонизма в русской музыке XIX века, сделаем обобщения.

Линия жанрово-эпического симфонизма имеет определенную динамику. Проанализируем хронологию создания сочинений, относящихся к рассматриваемой области русской музыки.

**1834 г.** М. Глинка. Увертюра-симфония на круговую тему.

**1845 г.** М. Глинка. Блестящее каприччио на тему арагонской хоты.

**1848 г.** М. Глинка. Фантазия «Камаринская».

**1852 г.** М. Глинка. Увертюра «Воспоминание о летней ночи в Мадриде».

**1858 г.** М. Балакирев. Увертюра на темы трех русских песен.

**1862 г.** М. Балакирев. Увертюра «Тысяча лет».

**1862 г.** А. Даргомыжский. Характеристическая фантазия «Баба Яга».

**1864 г.** А. Даргомыжский. Характеристическая фантазия «Малороссийский казачок».

**1866 г.** Н. Римский-Корсаков. Увертюра на русские темы.

**1867 г.** А. Даргомыжский. «Чухонская фантазия».

**1867 г.** Н. Римский-Корсаков. Фантазия на сербские темы.

**1867 г.** М. Балакирев. Чешская увертюра.

**1880 г.** П. Чайковский. Итальянское каприччио.

**1887 г.** Н. Римский-Корсаков. Испанское каприччио.

**1894 г.** С. Рахманинов. Каприччио на цыганские темы.

Хронологическая таблица показывает, что линия жанрово-эпического симфонизма в русской музыке XIX века достигает кульминации в шестидесятые годы (пиком является 1867 год). Это происходит не случайно, а обусловлено эстетикой шестидесятых годов XIX века, и прежде всего – эстетическими воззрениями композиторов «Могучей кучки».

Именно в эти годы активизируется интерес русской гуманитарной интеллигенции к народной (понимаемой как крестьянской) жизни. Безусловно, в этом проявляется реакция на антикрепостническую реформу 1861 года, выразившаяся в усилении демократических тенденций и в умонастроениях русского общества в целом, и в художественном творчестве в частности. Возникает традиция «хождения в народ», проявляется стремление к просветительству. Народная тема отражается и в литературе, и в живописи, и в музыке. Интенсивно развиваются отечественная фольклористика и этнография. Из наиболее значительных событий истории собирания

<sup>88</sup> Такая форма будет в основных разделах «Бабы Яги» и «Кики-моры» А.К. Лядова. Общее с «Казачком» (как в данном случае и с «Камаринской») в них то, что, по мнению Асафьева, все эти сочинения представляют собой «род одночастного симфонического скерцо».



и публикаций русского фольклора назовем открытие П.Н. Рыбниковым живой эпической традиции и первую экспедицию с целью записи подлинных крестьянских песен М. Балакирева и Н. Щербины. Развивается отечественная славистика в целом, музыканты изучают чешскую, сербскую народную музыку. (Примером претворения западнославянского фольклора в творчестве русских композиторов являются Чешская увертюра Балакирева и Фантазия на сербские темы Римского-Корсакова). Показательно, что в орбиту внимания композиторов вовлекаются темы из только что опубликованного сборника Балакирева (увертюра автора сборника «Тысяча лет» и корсаковская увертюра на русские темы). Именно в шестидесятые годы созданы все симфонические произведения Даргомыжского. Принципы жанрово-эпического симфонизма в эти же годы претворяются в первых симфониях Балакирева, Бородина и Римского-Корсакова (хотя Бородин и не прибегает к цитированию), а также в программных симфонических опусах (в «Антаре» Римского-Корсакова и в «Тамаре» Балакирева). Даже в Первой симфонии Чайковского цитируется народная тема, хотя это сочинение по особенностям музыкального развития не относится к эпическому симфонизму.

В семидесятые годы композиторы «Могучей кучки» не пишут сочинений в области жанрово-эпического симфонизма, и это объясняется рядом причин. Основным вдохновителем создателей произведений на народные темы был М.А. Балакирев, который, как известно, в начале семидесятых годов переживает тяжелейший кризис, вследствие чего он более чем на десять лет полностью самоустраняется от какой бы то ни было формы музыкальной деятельности, работая простым служащим «Магазинной конторы» Варшавской железной дороги.

Римский-Корсаков начинает преподавательскую деятельность в консерватории. Одновременно в его творчестве, как отражение непрерывного совершенствования композиторской техники, наступает пора исканий (это время принято называть «классицистским периодом»), следствием чего становится интерес к камерным инструментальным жанрам и непрограммной симфонии.

Мусоргский и Бородин к рассматриваемой области симфонической музыки не проявляли внимание даже в шестидесятые годы (отчасти принципы жанрово-эпического симфонизма «работают» в остав-

шейся незавершенной программной фантазии «Иванова ночь на Лысой горе», которую Мусоргский сочинял в июне 1867 года). В семидесятые годы некоторые принципы жанрово-эпического симфонизма претворяются во Второй симфонии Чайковского (1872 г.). И, конечно же, концентрированное воплощение эпической картины мира мы находим во Второй симфонии Бородина (1876 г.), где в том числе можно обнаружить и принципы жанрово-эпического симфонизма.

В восьмидесятые годы интерес композиторов к области жанрово-эпического симфонизма возобновляется. Показательно, что к этой области относятся два ранних опуса (ор. 3 и ор. 6) Глазунова, осознававшего себя продолжателем кучкистских традиций<sup>9</sup>.

В девяностые годы обращения композиторов к фольклору единичны. Думается, причина этому – в смене общей эстетики эпохи.

Анализ хронологической таблицы также показывает, что постепенно происходит переакцентировка жанровых разновидностей в рассматриваемой области симфонической музыки. Так, жанр увертюры, явно доминировавшей поначалу, постепенно вытесняется жанрами, более свободными по формообразованию, нежели увертюра (сначала фантазией, а затем – каприччио). Симптоматично, что поначалу работавший исключительно в жанре увертюры Балакирев, редактируя свои сочинения, уже называет их поэмами (увертюра «Тысяча лет» в 1884 году переработана в поэму «Русь», а Чешская увертюра в 1906 году – в поэму «В Чехии»).

Итак, исчерпав себя в девяностые годы XIX века, традиция жанрово-эпического симфонизма как бы прорастает в иные области русской симфонической музыки. Уже в шестидесятые годы (о чем шла речь) мы видим претворение указанных принципов в разных сочинениях. В последующие же годы этот список можно дополнить упоминанием музыкальной картины «В Средней Азии» Бородина (1880 г.), Сказки для оркестра Римского-Корсакова (1880 г.) и сюит «Антар» и «Шехеразада» Римского-Корсакова (1888 г.).

В завершение нашей статьи сформулируем те особенности народно-жанрового симфонизма, проявившиеся в русской музыке XIX века, которые позволяют определить его как симфонизм жанрово-эпический.

<sup>9</sup> К сожалению, мы не имеем возможности анализировать сочинения Глазунова, поскольку не располагаем ни партитурами, ни аудиозаписями его произведений.



В определении Гегеля эпос характеризуется как «целостность мира, выраженная в форме внешней реальности» [4, с. 419]. И это – основополагающий принцип отражения эпической картины мира в народно-жанровом симфонизме, ибо народные темы – предельно объективизированные знаки «внешней реальности». Но только этого для эпического сочинения недостаточно, так как народная тема в авторском произведении может обрести такой характер, что ее объективность утрачивается. Примером служит функционирование хороводной песни «Во поле берёза стояла» в финале Четвертой симфонии Чайковского, где возникает ощущение субъективности восприятия лирическим героем произведения «картины народного праздника». Значит для того, чтобы симфонизм можно было определить как жанрово-эпический, необходимо, чтобы ощущение «внешней реальности» возникало не только при экспонировании темы, но и сохранялось в процессе ее развития. Поэтому важнейшее качество, позволяющее, начиная с творчества Глинки, считать народно-жанровый симфонизм симфонизмом жанрово-эпическим, есть способы развития фольклорного материала. Эти способы коренятся в особенностях воспроизведения фольклорных текстов в их естественном бытовании. Как известно, способом существования аутентичного фольклора является вариантность. Именно вариационность и вариантность позволяют развивать народную тему без изменения ее сущности, сохраняя ее как знак «внешней реальности». Максимально это качество выявляют «глинкинские вариации», которые способствуют неизменности сути художественного образа при освещении его как бы с разных сторон.

Вариации на оstinatную мелодию позволяют реализоваться и такой важной категории эпической картины мира как статика, в данном случае проявляющаяся в запечатлении «остановленных мгновений», фиксации мельчайших подробностей, что основывается на осознании значительности каждой детали воплощаемого образа. Статика такого рода предрасполагает к созерцанию, и не случайно Гегель определяет эпос как «мир, определен для духовного созерцания и чувства» [4, с. 419]. Показательно, что именно в недрах жанрово-эпического симфонизма формируется самый статичный по своей природе музыкальный жанр – жанр симфонической картины. Ибо картинность воплощаемых образов является одним из способов запечатления «внешней реальности»

в произведениях народно-жанрового симфонизма. Итак, посредством принципа варьирования в жанрово-эпическом симфонизме воплощается идея вечно длящегося потока бытия.

Длению одного художественного образа также способствует принцип консеквентного перемещения тематического материала, сформировавшийся именно в произведениях на народные темы (типизировал его Балакирев, почему его ученик Римский-Корсаков и назвал этот способ одним из «балакиревских рецептов» формообразования). Принцип консеквентного перемещения, как правило, используется в экспозиционных разделах формы.

В принципе создания закреплённых вариантов темы можно усмотреть реализацию идеи целостности эпической картины мира (эпоса как «целостности мира» согласно гегелевскому определению). Тема и воспринимается этой целостностью, порождая новые воплощения «внешней реальности», сохраняющие кровную связь с источником своего существования. «Целостность» здесь проявляет себя как взаимосвязь, цельность, монолитность, обусловленная единством интонационного состава. Иными словами, тему в данном случае можно представить себе как ствол, закреплённые варианты – ответвлениями от этого ствола, побегами. Тема, ее вариации и варианты (как проходящие, так и закреплённые) образуют как бы единое семейство, отношения членов которого – дружественные, гармоничные (и никогда не конфликтные). Закреплённые варианты по своему характеру могут быть контрастными по отношению к породившей их теме, но это – «единство противоположностей», а никогда не борьба их между собой (иначе это уже – не эпос).

Принцип контраста, как известно, также является основополагающим при воплощении в художественном произведении эпической картины мира. Почти все многотемные сочинения в области жанрово-эпического симфонизма основываются на контрастных темах. Последние могут быть контрастными по всем параметрам (как в «Сербской фантазии»), а могут подбираться композитором с контрастностью характера при сходстве мелодического контура (как в «Камаринской» и в «Цыганском каприччио»). Прежде всего, темы всегда контрастны в темповом отношении, причем всегда сначала экспонируется медленная тема (медленные темы), а затем – быстрая (быстрые).



Именно при экспонировании медленной темы применяются методы, создающие возможность ее дления (как правило, техника «глинкинских вариаций» и используется при показе медленных тем). Развитие быстрых тем всегда более стремительно, словно их темп воздействует на характер их развертывания. При экспонировании медленной темы нам словно предоставляется возможность прочувствовать каждый ее изгиб, возможность ее созерцания, любования ею. Быстрая тема стремительно проносится, и внимательно рассмотреть ее во время звучания мы не успеваем: особенности ее структуры и интонационного состава мы осознаём, лишь анализируя партитуру. Тогда мы можем вглядываться, вслушиваться в нее так пристально и так долго, как требует от нас необходимость осмысления ее природы.

Генеральной идеей, характеризующей эпическое состояние мира, можно считать идею гармонии, «мирного сосуществования» разнообразных явлений бытия, разноликих воплощений «внешней реальности». Согласно этой идее, мир словно обзревается с высоты птичьего полета, когда создается ощущение бескрайности пространства, а видимые вблизи контрасты сглаживаются, они как бы становятся несущественными при открывающейся нашему взору необъятности целостной, монолитной картины мира.

В эпическом симфонизме эта идея воплощается посредством тематического синтеза – принципа,

который можно определить как принцип многообразия в единстве. Неслучайно в аналитическом разделе работы именно проявлению тематического синтеза в рассматриваемых произведениях было уделено самое пристальное внимание.

Моделью хронотопа эпической картины мира, как известно, является круг. Круг – это символ гармонии, слиянности, единения. Но помимо отражения этой модели в концепции сочинений жанрово-эпического симфонизма, можно говорить и о воздействии ее на формообразование как таковое, в котором тоже нередко выявляется цикличность. Ярче всего это выступает в симфонизме Балакирева, в произведениях которого сонатная форма представляет собой подобие вариаций на экспозицию, так как разработка довольно часто строится по принципу модифицированной экспозиции, когда устойчивый порядок следования тем словно образует единую макротему, как бы варьирующуюся в разработке такого рода. Думается, что именно поэтому Балакирев сильно преображает материал в репризе, воспринимая последнюю как следующую после разработки вариацию на макротему экспозиции.

Таким образом, отражение в рассмотренных произведениях на народные темы основных особенностей эпической картины мира и позволяет нам называть тип симфонизма, лежащий в основе развития цитированных тем, жанрово-эпическим.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Асафьев Б.В. М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 309 с.
- 2/ Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). URL: <https://philolog.petsu.ru/filolog/lit/epospom.pdf> (дата обращения: 06.04.2021).
- 3/ Винокурова Н.В. Поэтика русского эпоса в «Богатырской» симфонии А. Бородин: к вопросу о самобытной трактовке жанра // Художественные жанры: история, теория, трактовка; сборник научных статей. Вып. 2: Музыкальное искусство. Красноярск: КГИИ, Красноярский культурно-исторический музейный комплекс, 1997. С. 94–106.
- 4/ Гегель Г.В.Ф. Эстетика, т. 3. М.: Искусство, 1969. 621 с.
- 5/ Глинка М.И. Записки. М.: Музыка, 1988. 217 с.
- 6/ Фрадкин В.К. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Советский композитор, 1979. С. 187–200.
- 7/ Цуккерман В.А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Мuzgiz, 1957. 497 с.

## REFERENCES

- 1/ Asaf'ev, B.V. (1978), M.I. Glinka, Muzyka, Leningrad, 313 p. (in Russ.)
- 2/ Bakhtin, M.M. (1941), Epos i roman (o metodologii issledovaniya romana) [Epos and Novel (on the methodology of the novel investigation)], Available at: <https://philolog.petsu.ru/filolog/lit/epospom.pdf> (Accessed: 06 March 2021). (in Russ.)
- 3/ Vinokurova, N.V. (1997), "The poetics of the Russian Epos in A. Borodin's "Heroic" Symphony: on the question of the original interpretation of the genre", Khudozhestvennye zhanry: istoriya, teoriya, tractovka, sbornik nauchnykh statei, Vyp. 2: Muzikal'noe iskusstvo [Art genres: history, theory, tractoqua; collection of scientific articles. Issue 2: Musical art], KGII, Krasnoyarskii kul'turno-istoricheskii muzeinyi kompleks, Krasnoyarsk, pp. 94–106. (in Russ.)
- 4/ Hegel, G.V.F. (1969), Aesthetics, vol. 3, Iskusstvo, Moscow, 621 p. (in Russ.)
- 5/ Glinka, M.I. (1988), Zapiski [Notes], Muzyka, Moscow, 217 p. (in Russ.)
- 6/ Fradkin, V.K. (1979), "Osobennosti soderzhaniya,

formy i dramaturgii russkogo epicheskogo simfonizma [Peculiarities of Contents, Form and Dramaturgy of Russian Epic Symphonism]", Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science], vol. 4, Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 187–200. (in Russ.)

7/ Tzukerman, V.A. (1957), «Kamarinskaya» Glinki i e'e traditsii v russkoy muzike [Glinka's "Kamarinskaya" and its Tradition in Russian Music], Muzgiz, Moscow, 497 p. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Чайкина Валентина Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: [valentina.chaikina@yandex.ru](mailto:valentina.chaikina@yandex.ru)

## Author information

Valentina V. Chaikina, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: [valentina.chaikina@yandex.ru](mailto:valentina.chaikina@yandex.ru)



УДК 785

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОСМОСА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ВАЛЕРИЯ ЕРМОШКИНА

**И.Г. УМНОВА**

Кемеровский государственный институт культуры,  
650056, Кемерово, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье впервые анализируются сочинения о космосе современного томского композитора Валерия Ермошкина. Будучи дирижером и аранжировщиком по основной многолетней деятельности, музыкант проявляет дар композитора в инструментальной и театральной музыке. Актуальность статьи связана с недавней юбилейной датой – 60-летней годовщиной первого полета человека в космос. Парадоксально, но это знаменательное для человечества событие до сих пор не получило своего музыкального воплощения. В статье интерпретируется образное содержание произведений, проводятся аналогии музыкальных портретов героев космоса с представлениями о них композитора. Автор с ют стремится раскрыть движения их души, а также передать мечты обычных людей. В анализируемых сочинениях Валерия Ермошкина не присутствуют особые патетика и пафос, в то же время предназначенные для исполнения камерным оркестром сюиты оказывают на слушателей более сильное впечатление.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** инструментальная музыка, художественная интерпретация космоса, Валерий Ермошкин.

## INTERPRETATION OF THE COSMOS IN THE INSTRUMENTAL WORKS OF VALERY YERMOSHKIN

**I.G. UMNova**

Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, Russia,  
650056

**ABSTRACT.** The article analyzes for the first time the works of the contemporary Tomsk composer Valery Yermoshkin about the cosmos. Being a conductor and arranger for the main long-term activity, the musician shows the gift of the composer in instrumental and theatrical music. The relevance of the article is connected with the recent anniversary date – the 60th anniversary of the first human flight into space. Paradoxically, this significant event for humanity has not yet received its musical embodiment. The article interprets the figurative content of the works, draws analogies of musical portraits of space heroes with the composer's ideas about them. The author of the suites seeks to reveal the movements of their souls, as well as to convey the dreams of ordinary people. In the analyzed compositions of Valery Yermoshkin, there is no special pathos and pathos, at the same time, the suites intended for performance by the chamber orchestra have a stronger impression on the audience

**KEYWORDS:** instrumental music, artistic interpretation of the cosmos, Valery Yermoshkin.



Художественное создание космической реальности представителями разных видов искусства активизировалось особенно во второй половине XX века, что не случайно. Первый полет человека в космос, первый выход человека в открытый космос, первая высадка космонавтов на Луну, первый выведенный на орбиту вокруг Солнца космический аппарат, первая космическая станция... Эти величайшие события не оставили равнодушными кинематографистов, писателей, художников, скульпторов, архитекторов, музыкантов, как и всё население Земли. Новые сюжеты, новые средства выразительности, новые философско-эстетические представления обнаружили взаимосвязь не только с мироощущением ученых и творцов «серебряного века», но усилили свойственное древним мыслителям ощущение глубинной сопричастности жизненного пространства человека мировому порядку Вселенной.

С середины XX века формированию космического сознания с не меньшей силой способствовали как научные достижения, так и произведения композиторов, в названиях которых отражалась суть воспроизводимых образов, вызывавших ассоциации с космическим пространством и мировой энергией, хаосом и гармонией. Но и десятилетиями ранее можно найти пока еще немногочисленные примеры. Назовём авторов и их сочинения, в той или иной мере определяемых космологической тематикой: «Турангалила-симфония» и «От каньонов к звездам» Оливье Мессиана; оркестровая сюита «Планеты» Густава Теодора Холста и симфония «Вселенная» Чарльза Айвза; опера и симфония о жизни Кеплера «Гармония мира» Пауля Хиндемита; «Атмосферы» Дьёрдя Лигети и «Вспышка» Пьера Булеза; «Метаморфозы» Джона Кейджа и «Космогония» Кшиштофа Пендерецкого; симфонии Авета Тертеряна и «Vivente non vivente» Софии Губайдулиной. Реализация пространственной «проекции звука» предпринималась в «Арконе» и «Ионизации» Эдгарда Вареза, необычную зрелищность подготавливал «Макрокосмос» Джорджа Крама.

Напомним и о сочинении музыки к документаль-

ным или художественным кинофильмам о космосе, часто требовавшим от композиторов использования синтезаторов, магнитофонных записей, а затем и компьютеров (например, с эпизодами звучания геомагнитных волн). Среди российских – это «Солярис» Андрея Тарковского с электронной музыкой Эдуарда Артемьева, две серии «Укрощение огня» Даниила Храбровицкого с яркой увертюрой Андрея Петрова, остроумнейшая фантастическая киносатира Георгия Данелии «Кин-дза-дза», где автором основной музыкальной темы к фильму был Гия Канчели. Это и детская кинофантастика: «Москва-Кассиопея»/«Отроки во Вселенной» (музыка Владимира Чернышёва), «Большое космическое путешествие» (музыка Алексея Рыбникова). Можно назвать многие другие зарубежные и российские фильмы. Космическая тематика оказалась востребованной и у рок-музыкантов: инструментальный ансамбль из Латвии «Зодиак» в 80-е годы знакомил слушателей СССР с электронной музыкой в стиле синтипоп, не уступая в популярности одному из «пионеров» французской электронной музыки, композитору и лидеру группы «Space» Дидье Маруани.

Безусловно, столь масштабный пласт музыки не мог оставаться без внимания исследователей. Кроме того, «музыкальный космос» в отечественном музыковедении в ракурсе проблем космоса и космизма инициировал новые подходы в изучении творчества А.Н. Скрябина и М.К. Чюрлёниса, Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Лядова, С.В. Рахманинова и Н.К. Метнера. Пристальное внимание Ю.В. Келдыша, Т.Н. Левоу, Л.А. Рапацкой и других было уделено специфическим стилизованным особенностям композиторов, в чьих художественных образах получили воплощение древнеславянские и древнегреческие мифы, пантеистическое восприятие природы и пантеистический мистицизм.

Поскольку космическая тема, связанная с переживаемым чувством бесконечности и ощущением таинственной непостижимости бытия, получила развитие не только в творчестве русских композиторов, но и в музыке зарубежных авторов, то,



возможно, это обстоятельство ускорило активное изучение произведений А. Веберна и О. Мессиана, В. Лютославского и Ч. Айвза, П. Булеза и Д. Лигети, Дж. Кейджа и Кш. Пендерецкого... Имеются в виду труды С. Савенко и А. Соколова, В. Ценовой и В. Екимовского, Ю. Холопова и В. Холоповой, Т. Цареградской и Н. Петрусёвой, К. Зенкина и В. Петрова, М. Переверзевой и М. Высоцкой. Имена исследователей можно продолжать перечислять, но завершим этот ряд упоминанием о диссертационной работе Е. Горячкиной «Творческая интерпретация космоса в музыке XX века» [1]. Основная проблема в ней заключалась «... в выявлении особенностей творческой интерпретации космоса в современной музыке, позволяющих говорить о художественном воссоздании форм космической реальности, а также в раскрытии феномена “музыкального космоса”» [1, с. 3]. Музыковед предпринял попытку интерпретировать сонорику, пуантилизм, диссонантные аккордовые сцепления, недифференцированное звуковое поле и хроматические звукоряды в контексте представлений композиторов о пространстве и времени, вечном и бесконечном.

В сравнении с названными произведениями, воплощенное в сочинениях томского композитора Валерия Ермошкина его виденье и понимание космоса довольно оригинально: в нем отсутствует особая патетика и пафос, пространство не предполагает бесконечного деления, вселенная не сжимается и не расширяется. Традиционная для многих «космических сочинений» некая бесконечная и процессуальная музыка уступает место вполне привычным для современного слушателя звучностям и мелодическим построениям. Композитор, таким образом, словно приближает космос к человеку, не пугая хаосом гармонических конструкций, а наоборот – увлекая тембрами инструментов камерного оркестра. Поэтому целью данной статьи является анализ и интерпретация музыкальных текстов произведений Валерия Ермошкина, воплощающих космос и его покорителей. Для достижения цели используются традиционные методы музыковедения, а также метод аналогий, позволяющий проводить параллели и переносить знания об одном предмете на другой, имеющий признаки сходства.

Однако прежде следует сказать несколько слов о самом музыканте. Валерий Ефимович Ермошкин – композитор, дирижер, официальный аранжировщик государственного ансамбля скрипачей «Виртуозы

Якутии». На протяжении нескольких десятилетий работал главным дирижером Театров оперы и балета Республики Саха (Якутия) и Челябинска, а также главным дирижером музыкальных театров Иркутска, Северска, Караганды, Кемерово, Магадана; являлся дирижером симфонических оркестров Красноярска, Томска, Барнаула, Саратова, Кемерово, Хабаровска. В 1990 году основал камерный оркестр «Симфониетта» в Магаданской филармонии [5]. В последние годы Валерий Ермошкин – художественный руководитель и дирижер камерного оркестра «Томская симфониетта» Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова. Среди инструментальных произведений композитора (а их, в сравнении с сочинениями для театра и голоса, большинство) есть пьеса из альбома для детей «В открытом космосе», инструментальная миниатюра «Лунная серенада» для гобоя, фагота и фортепиано (2017), симфоническая поэма «Волосы Вероники» (2017) и две «Космические сюиты». Любовь к инструментальным жанрам объяснима основной профессией музыканта Валерия Ермошкина. В то же время вызывает интерес факт появления примерно в одно время сразу нескольких «космических» опусов. Но если в симфонической поэме «Волосы Вероники» композитором особым образом прочитана древняя легенда о том, как появилось созвездие «Волосы Вероники», то источником для «Космических сюит» стали сюжеты вполне реальные [4].

Как говорит композитор, будучи подростком, он испытал благоговейное отношение к тому, что стало называться космонавтикой (запуски спутников и ракет, полеты и выход человека в космос...). Обратим внимание на это слово – благоговение, которое подразумевает не только глубокое уважение, почитание, но и выражение благодарности и ответственности. Вероятно, именно эти чувства и внесли в сочинения Валерия Ермошкина отличный от других иной концептуальный разворот. Воспоминания музыканта помогают прояснить его ракурс в изложении космической темы: «Несколько лет назад узнал, что аэропорт Кемерово получил имя космонавта Леонова. Испытал чувство восторга и гордости, счастья от того, что благодаря имени первого вышедшего в космос сибиряка – Леонова – город Кемерово поднялся на планетарный уровень и встал в один ряд с Байконуром и Хьюстоном!!! С предстоящим празднованием 100-летия Кемерово (12 июня 2018 года) у меня возникла идея написать пьесу для струнного оркес-



стра без всяких электронных эффектов, не вдаваясь в глубокие философские размышления, но создать в ней атмосферу ощущения полёта и собственно космоса. Пусть многие камерные оркестры захотят это сыграть. Потом я понял, что обязан из-за моих связей по жизни с темой Космоса написать Сюиту» (из беседы с композитором). Так появилось сочинение из шести частей («Кеплер», «Циолковский», «Королёв», «Гагарин», «Терешкова», «Леонов»), к названиям которых композитор добавил краткий комментарий. Так, «Кеплер» – «...Космос звучит фа-диез...»; «Циолковский» – «Человечество не останется вечно на земле...»; «Королёв» – «Ключ на старт!..»; «Гагарин» – «Поехали!..»; «Терешкова» – «Ва-лен-тина!..»; «Леонов» – “Alexey Leonov International airport – Kemerovo”. Музыка каждой части – это своеобразный портрет того, кто приближал человечество к космосу, кто обживал его и делал будущим новым домом. Выбор героев для художественного воплощения объясним и драматургически логичен: Кеплер, немецкий математик, астроном, механик, оптик, первооткрыватель

законов движения планет Солнечной системы. Циолковский, учитель из российской провинции, самостоятельно разработавший идеи на основе доступной ему научно-популярной и учебной литературы. Математик, физик, журналист и педагог Яков Перельман утверждал, что «Циолковский не только заложил основы ракетной техники, не только разработал вопрос о горючем для ракетных аппаратов, но обсуждал и многие стороны самого межпланетного путешествия... После чтения его работ, убедительно подкреплённых строгими расчетами, у читателя не остается сомнений, что заманчивая мечта о достижении иных миров, о путешествии на Луну, на астероиды, на Марс может со временем превратиться в реальную действительность...» [2].

Композитор использует разные приемы, чтобы части сюиты объединяла не только самая общая программа. Так, например, вступительные разделы первой и второй частей, характеризующие пытливых исследователей, схожи постоянной сменой метра (пример 1 и пример 2) и своеобразной ритмической пульсацией звука *fis* (пример 1 и пример 3).

Пример 1. Космическая сюита № 1. «Кеплер»

Пример 2. Космическая сюита № 1. «Циолковский»

Пример 3. Космическая сюита № 1. «Циолковский»

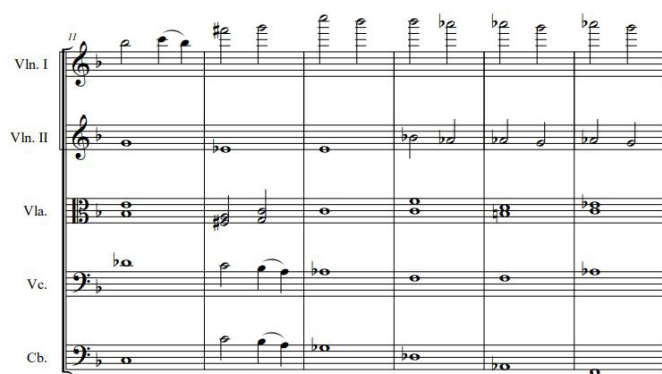
Пример 4. Космическая сюита № 1. «Терешкова»

Остинато коротких длительностей в гармонических созвучиях присутствует в пятой и шестой частях (пример 4 и пример 5).



**Пример 5.**  
Космическая сюита № 1.  
«Алексей Леонов»

Музыкальные же портреты Королева и Гагарина отличаются большей внутренней уравновешенностью, неспешностью, величественностью (пример 6 и пример 7); правда, и в этих частях автор также использует ритмическое остинато. Звук *fis* «напомнит» о том, как звучит космос и в последних тактах шестой части «Космической сюиты» (пример 8).



**Пример 6.** Космическая сюита № 1. «Королёв»



**Пример 7.** Космическая сюита № 1. «Гагарин»



Пример 8. Космическая сюита № 1. «Алексей Леонов»



Пример 9. Космическая сюита № 1. «Алексей Леонов»

Образ Алексея Леонова – простого сибиряка, уроженца деревни Листвянка Тисульского района Кемеровской области – оказался важным для Ермошкина не только потому, что этот космонавт первым в истории космонавтики осуществил выход в открытый космос. Прочитав высказывание Валерия Ермошкина: «Работая в Кемерово, я ежедневно проходил мимо доски Почёта с фотографией Алексея Архиповича Леонова на улице Дзержинского. А затем – мимо его бюста на Весенней улице». Задумав сначала написать только оркестровую пьесу «Алексей Леонов – международный аэропорт Кемерово», композитор представлял, что, возможно, за какое-то время перед посадкой в аэропорту «Алексей Леонов» в салоне прилетающих в Кемерово самолётов будут включать запись его сочинения. Музыка этого заключительного номера сюиты более спокойная, здесь преобладает мелодическое начало (пример 8). Так же, как и в третьей части, в начале сочинения композитор использует указание *Maestoso*. Фактура оркестровой ткани по складу близка народно-хоровой, однако в середине части в партии сопровождения появляются ритмизованные созвучия. Затем их пульсация выравнивается, замедляется, наконец, останавливается, позволяя всем голосам собраться в полнозвучном аккорде G-dur (пример 9).

Напомним, что идея создания Сюиты появилась после того, как был написан опус 23 – “Alexey Leonov International airport – Kemerovo”. Одновре-

менно возникло стремление провести премьеру в отряде космонавтов. Композитору понадобилось найти камерный оркестр, который технически и художественно мог бы это осуществить на высоком уровне. Поэтому Валерий Ермошкин обратился к Рустему Абязову, руководителю Казанского камерного оркестра “La Primavera” («Весна»). Прослушав эскизы, дирижёр сразу согласился исполнить Сюиту в Звёздном городке. Администрация Звёздного городка, в лице главы городского округа Звёздный городок, Героя России лётчика-космонавта Валерия Ивановича Токарева с энтузиазмом поддержала проект. Премьера состоялась в Доме космонавтов 13-го апреля 2018 года. Интересно, что во время мировой премьеры в зале была установлена прямая телефонная связь с орбитальной станцией. Об этом рассказал дирижёр Рустем Абязов: «Организаторы концерта предупредили, что нам, возможно, придется прервать выступление, потому что намечалась прямая связь с Международной космической станцией. И как раз между частями сюиты был звонок из космоса, с МКС. Космонавты Олег Артемьев и Антон Шкаплеров были в курсе, что в Доме космонавтов проходит премьера, они слушали сочинение, а при включении телефонной связи пожелали “Космической сюите” космического успеха». Музыканты в свою очередь заверили, что будут играть с еще большей радостью и вдохновением [3].



Мнение о музыке «Космической сюиты № 1» в письме к композитору высказал профессор Московской консерватории, художественный руководитель Московского ансамбля современной музыки Юрий Каспаров: «... удалось донести образное содержание не только до музыкантов, но и до людей, мало искушённых в музыке. Самое для меня интригующее – ощущение космизма, созданное без типичных и сильно переэксплуатированных, и потому набивших оскомину, сонорных элементов, как тембровых, так и фактурных. Вы изъясняетесь глубоко демократичным языком, и Ваша палитра здесь намеренно ограничена приёмами романтической музыки, привычной и понятной всем и каждому. И, на мой взгляд, такой подход гораздо глубже и содержательнее, чем игра с элементами авангарда, с помощью которой многие пытаются создать “неземную” атмосферу и выйти на некий “мегалактический” философский уровень. В основном такие попытки вызывают сочувствие и жалость!».

Появление «Космической сюиты» № 2 в 2019 году было связано с началом работы Валерия Ермошкина в Томском музыкальном колледже имени Эдисона Денисова. Поступило предложение участвовать в московском фестивале «Космический успех», выступая на площадках ВДНХ в павильоне «Космос», в Концертном зале гостиницы «Космос», а также в Музее космонавтики имени Циолковского. Композитор решил написать для студенческого камерного оркестра колледжа «Томская симфонietta» новую сюиту о космосе, технически облегчённую, но представляющую теперь не героев космоса, а сам космос. К сожалению, поездка и премьера не состоялись из-за пандемии. Но позже в исполнении студенческого оркестра на двух конкурсах произведение получило звание Лауреата.

В этой сюите тоже шесть частей: «Утренняя заря», «Млечный путь», «Небесный хоровод», «Ритмы планеты», «Солнечные зайчики», «К звездам!». Но если в Сюите № 1 образное содержание было связано с портретами людей, то Сюите № 2 свойственна лирическая пейзажность. Пылкий и торжественный характер музыки землян сменяет атмосферность, прозрачность и причудливость звучания космоса. Однако его ритмы напоминают о первых двух частях Сюиты № 1 (пример 10), а в гармоническом колорите «Солнечных зайчиков» отчетливо слышен звук *fis*, который



Пример 10. Космическая сюита № 2. «Ритмы планеты»

присутствует в первых тактах заключительной части «К звездам!». Так в двух сюитах органично объединяется не только образное содержание, но лейтзвук и лейтритмы.

Подводя некоторый итог, подчеркнем то, что в партитурах этих камерно-оркестровых сюит Валерий Ермошкин не стремится воплотить «неземную» образность. Драматургия каждой части и драматургия на уровне цикла в первой и второй сюите, а также более масштабной формы, объединяющей обе многочастные композиции в единое целое, убедительны и понятны. Глубокое же знание и виртуозное использование инструментов камерного оркестра, понимание специфики тембров струнных и деревянно-духовых инструментов позволили музыканту воплотить узнаваемые и общезначимые для современников земные космические образы. В апреле 2021 года «Космическая сюита № 2» была с большим успехом сыграна в Барнауле, отчасти подтверждая то обстоятельство, что обе сюиты можно исполнять перед любой аудиторией, не сомневаясь в успехе. Ведь после прослушивания произведений о космосе Валерия Ермошкина остается желание увидеть этот непознанный мир и осознать в нём себя.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Горячкина Е.А. Творческая интерпретация космоса в музыке XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. 14 с.
- 2/ Государственный музей истории космонавтики // К.Э. Циолковский и Я.И. Перельман. URL: <http://www.gmik.ru/2017/09/14/k-e-tsiolkovskiy-i-ya-iperelman/> (дата обращения: 12.04.2021).
- 3/ Министерство культуры Республики Татарстан // Оркестр La Primavera исполнил мировую премьеру «Космической сюиты» для космонавтов на МКС. URL: <https://mincult.tatarstan.ru/index.htm/news/1174974.htm> (дата обращения: 23.05.2021).
- 4/ Умнова И.Г. Музыка для всех // Музыка и время. 2019. № 8. С. 59.
- 5/ Умнова И.Г. Творчество композиторов Кемеровской области // Музыкальная культура Кемеровской области (1943-2018): коллективная монография / Н.В. Поморцева, Л.Ю. Егле, В.И. Марков, Т.И. Мороз, В.А. Рябцева, И.Г. Умнова; отв. ред. Н.В. Поморцева. Кемерово: ООО «Инт», 2019. С. 370–371.

## REFERENCES

- 1/ Goryachkina, E.A. (1995), *Tvorcheskaya interpretaciya kosmosa v muzyke XX veka* [Creative interpretation of space in music of the XX century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 14 p. (in Russ.)
- 2/ Gosudarstvennyj muzej istorii kosmonavtiki [State Museum of Cosmonautics History], K.E. Ciolkovskij i YA.I. Perel'man, Available at: <http://www.gmik.ru/2017/09/14/k-e-tsiolkovskiy-i-ya-i-perelman/> (Accessed: 12 April 2021). (in Russ.)
- 3/ Ministerstvo kul'tury Respubliki Tatarstan, Orkestr La Primavera ispolnil mirovuyu prem'eru "Kosmicheskoy syuity" dlya kosmonavtov na MKS, Available at: <https://mincult.tatarstan.ru/index.htm/news/1174974.htm>. (Accessed: 23 May 2021). (in Russ.)
- 4/ Umnova, I.G. (2019), "Music for all", *Muzyka i vremya* [Music and Time], no. 8, p. 59. (in Russ.)
- 5/ Umnova, I.G. (2019), The work of composers of the Kemerovo region, *Muzykal'naya kul'tura Kemerovskoj oblasti*

(1943–2018): kolektivnaya monografiya [Musical culture of the Kemerovo region (1943–2018): collective monograph], N.V. Pomorceva (ed.), ООО «Инт», Kemerovo, pp. 370–371. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, доцент ВАК, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры  
E-mail: [umnova@kuzbass.net](mailto:umnova@kuzbass.net)

## Author information

Irina G. Umnova, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Musicology and Music and Applied Arts, Kemerovo State Institute of Culture, Associate Professor  
E-mail: [umnova@kuzbass.net](mailto:umnova@kuzbass.net)



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

76/

ВОРОНОВА М.В.,  
МИГДАД М.  
Спектакль «Камень солнца,  
или Феникс» как яркий  
пример современного  
палестинского театра



УДК 7.091

## СПЕКТАКЛЬ «КАМЕНЬ СОЛНЦА, ИЛИ ФЕНИКС» КАК ЯРКИЙ ПРИМЕР СОВРЕМЕННОГО ПАЛЕСТИНСКОГО ТЕАТРА

**М.В. ВОРОНОВА, М. МИГДАД**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская  
Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Предпосылками для написания статьи стали особенности существования и развития театра в арабском мире в целом и в Палестине, в частности. Целью исследования является выявление основной проблематики, прежде всего, сценографии региона и обозначение возможных векторов решения проблем. При обзоре ситуации используются методы обобщения исторических данных о новейшей истории создания театральных трупп в регионе и их развитие на примере существования театра «Дни театра» в секторе Газа (Палестина). Анализируется постановка спектакля по мотивам традиционной арабской поэзии «Камень солнца, или Феникс» труппой фонда. Выявляются основные современные черты молодого палестинского театра и сценографии. Результаты и основные выводы отмечают значение семантического образа спектакля через анализ его отдельных частей. Также анализируются сценография, цветовой строй и музыкальное сопровождение. Данный регион крайне редко попадает в область научного интереса исследователей в связи с историческими, политическими и религиозными особенностями развития. Потому любой новый аспект рассмотрения проблемы является важным и способствует дальнейшему раскрытию особенностей культуры региона.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** современный театр Палестины, технические проблемы сценографии, музыкальное сопровождение спектакля, свет в сценографии, символика цвета в палестинском театре, театральный костюм в палестинском театре, фонд «Дни театра» в Палестине.

## THE PLAY “THE SUN STONE, OR THE PHOENIX” AS AN EXAMPLE OF THE CONTEMPORARY PALESTINIAN THEATER

**M.V. VORONOVA, M. MIQDAD**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The prerequisites for writing the article were the peculiarities of the existence and development of theater in the Arab world in general and in Palestine in particular. The purpose of the study is to identify the main problems, first of all, the scenography of the region and identify possible vectors for solving problems. The review of the situation uses methods of summarizing historical data on the recent history of the creation of theater companies in the region and their development on the example of the existence of the theater “Days of Theater” in the Gaza Strip (Palestine). The article analyzes the production of the play based on the traditional Arabic poetry “The Sun Stone, or the Phoenix” by the troupe of the foundation. The main modern features of the young Palestinian theater and scenography are revealed. The results and main conclusions mark the significance of the semantic image of the performance through the analysis of its individual parts. The set design, color structure, and musical accompaniment are also analyzed. This region very rarely falls into the area of scientific interest of researchers due to the historical, political and religious features of development. Therefore, any new aspect of the consideration of the problem is important and contributes to the further disclosure of the peculiarities of the culture of this region.

**KEYWORDS:** contemporary theatre in Palestine, interactive element, projections, theater days foundation, music in theatre, lighting problem in theatre, decoration, symbolic colors in costume, costume in Palestine theatre.



Театр и театральная сценография в европейском понимании этого термина – сравнительно новое явление для Сектора Газы и Палестины в целом. Исторические события, религиозные нормы и политическая ситуация последних лет не способствовали развитию такого вида искусства как театр. Отсутствие специалистов (профессиональных режиссеров, художников) и финансирования также не содействуют стабильному развитию процесса.

Ключевые моменты развития арабского театра связаны с арабской историей, религиозными законами и традициями. Внешние влияния получают развитие на арабской почве в измененном, часто символизированном виде.

Отсчет новейшей истории этой сферы культуры можно связывать с событиями начала XX века. Как отмечают исследователи, «возникновение театра явилось результатом визитов египетских трупп (Труппа Джорджа Абьяда и Ансамбль Салама Хегази). В 1914 году они представили пьесы: "Людовик XI", "Венецианский купец", "Эдип". В начале века в Египте началось театральное возрождение благодаря Якубу Санаа, Юсефу Аль-Хайяту, Марону Наккаче и их коллегам. Шейх Салама создал новую трактовку романа "Мэй и Гораций", это было прорывом в актерском мастерстве и развитии музыкального театра. После ряда успехов он присоединился к группе Джорджа Абьяда, но, несмотря на успех, они расстались в 1915 году и продолжали выступать в театре со своим хором, пока он не ушел в 1917 году» [2].

Это обстоятельство мотивировало палестинскую молодежь на создание в Иерусалиме первого актерского клуба, который они называли «Клуб православного братства». В нем ставились переводные пьесы с участием известной актрисы Бадиа Масабни. Это инициировало появление новых театральных трупп в дальнейшем. Так, уже в 1917 году был создан Литературный форум, членами которого были Фахри Нашашби, Хасан Сидки аль-Даджани, Бендали Курт и другие. Они исполнили пьесы «Вопрос», «Салах ад-Дин аль-Айюби», «Тарик ибн Зияд...» и другие. В 1920 году начала свою работу Ассоциация по

продвижению и представлению арабов, а в 1925 основан Клуб сальси, представивший переводные пьесы с итальянского и французского языков. Чуть позже была образована группа (Клуб православной молодежи), которую возглавил Насри Аль-Джаузи, а в 1940 году создан «Синдикат арабских актеров». Другие труппы, такие как «Дивизия Аль-Ансар» и «Смех», были сформированы в 1943 году. Таким образом, только в Иерусалиме к 1944 году действовало около 20 театральных коллективов.

Успешное функционирование большого количества творческих групп послужило причиной для создания «Союза художников и артистов Палестины» – объединения театральных деятелей, которые регулярно собираются вместе для обмена идеями и обсуждения вопросов существования и развития театров в регионе [6]. Изобразительная, оформительская программа театра в регионе в настоящее время во многом находится на начальной стадии развития. Однако в 1995 году в Секторе Газа начал свою работу фонд «День театра», который дал возможность творческим людям – литераторам, художникам, режиссерам – проявить себя в этой области искусства. Театр обладает важной социальной и образовательной функцией, так как осуществляет постановки с участием детей и молодежи. В качестве примеров назовем такие спектакли последнего времени с участием молодежи, обращенные к социальной проблематике, как: «Глубокий ход», «Вихрь», «Миграционный спектакль на железной дороге», поставленные Фондом «Дни театра» в 2019 году.

По многим причинам, в том числе финансовым, у коллектива нет возможности создавать разнообразные декорационные решения и изготавливать костюмы для каждого спектакля. В сложившейся ситуации постановочная группа театра обратилась к новейшим техническим возможностям – проекциям, интернету, вариациям театрального освещения и стала выстраивать концепцию сценографии театра в этом направлении. Минимализм выразительных средств позволил сосредоточиться на смысловом наполнении постановок, режиссерском решении, хореографии.



Рисунок 1. Фрагмент спектакля «Камень солнца, или Феникс»



Рисунок 2. Фрагмент спектакля «Камень солнца, или Феникс»

Этапным событием в истории развития современного палестинского театра явилась постановка символического спектакля «Камень солнца, или Феникс»<sup>1</sup> (рисунок 1) [4]<sup>2</sup>. Премьера состоялась 11 января 2018 года.

Сюжет спектакля основан на египетском варианте легенды о птице Феникс. В древнеегипетской культуре ее образ был связан с поклонением солнцу. Основная сюжетная канва мифа строится на самосожжении и возрождении птицы. В спектакле это представлено в аллегорической форме, своего рода перформансе о жизни и смерти. Отдельные сцены, наполненные ассоциациями с образами арабской поэзии, выстраиваются во взаимосвязанный ряд, где хореографические пространственные этюды перемежаются с цитатами из повседневности. Юные актрисы то изображают птицу, части ее тела, геометрические символы, ее движения, то иллюстрируют актуальные проблемы (например, отношение к женщине в арабском обществе в сцене

с зеркалами). Визуально они стремятся повторить формы арабской каллиграфии, орнаментальной программы, считываемой и знакомой арабским зрителям.

Для постановки режиссер Сабрин Шаат набрала и обучила 20 девочек 12–15 лет. Подростковый ценз участниц далеко не случаен: «Каждая страна в современном мире озабочена формированием сознательного поколения» [4]. В течение двух месяцев они работали над хореографией и репетировали (из-за недостаточного развития театральной структуры в Палестине режиссер, как правило, совмещает функцию сценографа, хореографа, а иногда и сценариста). Текст постановки «Камень солнца, или Феникс» не включает в себя прямых цитат из легенды, поскольку она имеет множество переложений и вариантов. Авторам постановки был важен общий посыл – возрождение жизни после смерти. Эта символика воплотилась в образе Феникса через танец и перформанс. Потому основной текст – это монологи девочек, в которых зрителю рассказывается о том, что «когда мы падаем, мы снова встаем, жизнь требует, чтобы мы всегда были сильнее, мы должны возвращаться к жизни с надеждой и оптимизмом». Монологи включают в себя элементы импровизации, касающиеся сложной реальности сектора Газа и того, с чем они сталкиваются в своей жизни (рисунок 2), а также пение и краткие цитаты из разных стихотворений арабских поэтов.

В театре нет своего композитора и возможности

1 Солнечный камень или гелиолит – это разновидность полевого шпата, драгоценный минерал, из которого изготавливаются ювелирные украшения. Из-за особого блеска ему приписываются магические и целительные свойства. В Древнем Египте он упоминается как камень фараонов, обладающий особой силой энергии. Цветовая палитра камня, от желтого до оранжевого, ассоциируется с солнцем. Из-за этого в поэзии арабских авторов его уподобляют птице Феникс.

2 Режиссура, костюмы, общее руководство и хореография: Сабрин Шаат. Техник по свету: Абдулла Аль-Магари.

сочинения отдельного музыкального материала. По сути, приходится создавать звуковую основу спектаклей путем составления композиции из небольших фрагментов готовых произведений или отдельных тем, звуков инструментов. Это одна из главных проблем сценографии Палестины на сегодняшний день. В спектакле «Камень солнца, или Феникс» используются тембры таких музыкальных инструментов, как: несколько видов барабана (в том числе залитый цементным раствором и дающий глухой звук), виолончель, скрипка, флейта, аккордеон, а также звуковые эффекты (звук разбитых зеркал), пение. Виолончель, скрипка, аккордеон, вокальные и хоровые включения в звуковую «партитуру» спектакля становятся лейттебрами образной сферы птицы Феникс, олицетворяя внутреннее эмоциональное состояние, мир чувств «героини». Группа ударных инструментов вкупе с разными шумовыми звукотембрами становится своего рода контрсферой, создающей атмосферу разрушения и символизируя образы зла, смерти.

Музыкальным обобщением-символом спектакля становится песня "Ya Halawa Ai Dunya" («Сладость мира») египетских авторов Байрама Эль-Туниси и Закарии Ахмета, которую исполняет Сайед Маккави. Текст песни отражает основную образно-смысловую идею постановки: несмотря ни на что, жизнь прекрасна, и мы должны идти по ней с радостью. В этот момент птица находится в состоянии магической силы и пытается подбодрить себя этими словами: «О, сладость мира <...> сладость – это когда я очищен для меня и для вас, и кто бы ни в моем сознании остался для меня, лицо моих желаний и красота лица моего возлюбленного и все остальное равны, о сладость, сладость, сладость, сладость мира. <...> Пока мир не постоянен <...> он всегда существует в мире» [1].

Важным элементом сценографического решения спектакля становится освещение. Изначально основным эффектом является красный свет – цвет пламени. Затем появляется оранжевый, образуя сияние, активизируя сильные чувства – этот цвет ассоциируется с любовью, внутренним комфортом. Его интенсивность усиливается и превращается в гнев, олицетворяя также цвет Феникса, его горения. Оранжевый – это смесь желтого и красного, он считается активным цветом, вызывая чувство энтузиазма, волнения и тепла. Это и цвет заката,



Рисунок 3. Фрагмент спектакля «Камень солнца, или Феникс»

а потому многие люди могут ассоциировать его с красотой солнца. Миф о птице Феникс, умирающей в огне, также содержит в себе упоминания об этих цветах [3]. Солнечный камень воплощает в себе символическую идею Энергии, солнца [5].

Выскажем некоторые наблюдения о визуальном строе спектакля. Режиссеру удалось сформировать ощущение изначальной пустоты, выразить минимальными изобразительными средствами (в сочетании с музыкой) историю рождения и смерти Феникса. Активное использование в постановке разноцветных «летающих» платков, которыми управляют юные актрисы – то рассыпая, разбрасывая их, то выстраивая в рисунок – аллегория возрождения птицы. Легенда гласит, что когда птица Феникс заканчивает свою жизнь, она сгорает, и огонь превращает ее в пепел, из которого появляется новая птица. Пламя – это причина, по которой жизнь Феникса возрождается снова и снова. Таким образом, огонь – и причина смерти, и причина жизни одновременно.

Цветовые акценты оформления также связаны с легендой. В прологе исполнители надевают на себя белые одежды поверх темных комбинезонов. Белый цвет в арабской культуре имеет множество значений: это цвет чистоты и святости, но и цвет савана, в который заворачивают умершего. Повествование начинается с абсолюта чистоты и смерти, а затем разворачивается символическая картина возрождения, в которой цветные акценты платков



ассоциируются с небом, травой, пламенем. Цветные шали на протяжении всего спектакля используются для обозначения спектра жизненных ощущений человека – радости и печали, гнева и спокойствия, депрессии и отчаяния (рисунок 3). Смысл их использования в постановке заключается в том, что актрисы составляют по ходу пьесы тело Феникса, и одновременно олицетворяют каждое существо на земле, несущее в себе чувства, которые могут быть выражены в цвете. В сцене, где одну из актрис поднимают на руках, она, укутавшись в красную шаль, изображает языки пламени. А когда участницы выстраиваются в круг, непрерывно двигаясь, чередование зеленых, красных, голубых пятен ассоциируется с круговоротом бытия.

В финальной сцене участницы спектакля составляют фигуру треугольника-крыла птицы, где каждая из них – его перышко. В кульминационный момент пластика движений напоминает попытки взмаха крыла, словно птица пытается снова взлететь. В заключительной сцене участницы сидят, сложив руки. Однако, переведя дух, они начинают снова медленно подниматься и формировать выразительный образ – Феникс пребывает в состоянии гордости и самоуважения после преодоления всей боли, смотрит в будущее с надеждой<sup>3</sup>.

Таким образом, легенда о Фениксе аллегорически воссоздает социально-политические перипетии страны, придавая спектаклю острую злободневность. В то же время, образ возрождения после гибели, изложенный языком танца и музыки, оказался актуален и остро необходим в условиях пандемийного кризиса. Благодаря минималистичной форме и мобильности элементов спектакль легко приспособился к условиям пандемии. Кроме того, важным элементом связи со зрителем стала возможность трансляции представлений онлайн<sup>4</sup>.

3 Отметим также образ зеркала, присутствующий в спектакле, который олицетворяет одну девушку, а разбитые зеркала – ее 19 копий. Это режиссерское решение демонстрирует внутренний конфликт человека, постоянные размышления о жизненных проблемах, призыв мыслить позитивно в выборе друзей и формировании отношений с людьми. Коврик, присутствующий на сцене, важная символическая деталь – он фиксирует визуальный образ человека в пространстве, символизируя смерть и возрождение в одной и той же точке пространства.

4 Подчеркнем, что во второй половине XX века важным элементом развития театральной культуры стало ее слияние

В случае со спектаклем «Камень солнца, или Феникс» показ его в онлайн-формате осуществлялся на протяжении всего острого периода кризиса, а также запись была размещена во всемирной сети в свободном доступе. Такое актуальное значение спектакля стало неожиданным в рамках бытования культуры в регионе, но крайне своевременным в сложившихся условиях.

В результате анализа спектакля «Камень солнца, или Феникс» можно сделать следующие выводы:

1/ Театр и сценография в Палестине в настоящее время находится в процессе своего активного формирования и развития, а потому необходима государственная поддержка, которая должна быть направлена на решение разных проблем и дефицитов.

2/ При отсутствии профессиональных художников-постановщиков, режиссер и вся труппа театра уделяют большое внимание вопросам сценографии. Несмотря на ряд организационных и финансовых проблем, используются современные технические средства. Большое значение в формировании образно-смысловой нагрузки спектакля придается символическому наполнению постановок (музыка, освещение, цветовые решения, элементы костюма и др.), демонстрирующих глубинные связи с национальной культурой и поэзией.

3/ Важный аспект данного театра в целом и рассмотренного спектакля, в частности – главные действующие лица в нем дети. Им удалось воплотить режиссерский замысел, несмотря на то, что они экстерном прошли необходимую подготовку. Эти юные девушки продемонстрировали незаурядные способности, а некоторые – даже талант к актерскому мастерству. Возможно участие в последующих постановках театра может помочь изменить их дальнейшую жизнь, также как и птице Феникс восстать из пепла социального и военного конфликта и в полной мере реализовать свой творческий потенциал в жизни.

с телевидением. Телевизионные драматические постановки, а позднее широкий спектр телевизионной театральной продукции стали важной составляющей не только развлечений, но и образования, способствуя, по мнению исследователя этого феномена З.Е. Хума, формированию общественного сознания, новых культурных норм [7].



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Закария А. "Ya halawa ai dunya" песня комп. А. Закария, сл. Байрама аль-Туниси; исп. С. Маккави, Gizira Band // Last.fm. URL: <https://www.last.fm/ru/music/Gizira+Band/Ya+Halawa> (дата обращения: 20.03.2021).
- 2/ Мохсен ан-Нассар Возникновение и развитие арабского театра // Arab Theatre Institute. URL: [https://www.atitheatre.ae/?fbclid=IwAR0K7JIE2swaTd\\_a4c2gGeeMYfZuMAohqssUaSgpEkBiQj5tzkRUY-EU8iY](https://www.atitheatre.ae/?fbclid=IwAR0K7JIE2swaTd_a4c2gGeeMYfZuMAohqssUaSgpEkBiQj5tzkRUY-EU8iY) (дата обращения: 03.02.2021).
- 3/ Пискова Т. Феникс – это птица, которая символизирует вечное обновление и бессмертие // Как просто! (Новости и общество. Культура). 2017. 21 мая. URL: <https://www.kakprosto.ru/kak-952583-feniks---ptica-kotoraya-simvoliziruet-vechnoe-obnovlenie-i-bessmertie#subheader-952583-1> (дата обращения: 28.01.2021).
- 4/ "Солнечный камень, или Феникс". Анонс и видео Палестинского спектакля: <https://www.facebook.com/watch/?v=570988233544021> (дата обращения: 02.02.2021).
- 5/ Суркин В. Солнечный камень: месторождения, свойства, совместимость со знаками зодиака // Камни эксперт. Полудрагоценные камни. URL: <https://1kamni.ru/solnechnyj-kamen/> (дата обращения: 15.01.2021).
- 6/ Театр Пакистана // Википедия, свободная энциклопедия. URL: [https://ru.qaz.wiki/wiki/Theatre\\_of\\_Pakistan](https://ru.qaz.wiki/wiki/Theatre_of_Pakistan) (дата обращения: 01.03.2021).
- 7/ Huma Z.E. Analytical Study of Television Drama Narratives [Аналитическое исследование телевизионных драматических повествований] // Journal of Mass Communications and Journalism [сайт Журнал массовых коммуникаций и журналистики], 2015. Т. 5, Вып. 8. С. 1–7. URL: <https://www.hilarispublisher.com/archive/jmcj-volume-5-issue-8-year-2015.html> (дата обращения: 05.02.2021).

## REFERENCES

- 1/ Zakaria, A. (2005), Ya halawa ai dunya: song. comp. A. Zakaria, lyrics Bayram al-Tunisi; isp. C. Maccavi, Gizira Band, Available at: <https://www.last.fm/ru/music/Gizira+Band/Ya+Halawa> (Accessed: 20 March 2021). (in Palest.)
- 2/ Mohsen al-Nassar, "The emergence and development of the Arab theater", Arab Theater Institute, Available at: [https://www.atitheatre.ae/?fbclid=IwAR0K7JIE2swaTd\\_a4c2gGeeMYfZuMAohqssUaSgpEkBiQj5tzkRUY-EU8iY](https://www.atitheatre.ae/?fbclid=IwAR0K7JIE2swaTd_a4c2gGeeMYfZuMAohqssUaSgpEkBiQj5tzkRUY-EU8iY) (Accessed: 03 February 2021). (in Eng.)
- 3/ Piskova, T. (2017), Phoenix is a bird that symbolizes eternal renewal and immortality // Tak prosto! Novosti I obshestvo. Kultura [So simple! News and Society. Culture] [site], Available at: [https://www.kakprosto.ru/kak-952583-feniks---ptica-kotoraya-simvoliziruet-vechnoe-](https://www.kakprosto.ru/kak-952583-feniks---ptica-kotoraya-simvoliziruet-vechnoe-obnovlenie-i-bessmertie#subheader-952583-1)

[obnovlenie-i-bessmertie#subheader-952583-1](https://www.kakprosto.ru/kak-952583-feniks---ptica-kotoraya-simvoliziruet-vechnoe-obnovlenie-i-bessmertie#subheader-952583-1) (Accessed: 28 January 2021). (in Russ.)

4/ "Solnechnyj kamen', ili Feniks". Anons I video palestinskogo spektaklya [Sunstone: preview and video of a Palestinian play directed by Sabrina Shaat], Facebook: [site], Available at: <https://www.facebook.com/tdp1995/videos/570988233544021/> (Accessed: 02 February 2021). (in Russ.)

5/ Surkin, V. (2019), "Sun stone: deposits, properties, compatibility with the signs of the zodiac", Kamni ekspert. Polydragozennii kamni [Stones expert. Semiprecious stones] [site], Available at: <https://1kamni.ru/solnechnyj-kamen/> (Accessed: 15 January 2021). (in Russ.)

6/ Teatr Pacistana [Theater of Pakistan], Wikipedia [site], Available at: [https://ru.qaz.wiki/wiki/Theatre\\_of\\_Pakistan](https://ru.qaz.wiki/wiki/Theatre_of_Pakistan) (Accessed: 01 March 2021). (in Russ.)

7/ Huma, Z.E. (2019), Analytical Study of Television Drama Narratives, Journal of Mass Communications and Journalism [site], 2015, vol. 5, Is. 8, p. 1–7. Available at: <https://www.hilarispublisher.com/archive/jmcj-volume-5-issue-8-year-2015.html> (Accessed: 05 February 2021). (in Engl.)

## Сведения об авторах

Воронова Мария Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: gloria-nikita@mail.ru

Мигдад Мохаммед, аспирант кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: mm.tamer@hotmail.com

## Authors information

Maria V. Voronova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: gloria-nikita@mail.ru

Mohammed Miqdad, graduate student of Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: mm.tamer@hotmail.com



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

83/

**СЮЙ ИНЬЧЭНЬ**

Роль церковной школы  
в формировании системы  
музыкального образования  
в Китае

88/

**ДИТЕНБИР В.В.**

Оперная студия  
Новосибирской  
консерватории: история  
и современность

96/

**ЦАРЕВА Е.С.,  
ЕРМАКОВА О.С.**

Красноярская струнная  
творческая школа–2021:  
история, итоги  
и перспективы



УДК 782

## РОЛЬ ЦЕРКОВНОЙ ШКОЛЫ В ФОРМИРОВАНИИ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ

**СЮЙ ИНЬЧЭНЬ**

Сибирский государственный институт искусств  
имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск,  
Российская Федерация

## THE ROLE OF THE CHURCH SCHOOL IN SHAPING THE MUSIC EDUCATION SYSTEM IN CHINA

**XU YINCHEN**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена деятельности по музыкальному образованию западно-христианских церковных школ в новой истории Китая (1840–1949). В последние десятилетия отмечается значительная активизация исследовательского интереса к системе китайского музыкального образования, но мало внимания уделяется влиянию церковных школ на ее формирование. Однако сегодня в системе музыкального образования Китая западная классическая музыка переживает колоссальный расцвет и занимает доминирующее положение. Для китайцев первое знакомство с западной музыкальной культурой и образованием произошло в церковных школах. Цель статьи – выявление роли церковной школы в становлении системы китайского музыкального образования. В данной статье при помощи исторического метода исследования анализируются особенности церковных школ и содержание их системы музыкального образования. Создание большого числа церковных школ оказало неоценимое влияние на развитие современной китайской просветительской системы. Привлечение внимания к роли церковных школ в создании системы китайского музыкального образования поможет познанию самобытных тенденций в развитии китайского музыкального образования, заполнит одну из лакун в отечественных представлениях об истории мирового музыкального образования.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** церковная школа, система китайского музыкального образования, западная музыка, протестантство, католичество, православие.

**ABSTRACT.** The article is devoted to the musical education activities of Western Christian church schools in the modern history of China (1840–1949). In recent decades, there has been a significant increase in research interest in the Chinese music education system, but little attention has been paid to the influence of church schools on its formation. However, today, in the system of musical education in China, Western classical music is experiencing a colossal flourishing and occupies a dominant position. For the Chinese, the first introduction to Western music culture and education was in church schools. The purpose of the article is to identify the role of the church school in the development of the Chinese music education system. In this article, using the historical method of research, the features of church schools and the content of their music education system are analyzed. The establishment of a large number of church schools has had an invaluable impact on the development of the modern Chinese educational system. Drawing attention to the role of church schools in the creation of the Chinese music education system can help to understand the original trends in the development of Chinese music education, fill one of the gaps in domestic ideas about the history of world music education.

**KEYWORDS:** church school, Chinese music education system, Western music, Protestantism, Catholicism, Orthodoxy.



Современная китайская система музыкального образования формировалась под непосредственным влиянием западноевропейского музыкального образования. Начало данного процесса приходится на 40-е годы XIX века. Именно к этому времени относятся первые события, описываемые в исследовании «Хроника новой и новейшей истории китайского музыкального образования (1840–2000)»<sup>1</sup> – открытие школ, основанных христианской церковью. Это позволяет сделать вывод о том, что история музыкального образования в Китае начинается с церковной школы. Чем обусловлен столь необычный путь становления системы музыкального образования в Китае и какую роль в этом сыграли церковные школы – вопрос, который требует особого обсуждения. В рамках данной статьи будет предпринята попытка найти на него ответ.

В первую очередь, привлечем внимание к культурно-историческим процессам, происходившим в Китае во второй половине XIX столетия.

1840 год стал началом новой истории Китая. Поражение в войне против Великобритании (Первая опиумная война) коренным образом изменило социальную природу Китая: из закрытой и независимой феодальной империи он превратился в полуколониальную и полуфеодальную страну. Начался активный процесс внедрения западной культуры, главную роль в котором сыграла церковная школа. В этот период многие христианские миссионеры приезжали в Китай и учреждали церковные школы, вводя в обучение предметы, заимствованные из системы западного образования. Ведущее положение занимало обучение музыке, что способствовало осуществлению целей миссионерской деятельности.

Нужно отметить, что с 1840 года в Китае действовали три иностранные религиозные группы: протестантство из США, Великобритании, Канады и т. д.; католичество из Франции, Италии, Испании и т. д.; православие из России. Каждая из них укореняла свои традиции в открываемых школах.

**Протестантство** было первой церковью, проповедующей христианскую религию в Китае. В ноябре

1839 года она создала первую в Китае церковную школу – «Morrison<sup>2</sup> Education Society's School», «первой партией учащихся которой были шесть китайских детей» [4, с. 5]. В 1842 году эта школа переехала из Макао в Гонконг и ввела в обучение уроки музыки: «Она была первой современной школой, где китайцы получали музыкальное образование в классе» [6, с. 17].

Вначале содержанием уроков музыки было только пение, чтобы обеспечить исполнение псалмов во время богослужения. А по мере улучшения условий и открытия других школ, наряду с пением стали обучать и иным музыкальным навыкам, а также теории. В протестантских церковных школах учебное содержание музыки постоянно совершенствовалось, например, в женской школе «Цин Синь» (1861 г. The Mary Farnham Girls' School) «был основан специальный курс – фортепиано» [3, с. 290]. В колледже «Дэн Чжоу» (1881 г., Tengchow College) учащихся обучали пению, нотной грамоте и даже сочинению песен. Помимо этого, там «записывали китайские народные мелодии и пели их с новыми словами» [6, с. 6]. В Китайской западной женской школе (1892 г., Me Tyeim School) «музыка была одним из трех факультативных курсов в школе, включая фортепиано, вокал, струнные инструменты» [7, с. 140–141]. Кроме того, учащиеся, выбирающие музыку, должны были изучать историю музыки, теорию музыки и композицию. В 1919 году в Пекине был основан университет «Янь Цзин», где в 1929 году открылся музыкальный факультет. Программа, предлагаемая на факультете, охватывала почти все предметы западной системы музыкального образования. Кроме того, в список предметов входили «занятия по истории китайской музыки и по сравнительному изучению китайской и западной музыки» [10, с. 94–102].

Из приведенных сведений выше нетрудно увидеть, что к 20-м годам XX века благодаря протестантским миссионерам была создана полная система музыкального образования. Согласно статистическим данным 1922 года, протестантская церковь открыла в Китае 7 382 разнообразных школ, в которых учились 214 254 ученика [1, с. 35]. Этот факт свидетельствует о том, что протестантские

<sup>1</sup> «Хроника новой и новейшей истории китайского музыкального образования (1840–2000)»: автор – Сунь Цзинань (кит. 孙济南), издательство – Образование провинции Шаньдун, время – июнь 2004 г.

<sup>2</sup> Robert Morrison (1782–1834) – первый британский христианский миссионер, приехавший в Китай проповедовать.



церковные школы имели значительное влияние в китайском обществе.

Количество школ, созданных *католическими миссионерами* в Китае, меньше, чем у протестантизма. Тем не менее, эти школы привлекали достаточно много китайцев к занятиям. Согласно статистическим данным 1926 года в Китае были созданы 2 932 католических церковных школ, в которых учились 108 083 учащихся.

Первая школа была построена в 1850 году в Шанхае – Колледж «Сюй Хуэй» (College de St. Ignace, теперь – Шанхайская средняя школа «Сюй Хуэй»), одной из главных особенностей которого была система музыкального образования. Он не только издал свои собственные музыкальные учебники по органу, вокалу и т. д., но и в феврале 1864 года учредил самый ранний оркестр медных духовых инструментов, под руководством католического миссионера Равари (Francois Ravary, 1823–1891). В 1906 году были основаны специальные музыкальные курсы при женской школе «Ци Мин» (1904 г., Morning Star Girls' School), «система и методы обучения которой соответствовали немецкой школьной системе» [8, с. 140]. В наши дни эта школа стала Шанхайской средней школой № 4, одной из характерных черт которой по-прежнему является важная роль музыкального образования. Школа имеет свой духовой оркестр и приглашает преподавателей из Шанхайской консерватории в качестве профессиональных руководителей различных музыкальных инструментов.

Первое музыкальное училище при посредстве католических миссионеров было открыто в 1910 году в Пекине. Его «программа включала в себя базовую теорию музыки, гармонию, вокал и обучение игре на инструментах (в основном на органе, затем на фортепиано и скрипке в качестве факультативных курсов)» [4, с. 40].

Приведенные выше факты свидетельствуют, что традиция музыкального образования в католических школах продолжается и в настоящее время, многие из них и сегодня являются образцами китайской системы образования.

**Православные церковные школы** появились в Китае в конце XIX века. 8 сентября 1896 года между китайским правительством и Русско-Китайским банком был заключен концессионный договор о строительстве Китайской восточной железной

дороги (КВЖД), благодаря чему много русских приехали на Северо-Восток Китая, и уже в 1897 году вдоль линии КВЖД стали появляться православные церкви (храм или собор). Миссионерская деятельность русской православной церкви имела определенное значение для сохранения отечественных музыкально-образовательных традиций в Китае и введения западного музыкального образования в Северо-Востоке Китая.

Для русских эмигрантов посещение церкви было важной составляющей духовной жизни, поэтому каждая церковь открыла певческие курсы, чтобы создать профессиональный хор для проведения служб. «Церковно-певческая деятельность русских эмигрантов обусловила расцвет православной певческой культуры в Китае» [2, с. 103–114]. Можно констатировать, что вокальное образование в православных церквях стало отправной точкой западного музыкального образования в Северо-Восточном Китае.

Помимо строительства обычных школ в Китае (согласно статистическим данным на 1922 год), православная церковь создала 84 учебных заведения в Хэйлунцзяне<sup>3</sup> [9, с. 363], с 1900 по 1949 год православная церковь и верующие построили 14 профессиональных музыкальных школ. Одна из них приобрела особую известность, будучи основанной в октябре 1927 года в Харбинской Иверской церкви по инициативе Г.Г. Барановой-Поповой (выпускницы Киевской консерватории по классу вокала). Согласно требованиям учебной программы, учащиеся должны ежегодно проводить публичный или внутренний концерт. За 14 лет, с 1927 по 1941 год, было проведено 40 публичных концертов и 60 внутренних концертов. Концертные программы включали соло, дуэты, трио, квартеты, кантаты, симфонии и отрывки из опер, исполненные в гриме. «Количество зрителей 40 публичных представлений достигло 1600 человек, из них молодежь составила 50 %» [9, с. 364]. К 1941 году в этой школе было 900 выпускников, из которых 70 % составляли девушки.

Нельзя не отметить, что русские эмигранты и православная церковь внесли значительный вклад в формирование и развитие музыкального

<sup>3</sup> Хэйлунцзян (кит. 黑龙江, буквально «река черного дракона») – провинция в северо-восточной части Китая. Административный центр и крупнейший город – Харбин.



образования на Северо-Востоке Китая на рубеже XIX–XX веков. Далеко не случайно 22 июня 2010 года китайский город Харбин, наряду с Болоньей (Италия), Севильей (Испания), Глазго (Шотландия), Гентом (Бельгия), был удостоен ЮНЕСКО почетного звания «Музыкальный город».

Несомненно, западная система образования в церковной школе сложилась как комплексное образование, ориентированное на всестороннее развитие учащихся. Нет сомнений в том, что она побудила китайцев задуматься о существующей в то время системе и концепции образования.

Напомним, что 1300 лет – с 605 до 1905 года – в Китае существовала система имперского экзамена (кэцзюй), которая была неотъемлемой частью системы конфуцианского образования. Имперский экзамен, содержание которого касалось только конфуцианской литературы и философии, обеспечивал соискателям доступ в государственный бюрократический аппарат. Поэтому музыка не входила в официальную систему образования. С 1636 по 1912 год в Китае правила феодальная маньчжурская династия Цин. В «Литературной энциклопедии династии Цин» сохранилась следующая запись: «Все проститутки, артисты (актеры, певцы, музыканты), слуги, тюремщики и их грядущее поколение не имеют права сдавать имперский экзамен» [5, с. 199]. Отсюда явствует, что в то время музыканты занимали очень низкий социальный статус и музыкальному образованию практически не уделялось внимание. Будь то придворная или народная музыка, традиция ее передачи была устной (из уст в уста), между артистом и учащимся.

Появление в Китае церковных школ позволило китайцам понять: в дополнение к конфуцианской классике нужно также изучать музыку, и музыканты достойны уважения. Пример тому, статья Лян Ци-чао<sup>4</sup> «Исследование об образовании детей», опубликованная в 1896 году, в которой он подробно остановился на содержании и методах воспитания детей и подчеркнул необходимость их музыкального воспитания: «В западном образовании музыка является обязательным курсом, чтобы ребенок не боялся страданий и совершенствовал свою душу».

В июне того же года Кан Ювэй<sup>5</sup> представил императору Гуансюй<sup>6</sup> докладную записку об «открытии новой школы», где были сформулированы рекомендации о введении музыкального образования. Хотя рекомендации Кан Ювэя не были приняты из-за провала «Реформы года у-суй»<sup>7</sup>, оно объективно посеяло семена для последующей системы образования в Китае – «*Новой школы*», созданной по образцу западной системы в 1901 году. В 1907 году музыкальное образование было официально включено в новую систему образования.

Таким образом, деятельность церковных школ в сфере музыкального образования оказала значительное влияние на формирование китайской системы образования. Прежде всего, она привела к идее создания собственной системы музыкального образования в рамках «Новой школы», сыграла роль образца для подражания и стала наиболее удобным ориентиром для становления китайской системы музыкального образования. Немаловажно, что учащиеся, окончившие церковные школы, обладали очень хорошей музыкальной подготовкой, некоторые из них стали музыкальными педагогами в различных школах в период поздней династии Цин и ранней Китайской Республики.

Церковная школа развивалась в Китае более ста лет, став важной частью китайской системы образования в новой истории Китая. Миссионеры передавали китайцам западные музыкальные знания истории, теории, классические и религиозные произведения, образовательные концепции и методы преподавания музыки. Китайцы приняли и полюбили западную музыку, создали свою собственную систему музыкального образования, основанную на ее модели. Можно констатировать, что распространение церковных школ привело к формированию системы музыкального образования западного типа в Китае.

5 Кан Ювэй (кит. 康有为 1858–1927) – китайский философ, реформатор эпохи Цин, каллиграф, один из лидеров Реформы года у-суй.

6 Гуансюй (кит. 光绪, 1875–1908) – предпоследний император империи Цин.

7 Реформы года у-суй или Сто дней реформ (июнь–сентябрь 1898 года, кит. 戊戌变法) – этап в истории Цинской империи, когда император попытался реформировать страну своими указами, но эта политика из-за мощного противодействия консерваторов и императрицы Цин потерпела полное поражение.

4 Лян Ци-чао (кит. 梁启超 1873–1929) – китайский философ, историк философии, учёный, литератор, государственный и общественный деятель, один из лидеров Реформы года у-суй.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гао Шилинь. История церковных школ в Китае. Хунань, 1994. 356 с. 高时良, 《中国教会学校史》, 湖南, 1994年, 356页。
- 2/ Густова-Рунцо Л.А. Русские церковные певчие Харбина (взгляд из Беларуси) // Богослужбные практики и культурные искусства в полиэтническом регионе: сб. материалов Междунар. науч. конф. (Магкок, 19–22 сент. 2016 г.) / ред.-сост. С.И. Хватова; Российский гуманитарный научный фонд, ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет». Магкок: Изд-во «Магарин Олег Григорьевич», 2016. С. 103–114.
- 3/ Китайская политическая консультативная конференция Шанхайский муниципальный комитет Документы Рабочий комитет. Школы в Шанхае до освобождения. Шанхай, 1988. 456 с. 中国政治协商会议上海市委员会文史资料工作委员会, 《解放前上海的学校》, 上海, 1988年, 456页。
- 4/ Сунь Цзинань. Хроника новой и новейшей истории китайского музыкального образования (1840–2000). Шаньдун, 2004. 669 с. 孙济南: 《中国音乐教育近现代史编年史》(1840–2000年), 山东, 2004年, 669页。
- 5/ Сю Хайлинь. Древнекитайское музыкальное образование. Шанхай, 1997. 262 с. 修海林, 《中国古代音乐教育》, 上海, 1997年, 262页。
- 6/ Чжу Юсянь и Гао Шилинь. Исторические материалы о школьной системе в современном Китае (четвертый сборник). Шанхай, 1993. 790 с. 朱有璘, 高时良, 中国近代学制史料(第四辑), 上海, 1993年, 790页。
- 7/ Чэнь Сюэсюнь. Преподавание справочных материалов по истории современного китайского образования (том 2). Пекин, 1986. 397 с. 陈学恂, 《中国近代教育史教学参考资料》(下册), 北京, 1986年, 397页。
- 8/ Чэнь Сюэсюнь. Хроники современного китайского образования. Шанхай, 1981. 330 с. 陈学恂, 《中国近代教育大事记》, 上海, 1981年, 330页。
- 9/ Чай Куйшэн и Ван Чжаньин. История провинции Хэйлунцзян • История религии. Хэйлунцзян, 1999. 370 с. 柴夔生, 王占英, 《黑龙江省志•宗教志》, 1999年, 黑龙江, 370页。
- 10/ Юань Юй. Истории развития и исследование обучения музыкального факультета Университета «Янь Цзин» // Журнал Музыкальной консерватории Тяньцзиня, 2012. № 1. С. 94–102. 袁昱, 燕京大学音乐系的发展历程与教学研究, 天津音乐学院学报, 2012年第1期, 第94–102页。

## REFERENCES

- 1/ Gao, Shiliang (1994), *Istoriya tserkovnykh shkol v Kitae* [History of Church Schools in China], Hunan, 356 p. (in China)
- 2/ Gustova-Runzo, L.A. (2016), *Russian Church Singers of Harbin (View from Belarus), Liturgical Practices and Cultural Arts in a Multiethnic Region: Collection of articles. materials Intern. scientific. conf. (Maykop, September 19–22, 2016),*

ed. – comp. S.I. Khvatova; Russian Humanitarian Scientific Foundation, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Adyghe State University”, Publishing house “Magarin Oleg Grigorievich”, Maikop, pp. 103–114. (in Russ.)

- 3/ China Political Consultative Conference Shanghai Municipal Committee Documents Working Committee (1988), *Shkoly v Shankhae do osvobozhdeniya* [Schools in Shanghai before liberation. Shanghai], Shanghai, 456 p. (in China)
- 4/ Sun, Jinan (2004), *Khronika novoi i noveishei istorii kitaiskogo muzykal'nogo obrazovaniya (1840–2000)* [Chronicle of the modern and recent history of Chinese musical education (1840–2000)], Shandong, 669 p. (in China)
- 5/ Xiu, Hailin (1997), *Drevnekitaiskoe muzykal'noe obrazovanie* [Ancient Chinese music education]. Shanghai, 262 p. (in China)
- 6/ Zhu, Youxian and Gao Shiliang (1993), *Istoricheskie materialy o shkol'noi sisteme v sovremennom Kitae (chetvertyi sbornik)* [Historical materials about the school system in modern China (fourth collection)], Shanghai, 790 p. (in China)
- 7/ Chen, Xuexun (1986), *Prepodavanie spravocnykh materialov po istorii sovremennogo kitaiskogo obrazovaniya (tom 2)* [Teaching Reference Materials on the History of Modern Chinese Education (Volume 2)], Beijing, 397 p. (in China)
- 8/ Chen, Xuexun (1981), *Khroniki sovremennogo kitaiskogo obrazovaniya* [Chronicles of modern Chinese education], Shanghai, 330 p. (in China)
- 9/ Chai Kuisheng and Wang Zhanying (1999), *Istoriya provintsii Kheiluntszyan • Istoriya religii* [History of Heilongjiang Province History of Religion], Heilongjiang, 370 p. (in China)
- 10/ Yuan, Yu (2012), “History of development and study of the teaching of the music faculty of Yan Jing University”, *Journal of the Tianjin Music Conservatory*, no. 1, pp. 94–102. (in China)

## Сведения об авторе

Сюй Иньчэнь, аспирант Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, специальность 17.00.02. (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.В. Гаврилова)  
E-mail: xuyincc@gmail.com

## Author information

Xu Yinchén, post-graduate student of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, (scientific advisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor L.V. Gavrilova)  
E-mail: xuyincc@gmail.com



УДК 782

## ОПЕРНАЯ СТУДИЯ НОВОСИБИРСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

**В.В. ДИТЕНБИР**

Новосибирская государственная консерватория  
имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская  
Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В настоящей статье представлен обзор деятельности Оперной студии Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Обозначены характерные особенности в работе кафедры музыкального театра, а также ключевые фигуры, своим творчеством определявшие вектор развития и события. Несколько подробнее охарактеризована творческая личность заслуженного деятеля искусств РФ, бывшей заведующей кафедрой музыкального театра, профессора Э.И. Титковой, её педагогические и режиссёрские принципы в период работы со студентами-вокалистами в Оперной студии. Автором – бывшим студентом вокального факультета, а ныне старшим преподавателем кафедры сольного пения – изложены собственные наблюдения и сквозь призму личного опыта предпринята попытка осмысления учебно-творческого процесса в историческом аспекте. В выводах обобщается информация и высказываются предположения о наличии генеральных методических и художественных тенденций в развитии Оперной студии на кафедре музыкального театра Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** оперная студия, Новосибирская консерватория, вокальный факультет, кафедра музыкального театра, оперный театр, музыкальный театр, Э.И. Титкова.

## THE OPERA STUDIO OF THE NOVOSIBIRSK CONSERVATORY: HISTORY AND MODERNITY

**V.V. DITENBIR**

Mikhail Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099,  
Novosibirsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article provides an overview of the activities of the Opera Studio of the Glinka Novosibirsk State Conservatory. Characteristic features in the work of the Department of Musical Theatre are marked, as well as key figures with whose activities are connected with her work and significant events. The creative personality of the honored artist of the Russian Federation, the former head of the department of musical theatre, Professor E.I. Titkova, her pedagogical and directing principles during her work with the students-vocalists in the Opera Studio is described in a few more details. The author – a former student of the vocal faculty, and now a senior lecturer in the Department of Solo Singing – outlines his own observations and through the prism of personal experience attempted to understand the educational and creative process in the historical aspect. The conclusions summarize the information and suggest that there are general methodical and artistic trends in the development of the Opera Studio at the Department of Musical Theatre of the Glinka Novosibirsk State Conservatory.

**KEYWORDS:** opera studio, Novosibirsk Conservatory, Vocal Faculty, Department of Musical Theatre, Opera House, Musical Theatre, E.I. Titkova.



В настоящей статье представлена попытка вывести алгоритм формирования сценического мастерства на конкретном примере «воспитания сценой» студентов-вокалистов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (НГК). Изначально подготовка студентов к профессиональной работе в театре осуществлялась кафедрой сольного пения и оперной подготовки – в оперном классе. Для работы со студентами-вокалистами приглашались лучшие дирижёры и режиссёры театра оперы и балета, а также Новосибирского театра оперетты<sup>1</sup>: М.А. Бухбиндер, Н.Г. Факторович, А.И. Жоленц, И.А. Зак, С.В. Калагин, Э.Е. Пасынков, В.В. Багратуни, Л.Д. Михайлов и др.

В 1964 году оперный класс данной кафедры реформируется в кафедру оперной подготовки. Тем не менее, работа новой структурной единицы не могла проходить на должном уровне, так как консерватория в это время ещё не была обеспечена ни залом, ни полноценной сценой для проведения спектаклей – приходилось осуществлять постановки на других сценах, а студенты проходили оперную практику, принимая участие в репетициях и постановках Новосибирского оперного театра (в чём были и несомненные плюсы). Так, в 1968 году в постановке оперы «Евгений Онегин» студентами НГК были исполнены все сольные партии, что не только наглядно продемонстрировало высокую степень профессионализма педагогов и студентов, но и обозначило некоторым из них дальнейшие пути в профессии. Позднее, в 1969 году была создана новая кафедра, с отличным от прежней педагогическим составом и профессиональной направленностью. Вновь созданная кафедра объединила подготовку оперных певцов и оперных дирижёров. В это же время была создана и оперная студия с собственным оркестром и хором (по аналогии с другими консерваториями, создавшими подобные студии ранее).

Окончательно кафедра обрела свой нынешний облик в 1993 году, когда класс дирижирования был отделён от класса сольного пения, и она получила современное название – «кафедра музыкального театра». В данном варианте вкупе с оперной студией сложился единый творческий организм, где

основная дисциплина – спектакль, соответственно, в учебном плане предусмотрены курсы актёрского мастерства, вокально-пластического ансамбля, танца и т. д. [1].

За годы работы были поставлены самые разные спектакли, и каждый по-своему развивал профессиональные навыки студентов. Так, оперы В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро» (1997), «Волшебная флейта», «Так поступают все женщины» (1966, 2017), а также К.М. Вебера «Вольный стрелок», поставленные совместно с Высшей школой музыки Гейдельберга-Мангейма (Германия), помогали начинающим певцам овладеть стилевыми особенностями немецкой оперной музыки классического и романтического направлений, что, безусловно, явилось огромным вкладом в профессиональное становление. «Иоланта» (1971, 1990, 2005) (рисунок 1) и «Пиковая дама» (1993) П.И. Чайковского заложили и раскрыли классическую базу русской вокально-исполнительской школы, что так близка методической парадигме кафедры сольного пения НГК. «Сельская честь» П. Масканьи (1991<sup>2</sup>) позволила студентам попробовать на своём уровне совместить в симбиозе эмоциональность и вокальную технику. Такие современные произведения, как «Дуэнья» С.С. Прокофьева (1993) и «Порги и Бесс» Дж. Гершвина раскрывали игровой потенциал и давали возможность проявить себя актёрски в проработанных с усердием непростых вокально-литературных текстах. Опера Р.К. Щедрин «Не только любовь» многократно в разные годы становилась объектом внимания постановочной группы оперной студии<sup>3</sup>. Классика национальной русской оперы с лучшими традициями, заложенными в неё, внедрялась через «Снегурочку» (2012) и «Царскую невесту» Н.А. Римского-Корсакова (2011), а изысканные и колоритные партии в «Алеко» (1966, 1989, 2018) и не менее простые в вокально-техническом отношении партии во «Франческа да Римини» (1992) С.В. Рахманинова развивали в студентах вокальную выносливость (рисунок 2).

<sup>2</sup> Спектакль был показан в Москве.

<sup>3</sup> К опере Р.К. Щедрин «Не только любовь» оперная студия НГК обращалась в 1966, 1978, 2002 и 2013 годах. К следующему учебному, юбилейному году готовится очередная постановка этого произведения.

<sup>1</sup> Ныне – Новосибирский музыкальный театр.



Ретроспективный взгляд на процесс становления оперной студии обнаруживает удивительное качество – единый подход к функционированию творческого процесса во все времена. Прежде всего, бросается в глаза стабильность развития, обеспеченная заинтересованностью руководства, его участием и поддержкой в отношении кадровой политики (рисунок 3). Семнадцать лет, с 1969 по 1986 год, кафедру возглавлял заслуженный артист РСФСР, профессор А.И. Жоленц. Кроме того, в разное время кафедрой руководили профессора, народный артист РСФСР Б.Е. Грузин и народный артист СССР В.Г. Егудин<sup>4</sup>, имевший к этому времени богатейший и разносторонний опыт: кроме преподавания и заведования на кафедре сольного пения, а также выдающейся карьеры солиста оперы, ему довелось руководить Новосибирским оперным театром и даже в качестве режиссёра восстановить на его сцене два спектакля – «Пиковую даму» П.И.Чайковского и «Отелло» Дж. Верди – ведущие теноровые партии в которых признаны, пожалуй, одними из самых знаковых в творчестве певца.

Наиболее длительный период времени – с 1970 по 1982 и с 1989 по 2015<sup>5</sup>, то есть в сумме тридцать семь (!) лет, – кафедрой музыкального театра руководила заслуженный деятель искусств России, профессор Э.И. Титкова, периодически совмещавшая данную работу с деятельностью главного режиссёра Новосибирского театра музыкальной комедии (1982–1989 и 2002–2012)<sup>6</sup>. Данное обстоятельство способствовало динамичному формированию сценического опыта у начинающих исполнителей. Творческая натура Элеоноры Ива-



**Рисунок 1.** Студентки 2 курса В. Полярус (Бригитта) и 5 курса Л. Ольшанникова (Иоланта) в опере «Иоланта» П.И. Чайковского (первая постановка Э.И. Титковой в оперной студии НГК, 1971 г.)



**Рисунок 2.** Выпускник 1987 г. Ю. Комов<sup>1</sup> (Паоло) и студентка 5 курса Э. Гвазава<sup>2</sup> (Франческа) в опере С.В. Рахманинова «Франческа да Римини» (постановка Э. Титковой, 1995 г.)

4 В.Г. Егудин занимал должность заведующего кафедрой музыкального театра с осени 2003 по июнь 2004 года. За это время на сцене Большого зала НГК им была поставлена опера Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй».

5 Второй срок прерывался лишь на один учебный год (2003–2004) на основании заявления самой Э.И. Титковой, где она просила освободить её от должности заведующего кафедрой музыкального театра по причине ухудшения состояния здоровья [3].

6 Профессиональная чуткость и человеческое тепло позволяли Элеоноре Ивановне осуществлять поистине индивидуальный подход в работе со студентами-вокалистами над своими спектаклями. Она умела обучать классическому музыкально-театральному искусству, раскрывая при этом исполнительское дарование каждого начинающего певца [прим. автора].

1 Солист НГАТОиБ, заслуженный артист РФ

2 Оперная певица, сыгравшая мировую известность после участия в проекте продюсера А. Андермана «Травиата в Париже», где она исполнила роль Виолетты вместе с известным аргентинским тенором Хосе Курой. Дирижёр – Зубин Мета.



новны была в постоянном поиске. Режиссёрские находки ученицы одного из величайших режиссёров отечественной школы – Б.А. Покровского, оставаясь в рамках академических традиций, не допускали штампов. Образованность, эстетический вкус и тончайший музыкальный слух<sup>7</sup> позволяли ей проникать в самую суть музыкальной драматургии персонажей. Для начинающего вокалиста такой подход являлся колоссальной помощью в осознании себя как исполнителя, артиста. Элеонора Ивановна старалась разгадать потенциал каждого студента, помогая раскрывать ему свой ресурс, что порою имело довольно неожиданные результаты. Так, автору настоящей статьи, которого Э.И. Титкова включала в свои постановки с 2007 года и до конца её работы на кафедре (2015), неоднократно приходилось становиться свидетелем того, как в студентах, не находившихся «на хорошем счету», вдруг «просыпалось» то, что заставляло всех слушать его и внимать его существованию на сцене. Происхо-

**Рисунок 3.** После показа спектакля «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта. Стоят слева направо: Р. Чумакин<sup>1</sup>, А. Гладков<sup>2</sup>, Т. Санникова<sup>3</sup>, Д. Чепик<sup>4</sup>, Т. Богданчикова<sup>5</sup>, И. Чурилова<sup>6</sup>, Ю. Полешук<sup>7</sup> (выше), М.М. Новикова (ниже) (концертмейстер), В. Каплан<sup>8</sup>; сидят в среднем ряду: Н. Тимирбаева<sup>9</sup>, Ю. Лучкина<sup>10</sup>, Э.И. Титкова (режиссёр), Н.Н. Разина (концертмейстер), Ю. Ощепков<sup>11</sup>; сидят в нижнем ряду: Д. Аверин<sup>12</sup>, А. Савченко, А. Сафонов

7 Помимо режиссёрского (факультет режиссуры музыкально-го театра ГИТИСа в 1970 и аспирантура в 1975 году) Э.И. Титкова имела музыкальное образование – фортепианное отделение Новосибирского музыкального училища (1959) и абсолютный слух [5].

1 Солист Оперы и филармонии в г. Белостоке (Польша).

2 С 2006 года солист Новосибирской филармонии.

3 Ныне Алексеева. С 2020 года старший преподаватель кафедры сольного пения НГК им. М.И. Глинки.

4 Ныне Карпенко. С 2011 года солистка Нижегородского академического театра оперы и балета им. А.С. Пушкина.

5 Оперная певица и исполнительница сарсуэл в Испании.

6 Солистка НГАТОиБ (2008–2018 гг.) С 2018 года ведущая солистка Мариинского театра.

7 Оперная певица в Италии.

8 Совмещала учёбу в консерватории с работой врачом-фониатром в Поликлинике № 1 г. Новосибирска.

9 Заведующая вокальным отделением Курганского областного музыкального колледжа им. Д.Д. Шостаковича.

10 Ныне Архипова. Солистка Хоровой капеллы ТГУ (г. Томск).

11 Артист Хоровой капеллы Новосибирской государственной филармонии.

12 Основатель и артист Новосибирского музыкального театра “Belcanto”.

дило обозначенное исследователем творческой реализации оперного певца И.И. Силантьевой «сосредоточение интереса не на собственной, а на персонажной судьбе, возможность творческого эксперимента с внутренней природой» [6, с. 564].

В рамках оперной студии Элеонорой Ивановной Титковой впервые в России были поставлены оперы «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского (1970), «Пегий пёс, бегущий краем моря» А.П. Смелкова по произведению Чингиза Айтматова (2003, 2005, 2006), «Сконфуженный Парнас» Й. Мысливечка (1993).

С особым трепетом вспоминается постановка оперы Ш. Гуно «Фауст», где автору настоящей статьи довелось исполнять заглавную партию<sup>8</sup> (рисунок 4). Тогда для создания максимально полноценной образно-сценической картины режиссёром спектакля Э.И. Титковой были привлечены творческие силы учащихся хореографического училища во главе с замечательным педагогом, заслуженной артисткой РСФСР Т.К. Капустиной. Кроме того, на партию Мефистофеля помимо студента был приглашён молодой солист новосибирской оперы, лауреат международных конкурсов, к тому моменту недавний выпускник консерватории (класс народного артиста РСФСР, профессора А.А. Прудника) Андрей Триллер. Всё это вдохновляло и взаимно мотивировало участников, в результате чего спектакли прошли на высоком профессиональном и художественном уровне.

Нередко Элеонора Ивановна меняла мизансцены, чуть ли не каждую репетицию, не признавая этого. Кто-то даже обижался, пытаясь спорить и доказывать, что она не права. Однако, лишь спустя время, стала понятна причина, по которой это делалось. Спектакль – живой организм, так как состоит из живых исполнителей, которые «сегодня могут быть убедительны в чём-то, а завтра – нет», и тогда приходилось что-то менять: добавлять или убирать. Это приучало быть включённым в творческий процесс сценического существования и не выполнять поставленные режиссёром задачи механистично, безучастно (последнее очень раздражало и даже обижало Элеонору Ивановну).

Не оставалась она в стороне и от исторически важных событий страны. Так, в год 65-летия Великой Победы (2010) Новосибирским театром



**Рисунок 4.** Квартет из оперы Ш. Гуно «Фауст» в постановке Э.И. Титковой (2009 г.). На фото: А. Зинченко<sup>1</sup> (Мефистофель), И. Багина<sup>2</sup> (Маргарита), В. Дитенбир<sup>3</sup> (Фауст), В. Каплан (Марта)

<sup>1</sup> Солист Крымской филармонии.

<sup>2</sup> Артистка ансамбля "Musica aeterna" под управлением Т. Курентзиса.

<sup>3</sup> Солист НГАТОиБ, старший преподаватель кафедры сольного пения НГК им. М.И. Глинки.

<sup>8</sup> Показ состоялся в 2009 году на сцене Большого зала НГК.



музыкальной комедии и Новосибирской консерваторией был реализован совместный масштабный социально-культурный проект «Молодые помнят», где в постановке спектакля Г. Портнова «В начале мая»<sup>9</sup> в роли главного героя – Миши Капустина – принял участие тогда ещё студент четвёртого курса вокального факультета – автор данной статьи. Работавший в рамках проекта вместе со студентами солист Новосибирского музыкального театра<sup>10</sup> Владимир Михайлович Вальвачёв<sup>11</sup> вспоминал, что сотворчество с начинающими артистами, их трепетное отношение к сцене, к материалу его очень увлекло. На заслуженного артиста с многолетним сценическим стажем это оказало такое впечатление, что эпизодическая роль генерала из этого спектакля стала для него одной из любимых [2].

С 2010 года консерватория начинает осуществлять ряд оперных проектов совместно с НГАОиБ. В этих рамках на сцене театра были поставлены спектакли: оперы «Джанни Скикки» Дж. Пуччини<sup>12</sup> и «Сначала музыка, потом слова» А. Сальери (2011), «Мавра» И.Ф. Стравинского и «Брачный вексель» Дж. Россини (2012), «Человек, который принял свою жену за шляпу» М. Наймана (2013, премьера в России), а также мюзикл А.С. Молчанова «Кентервильское привидение» (2014, мировая премьера). Нетрудно заметить, что здесь представлены в основном мало исполняемые и, соответственно, малоизвестные сочинения. А два из них являются премьерами: впервые прозвучавшая в России опера М. Наймана<sup>13</sup> и первое исполнение мюзикла новосибирского композитора А. Молчанова. Важно подчеркнуть, что целый ряд студентов, многие из которых теперь являются солистами театров (в том числе новосибирских оперного и музыкального), справились

с непростыми условиями наших залов<sup>14</sup> в процессе этих совместных постановок. Среди них А. Зеленков, Н. Нестерова, С. Кузьмин, М. Головачёв и др.

Практически «из небытия» оперной студией НГК в разные годы воссоздаются русские оперы – «Скупой» В. Пашкевича (2008), «Кто брат, кто сестра или обман за обманом» А. Верстовского, «Мельник – колдун, обманщик и сват» М.М. Соколовского<sup>15</sup>. Подобный материал легко и непринуждённо осваивается студенческим контингентом, не таит в себе ярко выраженных вокально-технических трудностей, в то же время, при верном подходе способен развивать игровые навыки у начинающих певцов.

Стоит также отметить, что, как и Новосибирская консерватория, в целом, так и кафедра музыкального театра, в частности, всегда проявляла интерес к заметным и новаторским произведениям современников и, более того, – композиторов-земляков. Так, к примеру, в рамках оперной студии были поставлены оперы «Пир во время чумы» Б. Лисицына (режиссёр Э. Титкова), «Алкина песня» выдающегося новосибирского композитора Г. Иванова<sup>16</sup> (режиссёр Д. Суслов, дирижёр А. Людмили́н), а также вызвавшая в музыкально-театральных кругах оживление и гордость мировая премьера неизвестной оперы Э.В. Денисова «Иван-солдат» (режиссёры Д. Суслов и В. Лукьяненко, дирижёр А. Париман)<sup>17</sup>. Студентам-вокалистам, участвовавшим в этой по-

9 Спектакль повествует о событиях последних дней войны.

10 До 2017 года – Новосибирский театр музыкальной комедии.

11 Солист театра музыкальной комедии (был приглашён на работу главным режиссёром Э.И. Титковой), выпускник (1982 г.) вокального факультета Новосибирской консерватории (класс народного артиста СССР В.Г. Егудина).

12 Интересен факт, что данное произведение дважды ставилось оперной студией НГК (до этого 1989 г., режиссёр – Э. Титкова), и оба раза на сцене НГАОиБ.

13 В Новосибирске опера была официально заявлена в 2013 году как российская премьера, однако при подготовке материалов статьи выяснилось, что первый показ оперы М. Наймана в России состоялся в московской галерее дизайнерской мебели в 2003 году, режиссером выступила Наталия Анастасьева (Бирюлин С. Сеанс психоанализа // Время новостей. 26 мая. 2003 г.).

14 Малый зал новосибирского оперного театра до ремонта представлял собой достаточно глухое по акустике помещение. Поскольку оркестровой ямы в нём предусмотрено не было, оркестр располагался перед сценическим порталом, воспроизводя ощутимую звуковую завесу фактически в зрительном зале. В случае с постановкой спектакля «Кентервильское привидение» А. Молчанова, помимо первой в творческой жизни работы с оркестром, огромные масштабы большой сцены театра для неопытных, начинающих вокалистов стали основной проблемой скорее не в акустическом плане (в спектакле использовалась техническая подзвучка), а в сценографическом. Однако благодаря яркой сценической режиссуре И. Селина спектакль удался, а студенты получили колоссальный опыт.

15 Авторство этой оперы нередко приписывается композитору Е.И. Фомину.

16 В 1969 году В. Гонновым на Новосибирской студии телевидения был снят фильм-опера «Алкина песня». Вокальные партии исполнили такие ведущие солисты новосибирской оперы, как А.М. Грачёва, Н.В. Афанасьева, А.А. Федосеев, В.Н. Урбанович, В.Г. Егудин, Р.И. Жукова, С.П. Вах.

17 Причём из них два последних произведения были поставлены в течение одного учебного года (2015–2016).



становке<sup>18</sup>, посчастливилось сотрудничать с симфоническим оркестром, хором НГК, а также с мужским хором Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова и даже с солистами Хоровой капеллы Томского государственного университета. Постановка стала центральным событием IV Международного фестиваля современной музыки имени Эдисона Денисова, организованного Томским музыкальным колледжем при поддержке Министерства культуры РФ, Департамента по культуре и туризму Томской области.

Кафедра ведёт большую просветительную работу, организует выездные спектакли в домах культуры, школах-интернатах, общеобразовательных школах города и области. В минувшем году, невзирая на сложности, связанные с введением карантинных мер в связи с объявленной в стране пандемией, был осуществлён крупномасштабный региональный историко-просветительский проект о роли сибиряков в Великой Отечественной войне «Сибирь героическая», разработанный и реализуемый АНО «Историческое общество СФО» при поддержке Правительства Новосибирской области и Законодательного Собрания региона. В проекте приняли участие творческие коллективы, сформированные из студентов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки и Новосибирского музыкального колледжа имени А.Ф. Муро́ва общей сложностью более 90 человек. Концертно-просветительский тур по районам Новосибирской области стартовал с марта 2020 года, а финальным мероприятием явился концерт в Камерном зале Новосибирской филармонии (Дом Ленина) [7].

С 2014 года по настоящее время кафедрой руководит Д.А. Суслов<sup>19</sup>, а со студентами на сегодняшний день работают дирижёры, представляющие разные поколения, что являет собой не что иное, как преемственность традиций и стремление связать воедино цепь методических принципов, обусловленных наличием особенностей развития музыкально-театрального жанра в разные эпохи: заслуженный артист РСФСР, профессор Е.В. Иоанесян, заслуженный артист РФ, лауреат Российской Национальной театральной Премии «Золотая Маска» Э.А. Ахмедов, дирижёр Новосибирского молодёжного театра «Глобус» и Северского музыкального театра Р.Б. Дьячков<sup>20</sup>.

Подводя итоги, обозначим ключевые тенденции, формирующие характерные черты деятельности Оперной студии Новосибирской консерватории: стабильное поступательное развитие, разнообразие репертуара (включающего в том числе редко или впервые исполняемые произведения), нацеленного на всестороннее овладение профессиональными исполнительскими навыками, чуткое отношение к творческой индивидуальности молодых певцов, взаимодействие с высокопрофессиональными коллективами в постановке спектаклей.

Таким образом, Оперная студия Новосибирской консерватории во все времена своего существования сознательно прилагала ощутимые усилия для создания творческого процесса – высокопрофессионального и опирающегося на образовательную направленность в рамках академических традиций, с одной стороны, а с другой – увлекательного и имеющего огромную практическую ценность для начинающих певцов-актёров.

18 Отметим, что среди них были будущие солисты НГАТОиБ Р. Балягов и Г. Гурьев.

19 Дмитрий Александрович Суслов – и. о. проректора по учебной работе Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (с 2018 г.); артист-вокалист; режиссёр Музыкального театра; лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска»; лауреат I премии международного конкурса в Болгарии в номинации «сольное пение»; доцент кафедры сольного пения [4].

20 Выпускник А.А. Людмила – одного из выдающихся дирижёров Новосибирска, профессора кафедры оперно-симфонического дирижирования.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Головнёва Н.И., Дрожжина М.Н. Кафедра музыкального театра // Новосибирская консерватория – 50 лет. Энциклопедический словарь. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2006. С. 94–96.
- 2/ Кириченко Л.Ю. Оперетта – любовь моя // Библиотека сибирского краеведения. URL: (дата обращения: 15.04.2021).
- 3/ Личное дело уволенного работника Титковой Э.И. // Архив Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Ф. Р-1801. Оп. 5. Д. 15. Л. 160–161.
- 4/ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Официальный сайт. URL: <http://www.nsglinka.ru/> (дата обращения: 15.04.2021).
- 5/ Новосибирский музыкальный театр. Официальный сайт. URL: <https://muzkom.ru/about/postanovshiki/titkova-eleonora/> (дата обращения: 15.04.2021).
- 6/ Силантьева И.И. Путь к интонации: Психология вокально-сценического перевоплощения. М.: КМК, 2009. 644 с.
- 7/ Финал проекта «Сибирь героическая» состоится в областном центре // Министерство культуры Новосибирской области. URL: <https://mk.nso.ru/news/7231> (дата обращения: 15.04.2021).

## REFERENCES

- 1/ "The final of the 'Siberia Heroic' project will be held in the regional center", Ministerstvo kul'tury Novosibirskoi oblasti [Ministry of Culture of Novosibirsk Region], Available at: <https://mk.nso.ru/news/7231> (Accessed: 15 April 2021). (in Russ.)
- 2/ Golovneva, N.I., Drozhzhina, M.N. (2006), "Department of Musical Theatre", Novosibirskaya konservatoriya – 50 let. Entsiklopedicheskii slovar' [Novosibirsk Conservatory – 50 years. Encyclopedic Dictionary Glinka Novosibirsk State Conservatoire], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 94–96. (in Russ.)

- 3/ Kirichenko, L.Yu. (2021), "Operetta is my love", Biblioteka sibirskogo kraevedeniya [Siberian Regional History Library], Available at: (Accessed: 15 April 2021). (in Russ.)
- 4/ Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki [Glinka Novosibirsk State Conservatory], Official website, Available at: <http://www.nsglinka.ru/> (Accessed: 15 April 2021). (in Russ.)
- 5/ Novosibirskii muzykal'nyi teatr [Novosibirsk Musical Theatre], Official website, Available at: <https://muzkom.ru/about/postanovshiki/titkova-eleonora/> (Accessed: 15 April 2021). (in Russ.)
- 6/ Silant'eva, I.I. (2009), Put' k intonatsii: Psikhologiya vokal'no-stsenicheskogo perevoploshcheniya [Way to intonation: The psychology of vocal and stage reincarnation], KMK, Moscow, 644 p. (in Russ.)
- 7/ Lichnoe delo uvolennogo rabotnika Titkovoï E.I. [The personal case of the dismissed employee], Archive of the Novosibirsk State Conservatory by I. M.I. Glinka, F. R-1801, op. 5, c. 15, pp. 160–161. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Дитенбир Виктор Викторович, старший преподаватель кафедры сольного пения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки; солист Новосибирского государственного академического театра оперы и балета  
E-mail: [vdittenbier@mail.ru](mailto:vdittenbier@mail.ru)

## Author information

Viktor V. Ditenbir, Senior Lecturer in the Department of Solo Singing at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire; soloist at Novosibirsk State Academical Opera and Ballet Theatre  
E-mail: [vdittenbier@mail.ru](mailto:vdittenbier@mail.ru)



УДК 782

## КРАСНОЯРСКАЯ СТРУННАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ШКОЛА–2021: ИСТОРИЯ, ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ\*

**Е.С. ЦАРЁВА, О.С. ЕРМАКОВА**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена анализу специально-  
го авторского проекта кафедры оркестровых струнных  
инструментов Сибирского государственного института  
искусств имени Д. Хворостовского – Красноярской  
струнной творческой школы (КСТШ), гармонично со-  
единяющей в себе высокие академические традиции  
и новейшие актуальные тенденции отечественного  
профессионального образования. Опираясь на краевед-  
ческий материал и основываясь на принципе историзма,  
в работе рассматривается предшествующая деятельность  
кафедры, ставшая фундаментом для рождения КСТШ.  
Используя элементы системного и культурологического  
подходов, осмысливается роль, значение и перспективы  
этого проекта, получившего в 2021 году статус Федера-  
льной инновационной площадки, в Восточно-Сибирском  
регионе. Особо подчёркиваются интеграционные функ-  
ции КСТШ как форпоста струнно-смычкового образова-  
ния Восточной Сибири.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** кафедра ОСИ СГИИ имени  
Д. Хворостовского, Красноярская струнная творческая  
школа (КСТШ), федеральная инновационная площадка,  
интеграционность, струнно-смычковое образование,  
Восточная Сибирь, Красноярск.

\*Исследование выполнено при финансовой поддержке Рос-  
сийского фонда фундаментальных исследований, Правитель-  
ства Красноярского края, Красноярского краевого фонда науки  
в рамках научного проекта «Художественное образование как  
фундамент художественной жизни Сибири» № 19-412-240002

## KRASNOYARSK STRING CREATIVE SCHOOL-2021: HISTORY, RESULTS AND PROSPECTS\*

**E.S. TSAREVA, O.S. ERMAKOVA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is devoted to the analysis of  
a special author's project of the Department of Orchestral  
String Instruments the Dmitry Khvorostovsky Siberian  
State Academy of Arts – the Krasnoyarsk String Creative  
School (KSCS), which harmoniously combines high  
academic traditions and the latest current trends in  
domestic professional education. Based on the local history  
material and based on the principle of historicism, the work  
examines the previous activities of the department, which  
became the foundation for the birth of the KSTH. Using  
elements of systematic and culturological approaches,  
the role, significance and prospects of this project, which  
received the status of a Federal Innovation platform  
in 2021, in the East Siberian region, are understood.  
The integration functions of KSTH as an outpost of the  
string-bowed formation of Eastern Siberia are particularly  
emphasized.

**KEYWORDS:** the Department of Orchestral String  
Instruments the Dmitry Khvorostovsky Siberian State  
Academy of Arts, Krasnoyarsk String Creative School  
(KSCS), integration, string education, Eastern Siberia,  
Krasnoyarsk.

\*The study was carried out with the financial support of the  
Russian Foundation for Basic Research, the Government of the  
Krasnoyarsk Territory, the Krasnoyarsk Regional Science Fund as  
part of scientific project «Art education as the foundation of the  
artistic life of Siberia» No. 19-412-240002



Красноярская струнная творческая школа (КСТШ) является специальным проектом кафедры оркестровых струнных инструментов Сибирского государственного института искусств (СГИИ)<sup>1</sup> имени Дмитрия Хворостовского (рисунок 1). В 2021 году она проводилась с 21 по 27 марта. Благодаря этому проекту Институт искусств в 2020 году получил статус Федеральной инновационной площадки (приказ Министерства науки и высшего образования РФ от 25.12.2020 № 1580). Подобного звания удостоены только десять творческих вузов России, два из которых – представители Сибирского федерального округа. Автором идеи и художественным руководителем проекта является и. о. зав. кафедрой оркестровых струнных инструментов (ОСИ), кандидат искусствоведения, доцент Евгения Сергеевна Царёва, куратором проекта – первый проректор СГИИ имени Д. Хворостовского, кандидат искусствоведения, доцент Лилия Ринатовна Строй.

**Цель** КСТШ – совершенствование музыкально-профессиональных навыков струнно-смычкового исполнительства и развитие взаимодействия внутри образовательной системы Восточно-Сибирского региона на основе лучших академических



Рисунок 1. Логотип Красноярской струнной творческой школы

традиций и актуальных современных тенденций отечественного музыкального образования.

#### **Задачи:**

- выявление и кураторство одарённых детей;
- укрепление взаимодействия между различными ступенями музыкального образования в системе «школа – СПО – вуз»;
- консолидация творческих ресурсов и знаний представителей струнно-смычковой культуры Восточно-Сибирского региона.

Школа – многозначное понятие. Это одновременно канонический свод знаний и правил, преемственность традиций, новые открытия и особая коммуникационная среда, соединяющая в живом общении разные поколения. Всё перечисленное находит отражение в означенном проекте, заряженном духом творчества и единым стремлением к развитию академического исполнительства. Красноярская струнная творческая школа включает методический и концертный блоки, демонстрируя богатый научный и творческий потенциал кафедры ОСИ и соединяя в себе различные аспекты взаимодействия учреждений искусств и культуры. Этот проект стал результатом многолетней работы кафедры, концентрируя знания, опыт, силы, идеи нескольких поколений педагогов. Школа, как и любое начинание, имеет в своей основе историю, а значит и определённую платформу, способствующую её появлению. Остановимся на этом подробнее.

<sup>1</sup> Поясняя встречающуюся различную аббревиатуру единственного высшего учебного заведения в области музыкального образования в Красноярском крае, отметим следующее. Творческий вуз на берегах Енисея, учреждённый в 1977 году и открывший свои двери для студентов годом позже, несколько раз менял названия, что было продиктовано, в том числе, и изменениями в его внутренней структуре. Изначально Красноярский государственный институт искусств (КГИИ) включал музыкальный, театральный и художественный факультеты. Последний в 1987 году был выделен в самостоятельное учебное заведение – Красноярский государственный художественный институт (КГХИ). В 2000 году вуз получил статус академии и на протяжении 15 лет именовался «Красноярская государственная академия музыки и театра (КГАМиТ)». В 2015 году было возвращено первое название. В 2018 году вуз переименован в «Сибирский государственный институт искусств (СГИИ) имени Дмитрия Хворостовского». В настоящий момент он включает три факультета (музыкальный, театрального и хореографического искусств, художественный) и музыкальный колледж [7, с. 12–13].



Кафедра оркестровых струнных инструментов является одной из старейших в вузе и насчитывает без малого 40-летнюю историю (рисунок 2). Она была образована в 1982 году<sup>2</sup>. Первым заведующим стал заслуженный артист РФ, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор Михаил Иосифович Бенюмов<sup>3</sup>, который работал в этой должности на протяжении 28 лет. С 2010 года кафедру возглавил заслуженный артист РФ, член Союза композиторов РФ, профессор Игорь Яковлевич Флейшер<sup>4</sup>. С 2018 года эстафету заведования кафедрой приняла выпускница Красноярской академии музыки и театра (класс профессора М.И. Бенюмова), кандидат искусствоведения, доцент Евгения Сергеевна Царёва.

Осознавая острую необходимость (особенно в условиях периферии) профориентационной работы, проблему качественной подготовки абитуриентов и преемственности традиций, педагоги помимо вуза преподавали в Красноярском училище искусств и детских музыкальных школах города. Профессорско-преподавательский состав кафедры принимал непосредственное участие



Рисунок 2. Педагогический состав кафедры оркестровых струнных инструментов, март 2021 г.

в организации в 1990 году на базе Красноярского института искусств специальной школы-десятилетки, получившей название Музыкального лицея. Несмотря на недолгие годы своего существования (1990–2005), лицей продемонстрировал высокий уровень работы с одарёнными детьми. Его воспитанники уже с ранних лет становились лауреатами престижных международных и Всероссийских конкурсов, а взрослея – высокопрофессиональными музыкантами. Выпускники лицея работают в России и за рубежом. Среди них: скрипачи Марина Гаджиева – концертмейстер Красноярского камерного оркестра, Леонид Жуковский – дирижёр Красноярского камерного и Юношеского симфонического оркестров, Евгения Царева – и. о. зав. кафедрой ОСИ СГИИ имени Д. Хворостовского, Римма Бенюмова – помощник концертмейстера оркестра Дрезденской филармонии, Фёдор Белугин – концертирующий альтист, артист струнного квартета имени Д. Ойстраха, педагог Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (класс засл. деят. иск. РФ, профессора М.И. Бенюмова); Анастасия Завьялова (Шаповалова) – помощник концертмейстера Красноярского академического симфонического оркестра (КАСО), Полина Кокшарова – артистка оркестра Новосибирского театра оперы и балета (класс профессора М.В. Бусаркиной), Наталья и Алиса Хармац – артистки оркестра Красноярского театра оперы и балета (класс до-

2 Изначально при открытии Красноярского государственного института искусств в 1978 году существовала единая кафедра оркестровых инструментов, которая включала как струнные, так и духовые специальности. Первым заведующим «объединенной» кафедрой был М.Л. Курицкий, ныне заслуженный артист РФ, профессор МГИМ (Московский государственный институт музыки) им. А.Г. Шнитке. В 1980 году его сменил на этом посту доцент С.Г. Горовой [6].

3 М.И. Бенюмов окончил Московскую среднюю специальную музыкальную школу (МССМШ) им. Гнесиных (класс доцента М.А. Гарлицкого), а затем Государственный музыкально-педагогический институт (ГМПИ) им. Гнесиных (класс профессора М.С. Блока), ассистентуру-стажировку ГМПИ им. Гнесиных (тв. рук. – народный артист России М.И. Фихтенгольц) и очную аспирантуру (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Ф.Г. Арзаманов). Помимо названных педагогов, большое влияние на становление творческого мировоззрения и исполнительского мастерства М.И. Бенюмова оказали его учителя в вузе по классам квартета и камерного ансамбля – народные артисты России Р.Д. Дубинский и В.К. Тонха [8].

4 И.Я. Флейшер – выпускник Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова (класс профессора В.Н. Горбунова), ассистентуры-стажировки при Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (тв. рук. – заслуженный деятель искусств РФ, профессор Ю.Н. Мазченко) [6].



цента М.Ф. Георгиевой), Олег Стариков – джазовый пианист, лауреат международных конкурсов и фестивалей, участник различных джазовых проектов (г. Москва), Константин Кокшаров – артист КАСО (класс засл. арт. РФ, доцента Т.М. Лисенковой). С прекращением функционирования Музыкального лицея в статусе учреждения Министерства культуры работа в области детско-юношеской музыкальной педагогики преподавателей кафедры не прерывалась. Она опять «переместилась» в ДМШ/ДШИ Красноярск и стартовала в созданном в 2004 году новом структурном подразделении Института искусств – Музыкальном колледже.

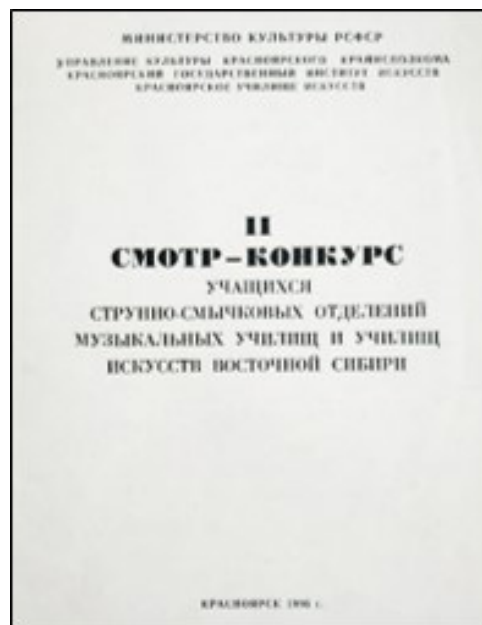
На протяжении всего существования кафедры педагоги ставили в число своих приоритетных задач кураторство школ и ссузов Сибири, поездки с мастер-классами и концертами по городам региона, организацию конкурсов. Так, в 1980-е годы кафедра инициировала и провела ряд конкурсов среди обучающихся струнных отделений школ и училищ Восточной Сибири. Все они были двухтурными и включали жанрово-регламентированные произведения: гамму, два этюда, две пьесы (одна из которых – виртуозная), крупную форму. Проходили состязания в опорных культурных точках, «очерчивая границы» курируемой географической зоны и «собирая земли» вокруг форпоста струнно-смычкового образования региона – Красноярского государственного института искусств.

В 1981 году в Красноярске, а годом позже в Иркутске состоялись Смотры-конкурсы среди учеников-струнников ДМШ/ДШИ Восточной Сибири. В 1983 году в Абакане прошел I Смотр-конкурс учащихся струнно-смычковых отделений музыкальных училищ и училищ искусств Восточной Сибири. Председателем жюри был приглашен известный скрипач, Народный артист РСФСР, профессор Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, кандидат искусствоведения Михаил Израилевич Фихтенгольц (рисунок 3). Затем, в 1986 году уже в Красноярске состоялся II Смотр-конкурс, в котором принимали участие студенты струнно-смычковых отделений училищ Красноярска, Иркутска, Абакана, Улан-Удэ и Читы (рисунок 4).

Председателем выступал заведующий кафедрой ОСИ М.И. Бенюмов, его заместителем – М.Л. Курицкий, а членами жюри стали преподаватели



**Рисунок 3.** Члены жюри I Смотра-конкурса учащихся струнно-смычковых отделений музыкальных училищ и училищ искусств Восточной Сибири, г.Абакан, 1983 г. Слева направо: И.Я. Флейшер, Л.А. Спивак (директор Абаканского музыкального училища, скрипач), М.И. Фихтенгольц, Л.И. Фихтенгольц (сестра М.И. Фихтенгольца, известная пианистка, не входила в состав жюри), М.И. Бенюмов



**Рисунок 4.** Буклет II Смотра-конкурса учащихся струнно-смычковых отделений музыкальных училищ и училищ искусств Восточной Сибири, г. Красноярск, 1986 г.



(И.Я. Флейшер – КГИИ, ныне СГИИ; Б.Е. Шубин – Читинское музыкальное училище) и заведующие струнными отделениями учебных заведений (В.П. Алексинцев – Красноярское училище искусств, А.А. Кноблах – Абаканское музыкальное училище, Л.Д. Зубченко – Иркутское училище искусств, В.Б. Васильев – Улан-Удэнское музыкальное училище). Второй Смотр-конкурс помимо творческих состязаний, а также традиционных торжественных открытия и закрытия, включал концерт педагогов кафедры ОСИ Красноярского института искусств и научно-методическую конференцию «Вопросы струнно-смычковой подготовки» [1]. Третий Смотр-конкурс студентов-струнников училищ Восточной Сибири состоялся в Норильске в 1988 году под председательством М.И. Бенюмова.

Идеи и усилия кафедры по развитию струнно-смычкового движения воплотились в реализации «Надежды» – масштабного конкурсного проекта Красноярского института искусств, объединяющего разные творческие специальности и возрастные категории участников от музыкальной школы до вуза. Конкурс-фестиваль «Надежда» стартовал в 1991 году. Он уверенно развивался, расширяя орбиту номинаций, состав и географию участников, постепенно восходя в своем статусе от межрегионального до международного уровня. Конкурс вбирал в себя представителей России, Казахстана, Белоруссии, Узбекистана, Монголии и Кореи. В 1996 году конкурс получил статус Всероссийского, а в 2001 – международного. За все время существования «Надежды» и до сих пор струнно-смычковая номинация – одна из самых многочисленных. Исторически во всех возрастных категориях она остаётся двухтурной и включает определённый жанровый и стилистический комплекс произведений, требуя от исполнителей высокий уровень как технической, так и художественной подготовки [2].

В 2010-х годах наметился определённый спад в потоке и качестве абитуриентов-струнников Института искусств, и как следствие – уровне выпускников вуза. Среди причин назовём: прекращение полноценной работы Музыкального лица, демографический провал 1990-х годов, нарушение взаимодействия с начальными и средними музыкально-образовательными учреждениями Сибири. Всё это, в свою очередь, вызывало следующие про-



Рисунок 5. Афиша профориентационного концерта «Арт-семестр. Камерный оркестр колледжа Института искусств и Друзья», 11 апреля 2018 г.



Рисунок 6. Программа КСТШ–2021



блемы на иных уровнях региональной культурной системы: дефицит профессиональных, обладающих необходимыми знаниями и умениями музыкантов-струнников, недоукомплектование оркестров и педагогического состава образовательных учреждений в Восточной Сибири. Требовались решительные действия со стороны кафедры, направленные на укрепление центральной функции региональной культуры – самовоспроизводства творческих ресурсов.

Традиции, заложенные основателями кафедры, не потеряли своей ценности и актуальности в настоящее время. Объектом пристального внимания в очередной раз становятся музыкальные школы (так как именно с них начинается длительный профессиональный путь струнника, и они же находятся в ядре всей многоуровневой и иерархичной культурной системы), а главная линия стратегии укрепления контингента, обучающихся видится в развитии колледжа<sup>5</sup> как структурного подразделения вуза. В этой связи в марте 2018 года кафедра инициировала авторский профориентационный проект «Камерный оркестр колледжа КГИИ и друзья», который был направлен на усиление творческих связей с ДМШ/ДШИ Красноярска и края, а также привлечение талантливых абитуриентов-струнников в колледж (рисунок 5). В рамках него состоялись несколько концертов в Красноярске, Железногорске, Сосновоборске, неотъемлемым участником которых стал Камерный оркестр колледжа (худ. рук. – Е.С. Царева). Однако идейная инициативность кафедры на этом не остановилась.

В апреле 2019 года кафедра ОСИ запустила новый авторский проект «Творческая школа: концерт-смотр струнных отделений ДМШ/ДШИ Красноярского края», что стало датой рождения непосредственно будущей Красноярской струнной творческой школы. Уже на этом этапе он включал концертную и методическую часть (Круглый стол с педагогами), но как следует из названия, был направлен только на начальную ступень музыкаль-

ного образования и ограничен пределами края. С каждым годом Школа расширяла жанровый диапазон мероприятий и географический охват участников. С 2020 года она стала включать серии мастер-классов педагогов кафедры в рамках проводимых курсов повышения квалификации, которые длились неделю и представляли своего рода «погружение» в профессию. К участию в мероприятиях Школы подключились ДМШ Хакасии (г. Абакан). В 2021 году проект, получив федеральный статус и грантовую поддержку Красноярского краевого научного фонда, многократно увеличил свой масштаб и вышел на иной уровень.

КСТШ–2021 (рисунок 6) включала мастер-классы, лекции, методический семинар, курсы повышения квалификации, которые проводились в очном и дистанционном форматах, круглый стол с преподавателями и руководителями школ и учреждений СПО по актуальным вопросам струнно-смычкового исполнительства и образования, а также серию концертов с участием приглашённых солистов и коллективов, обучающихся-струнников СГИИ имени Д. Хворостовского различных уровней подготовки (колледж, бакалавриат, специалитет, магистратура, ассистентура-стажировка) и лучших учащихся струнных отделений ДМШ, ДШИ и колледжей искусств Сибирского региона. Концертные мероприятия были направлены на развитие всех видов струнного исполнительства – сольного, ансамблевого, камерно-оркестрового и симфонического. Специальным гостем и приглашённым мастером КСТШ–2021 стал лауреат престижных международных конкурсов, артист струнного квартета имени Д. Ойстраха, педагог Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, виолончелист Алексей Вячеславович Жилин. В рамках проекта состоялись его мастер-классы и концерт с Красноярским камерным оркестром (худ. рук. – засл. деят. иск. РФ М.И. Бенюмов). Участие этого коллектива в проекте являлось знаковым. Он был создан в 1985 году на базе кафедры ОСИ, а позднее (в 1993) получил статус муниципального профессионального коллектива. Оркестр организован основателем кафедры М.И. Бенюмовым и полностью состоит из её выпускников и педагогов.

Одним из магистральных направлений КСТШ–

5 Роль колледжа при СГИИ имени Д. Хворостовского, где трудятся педагоги кафедры, особенно возрастает в условиях отсутствия в Красноярске специальной музыкальной школы-«десятилетки».

2021 стало развитие навыков оркестрового исполнительства. В её программе выступили два сводных студенческих оркестра: камерный (рисунок 7) и симфонический (рисунок 8). Первый объединил силы Камерного оркестра колледжа СГИИ имени Д. Хворостовского (худ. рук. – доцент Е.С. Царёва) и Камерного оркестра Красноярского колледжа искусств имени П.И. Иванова-Радкевича (худ. рук. – Г.П. Дмитрик). Дирижёром сводного коллектива был приглашён художественный руководитель и главный дирижёр Красноярского духового оркестра – И.В. Богов.

Сводный симфонический оркестр (руководитель – заслуженный деятель искусств Республики Тыва, профессор кафедры духовых и ударных инструментов П.Н. Казимир) составили студенты СГИИ имени Д. Хворостовского и обучающиеся учреждений СПО Сибирского региона – Красноярского колледжа искусств имени П.И. Иванова-Радкевича, Норильского колледжа искусств, Музыкального колледжа Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова, Иркутского областного музыкального колледжа имени Ф. Шопена [4].

Красноярская струнная творческая школа как федеральная инновационная площадка успешно синтезирует традиционные и новые принципы и формы работы. Инновационность этого масштабного музыкально-образовательного проекта заключается в следующем. Во-первых, это осуществляемая на разных уровнях и в диапазоне аспектов интеграционность<sup>6</sup>, что наделяет КСТШ функцией одной из значимых точек притяжения региональной музыкальной жизни. Поясним этот тезис подробнее.

Под знаменем КСТШ как культурного флага происходит не только интенсивная консолидация иерархичной системы струнно-смычкового образования внутри локуса – Красноярска и края, но и активное привлечение в орбиту творческого сотрудничества и обмена опытом соседних сибирских территорий – Кемеровской и Иркутской областей, Хакасии. Означенное творческое вза-



Рисунок 7. Объединенный камерный оркестр КСТШ–2021



Рисунок 8. Объединенный симфонический оркестр КСТШ–2021

имодействие реализуется в инновационных для Восточно-Сибирского региона формах: в рамках концерта-смотра лучших учащихся ДМШ/ДШИ и посредством создания двух сводных студенческих оркестров – камерного и симфонического, впервые объединяющих студентов различных колледжей искусств и СГИИ имени Д. Хворостовского. Однако помимо внешней интеграции – втягивания в орбиту Школы новых ресурсов, произошла самая главная и определяющая успех масштабного проекта – внутренняя аккумуляция потенциала и необходимых резервов. Вместе с тем, интеграционность проекта не замыкается исключительно в музыкально-образовательном сегменте, при этом расширяя географический вектор сотрудничества, а также развивая и укрепляя взаимодействие СГИИ имени Д. Хворостовского с ДМШ/ДШИ и СПО городов Сибири. Аккумуляция творческих ресурсов распространяется и на исполнительство: приглашаются к участию в КСТШ профессиональные творческие коллективы

<sup>6</sup> У понятия «интеграция» в культурологии существует множество научных интерпретаций, но все они основываются на идее «взаимосогласованности» элементов культуры и объединении их в единую культурную систему [6, с. 167].



Рисунок 9. Участники Круглого стола КСТШ–2021

(в 2021 году – Красноярский камерный оркестр) и именитые солисты из культурных столиц России (лауреат международных конкурсов, виолончелист А.В. Жилин). Это, в том числе, демонстрирует необходимую функциональную взаимосвязь различных блоков в системе музыкальной культуры, обналичивая важнейшую и определяющую роль в интеграционных процессах профессионального музыкального образования. Кроме того, палитра концертов приглашенных участников исполнительского цеха как нельзя нагляднее показывает цели и задачи учебно-образовательного процесса.

Во-вторых, инновационность КСТШ видится в использовании новейших дистанционных технологий, что способствует опять же заявленным выше интеграционным тенденциям, обеспечивая возможность включения в водоворот мероприятий проекта отдалённых территорий. В 2021 году это были ДМШ/ДШИ северных районов Красноярского края – Талнаха, Дудинки, Кодинска – долгие годы лишённые участия в центральных событиях струнно-смычковой культуры региона. Безусловно, в академическом музыкальном искусстве невозможна подмена привычного очного формата дистанционным. Тем важнее найти точный баланс между доминированием очно-канонической трансляции материала – концертного и учебно-методического, и точечным

использованием новейших цифровых методов, которые призваны нести адаптивно-вспомогательную функцию, не ограничивать, а расширять возможности творческого вуза. В рамках КСТШ–2021 удалось сформировать необходимый синтез традиционного и инновационного подходов: сохранить опору на идеалы академического музыкального искусства, при этом оставаться открытым новым конструктивным тенденциям и уверенно смотреть в будущее.

Отрадно, что в рамках Красноярской струнной творческой школы под единым благим знаменем – развитие академических традиций струнно-смычкового исполнительства и образования в Восточно-Сибирском регионе – вновь удалось осуществить «собрание земель». Резонанс от проведения Школы распространился далеко за пределы края, доказывая актуальность и перспективность выбранной модели и вдохновляя организаторов проекта на его динамичную эволюцию (рисунок 9). Согласно пяти-летнему плану Федеральной инновационной площадки Школа должна демонстрировать рост от года к году: обогащаться жанрами мероприятий, расширять орбиту участников и приглашённых мастеров. Верим, что Красноярская струнная творческая школа станет мощной точкой пульсации и притяжения знаний и мастерства струнно-смычковой культуры Восточной Сибири!



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ II Смотр-конкурс учащихся струнно-смычковых отделений музыкальных училищ и училищ искусств Восточной Сибири. (программа мероприятий). Красноярск: «Красноярский рабочий», 1986. 12 с.
- 2/ XII Красноярский международный музыкально-театральный конкурс-фестиваль «Надежда» (программа конкурсных прослушиваний, номинация «струнные инструменты»). Красноярск: «Печатный Центр КПД», 2021. 32 с.
- 3/ Кравченко А.И. Культурология: учебное пособие для вузов. 4-е изд. М.: Академический проект, 2003. 496 с.
- 4/ Красноярская струнная творческая школа для обучающихся струнных отделений ДМШ/ДШИ и колледжей искусств Восточно-Сибирского региона (информация о проекте и программа мероприятий). Красноярск: «Печатный центр КПД», 2021. 22 с.
- 5/ Культурология. XX век: Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.Я. Левит. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1. 447 с.
- 6/ Полежаева Ю.Е. Кафедра струнных инструментов // Красноярская государственная академия музыки и театра: 25 лет / Отв. ред. К.А. Яковсон; ред. Н.А. Еловская, Э.М. Прейсман. Красноярск: КГАМИТ, 2003. С. 32–38.
- 7/ Учить творчеству! К истории профессионального образования в области искусства в Красноярске / Н.П. Алексеева, В.Г. Баулина, Н.В. Бурдуков [и др.]; под общ. ред. М.В. Москалюк; ред. М.М. Чихачёва; Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. – 388 с.
- 8/ Царева Е.С. Многогранность личности и творчества Михаила Бенюмова // Воспоминания... К 40-летию Красноярского государственного института искусств / Под общ. ред. М.В. Москалюк; отв. ред. Л.Р. Строй; ред. М.В. Саблина; ред.-сост. Н.А. Еловская. Красноярск: КГИИ, 2018. С.23–31.

## REFERENCES

- 1/ II Review-competition of students of string and bow departments of music schools and art schools in Eastern Siberia (1986) (program of events), "Krasnoyarskii rabochii", Krasnoyarsk, 12 p. (in Russ.)
- 2/ XII Krasnoyarsk International Music and Theater Competition-Festival "Nadezhda" (2021) (program of competitive auditions, nomination «String instruments»), "Printing Center KPD", Krasnoyarsk, 32 p. (in Russ.)
- 3/ Kravchenko, A.I. (2003), Kul'turologiya: uchebnoe posobie dlya vuzov [Kulturology: a textbook for universities], Academic Project, Moscow, p. 167. (in Russ.)
- 4/ Krasnoyarsk String Creative School for students of string departments of the CMS/CAS and art colleges of the East Siberian region (2021), (information about the project and the program of events), "Printing Center KPD", Krasnoyarsk, 22 p. (in Russ.)
- 5/ Kul'turologiya. XX vek (1998), Entsiklopediya: v 2 t. [Cultural studies. XX century: Encyclopedia: in 2 vols.], vol. 1, Universitetskaya kniga, St. Petersburg, 447 p. (in Russ.)
- 6/ Polezhaeva, Yu.E. (2003), Kafedra strunnykh instrumentov [Department of String Instruments], Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater: 25 years, Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater, Krasnoyarsk, pp. 32–38. (in Russ.)
- 7/ Uchit' tvorchestvu! K istorii professional'nogo obrazovaniya v oblasti iskusstva v Krasnoyarske (2019), [Teach creativity! On the history of professional education in the field of art in Krasnoyarsk], Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 388 p. (in Russ.)
- 8/ Tsareva, E.S. (2018), Mnogogrannost' lichnosti i tvorchestva Mikhaila Benyumova [The versatility of the personality and creativity of Mikhail Benyumov], Memoirs ... To the 40th anniversary of the Krasnoyarsk State Institute of Arts, KGII, Krasnoyarsk, pp. 23–31. (in Russ.)

## Сведения об авторах

Царёва Евгения Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, и. о. зав. кафедры струнных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: evatcareva@gmail.com  
Ермакова Ольга Сергеевна, студентка 4 курса колледжа Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: olgaermolga@yandex.ru

## Authors information

Evgeniya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art Criticism), Acting Head of the Department of Orchestral String Instruments, Associate Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: evatcareva@gmail.com  
Olga S. Ermakova, 4th year student of the college, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: olgaermolga@yandex.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

106/

ГРИЩЕНКО А.П.

Этнографический мотив  
и художественный образ  
произведений изобрази-  
тельного искусства



УДК 7.049

## ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МОТИВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

**А.П. ГРИЩЕНКО**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье рассмотрен процесс форми-  
рования этнографического мотива в произведении изо-  
бразительного искусства на примере работы «Осуохкай»  
Евгения и Юлии Поротовых. В основе исследования  
находится семиотический анализ языка изобразитель-  
ного искусства, который позволяет проследить этапы  
становления отдельного мотива в произведении и сопо-  
ставить особенности формирования этнографического  
мотива и художественного образа. Художественный  
образ и этнографический мотив сосуществуют не толь-  
ко в общем идейном ключе, но и слагаются из единых  
знаков. В данной работе представлен анализ знаков  
художественного языка и особенности трансформации  
их значений в процессе становления художественного  
образа. Такое сопоставление дает возможность ска-  
зать, что для художественного образа произведения  
изобразительного искусства большее значение имеют  
заключенные в его знаках общечеловеческие ценности,  
а знаки, слагающие этнографический мотив, способны  
прибавить к общечеловеческому весь многовековой  
опыт определенной культуры.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** этнографический мотив, худо-  
жественный образ, Евгений Поротов, Юлия Поротова,  
семиотика искусства, язык изобразительного искусства.

## ETHNOGRAPHIC MOTIVE AND ARTISTIC IMAGE OF THE FINE ART WORKS

**A.P. GRISHCHENKO**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article examines the process of  
forming an ethnographic motive at works of fine art on  
example of “Osuohkai” by Evgeniy Porotov and Yulia Poro-  
tova. The research is based on the semiotic analysis of the  
fine arts language, which allows tracing the stages of the  
formation of a separate trope at an artwork and comparing  
the features of the ethnographic motive’s formation and  
formation of an imagery. There is not only a common ideo-  
logical key, but also single signs coexist at the imagery and  
ethnographic motive. This work presents a comparison of  
their meanings. If for an artistic image universal human  
values have greater importance, then for signs of an eth-  
nographic motive, the entire centuries-old experience of  
a certain culture is added to the universal one.

**KEYWORDS:** ethnographic motive, imagery, Evgeny  
and Yulia Porotov, semiotics of art, visual arts language.



**Рисунок 1.** «Суохкай» (из серии «Ровдуга») Е. и Ю. Поротовы. Коллаж, смешанная техника, 2014 г.

Мотив произведения искусства, состоящий из отдельных знаков, несет в себе определенную смысловую и эмоциональную нагрузку. Он является обязательной составляющей художественного образа, но при этом не отождествляется с ним. Осознание его значения в отдельном произведении или в целой художественной школе дает возможность определить значимость средств выразительности в процессе прочтения знаков языка изобразительного искусства зрителем.

Целью данной статьи является семиотический анализ произведения изобразительного искусства для выделения основных компонентов, составляющих этнографический мотив, и их корреляция с идейным содержанием художественного образа. Актуальность такого сравнения связана с необходимостью выделения основных закономерностей бытования как отдельно этнографического мотива, так и определение его значения для формирования региональной идентичности [4, с. 915]. На примере произведения «Суохкай» Евгения и Юлии Поротовых выявляются характерные особенности взаимозависимости художественного образа и эт-

нографического мотива (рисунок 1) [6, с. 14].

Основываясь на семиотическом философско-искусствоведческом анализе произведения Юлии и Евгения Поротовых, а также принципах систематизации в данной статье представлены основные выводы о корреляции этнографического мотива и художественного образа.

Корреляция определенного мотива в произведении изобразительного искусства и его трансформация в пределах художественного образа на сегодняшний день становится актуальной в связи с распространением семиотического подхода к анализу произведений изобразительного искусства, а также принципами современной теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой [1, с. 201].

Основное понимание зрителем передаваемого произведением сообщения происходит через осмысление и интерпретацию заложенных в произведении знаков [8, с. 50]. Процессом и результатом отношения зрителя и произведения-вещи является художественный образ, выступающий как некий итог их взаимодействия.



Художественный образ состоит из знаков, определяющих тот или иной предмет действительности, распознаваемый зрителем. Знаки языка художественного образа, относящиеся к этнографии, также будут слагать и мотив произведения, относящий зрителя к бытовым и культурным особенностям народов мира [2, с. 82], образуя этнографический мотив произведения искусства. К этнографическому мотиву будут относиться знаки, отсылающие к предметам культуры и быта определенной территории, в том числе коренных народов, проживающих на территории Красноярского края.

Каждый художник в процессе создания произведения использует различный художественный материал, как в узком (холст, масло, дерево, бумага, гипс и т. д.), так и в широком смысле (исторические события и географические особенности местности, быт, миф, собственное восприятие мира и т. д.) [9, с. 83]. Различные аспекты, наполняющие основу художественного образа, формируют единое поле произведения, в то же время, оставаясь носителями заложенных в них знаковых значений, образующих определенные мотивы в рамках общей идеи произведения. Оставаясь неотъемлемой частью художественного образа, мотив произведения представляет зрителю возможность сделать шаг в сторону к новым идейным смыслам с целью дальнейшего возвращения к диалогу с произведением и созданию уникального художественного образа.

Использование этнографических и этнических характеристик в художественном процессе являлось предметом исследования Е.Ю. Павлова, Л.И. Нехвядович [5], М.Л. Магидович, А.А. Шевцова, С.Г. Кузнецова, И.В. Бухоголова, В.Г. Кудрявцева, О.Г. Беломоева, М.В. Москалюк, Н.Н. Пименовой, Н.П. Копцевой. Большинство авторов склоняются к мнению, что основные этнографические материалы прочно закрепились в художественном языке авторов и являются неотъемлемой частью регионального искусства и сегодня [7, с. 63].

Этнографический состав произведений искусства является неотъемлемой частью творческого процесса. Разбор художественного языка,

представленный Л.И. Нехвядович, показывает, что заимствование традиционных и этнических мотивов происходит на различных уровнях творческого мышления автора и проявляется в стиле, композиции и знаках языка художника. В своей статье «Этноискусствознание как метод изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве» [3, с. 419] она рассматривает этнокультурную традицию как основу понимания значения этнографического мотива в творчестве художника.

Проблема взаимоотношения художественного образа как текста и его отдельного мотива может быть решена через рассмотрение отдельных знаковых составляющих произведения искусства и описание последовательности формирования идеи произведения в процессе зрительского восприятия.

Рассмотрим взаимодействие процесса формирования художественного образа и этнографического мотива на примере произведения Евгения и Юлии Поротовых «Осуохкай» («Хоровод»; коллаж, смешанная техника, 2014 г.) из серии «Ровдуга»<sup>1</sup>.

В своем творчестве Евгений и Юлия Поротовы обращаются к различным знакам долганской культуры, как в материалах, так и в визуальном языке. Частыми мотивами в их творчестве являются мифы и предания долган, орнаменты, изображения быта и жизни этого народа.

Работа «Осуохкай» представляет собой прямоугольник 130x100 см из сложенных деревянных необработанных переколкин, скрепленных веревкой и натянутой между ними круглой ровдугой с неровными краями и изображением в центре. Круглая форма в прямоугольнике, считываемая взглядом, как квадрат, определяется как дуализм. Прямоугольник – символ земли, круг – символ небес. Соответственно, определяется понятие «небесный мир на земле». Символ круга повторяется снова в центральной части произведения, однако, име-

<sup>1</sup> Ровдугой коренные народы называют замшу из оленьей или лосиной шкуры. Именно из этого материала выполнены работы серии [11].



ются своеобразные «лучи», позволяющие выделить визуальное понятие «солнце», а при проведении аналогии с современным миром, их прямоугольная форма говорит о «шестеренке», придавая всему произведению ощущение движения по кругу.

На этапе взаимодействия зрителя с материальной стороной произведения образуются визуальные понятия: «простота» – в связи с применением простых материалов (дерево, кожа, веревка), использование веревок вместо гвоздей или клея для крепления, использование необработанных деревянных перекладин и простое понимание процесса изготовления произведения; «натяжение» – относящееся к способу размещения центральной части инсталляции к деревянным перекладинам; «цельность» – произведение устойчиво, цельно, композиция проста и понятна обычному, даже неискушенному зрителю.

Формирование отнесения зрителем произведения к коренным или малочисленным народам происходит на стыке визуальных понятий, образующихся из материальных знаков языка произведения: сочетание простоты исполнения изделия из дерева и обработанной кожи, а также отрицание возможностей современных материалов позволяет зрителю увидеть архетипические составляющие языка произведения. Знаки языка, такие как необработанное дерево, ровдуга, перья, простые крепления, являются составляющими этнографического мотива данного художественного образа. Хотя каждый зритель обладает уникальным визуальным мышлением и опытом, на материальном статусе формирования художественного образа ему не требуется серьезных отступлений от основного содержания произведения.

Следующий шаг направляет зрителя на более детальное рассмотрение произведения. Распознавая знаки визуального языка, зритель обозначает для себя отдельные индексы: «рамка», «кожа», «нашивки с изображением людей», «лицо», «перья». При этом следует отметить, что визуальные понятия «круг» и «солнце» по-прежнему играют важную роль в формировании художественного образа на

данном этапе. Так, распознавая знаки-индексы, основываясь на своем визуальном опыте, реципиент постигает значение каждого отдельного знака. Понятие «рамка» обосновывается тем, что деревянные перекладины соединены между собой таким образом, что большая часть инсталляции находится внутри, что позволяет говорить об «обрамлении», «ограничивании», «включении в себя» остальных элементов произведения. Следует отметить, что персонаж «люди» считывается за счет простоты и схематичности изображения человека, что позволяет зрителю отступить от общения с произведением к конкретному визуальному опыту детских рисунков или наскальных росписей. Данное мысленное отступление дает возможность привлечь сторонние знания о «примитивной» живописи и распознать в простых геометрических фигурах человека. При таком сопоставлении воспринимающий произведение человек обращает внимание на небольшое несоответствие: рядом с обычным для такого изображения условным изображением рук, ног и головы, туловище обозначено более подробно: оно имеет конусовидную, закругленную, как бы «надутую» форму и по две полосы по центру (вертикальные) и снизу (горизонтальные). Такое изображение характерно для отражения верхней одежды коренных северных народов. В данный момент человек понимает, что перед ним в пространстве художественного образа находятся представители одного из них. Знак-индекс, указавший на это – именно схематично изображенная верхняя одежда. Зритель распознает знак и переносит его значение на все произведение, что станет основой для выстраивания следующих процессов формирования художественного образа.

Центральный элемент – «шестеренка», или «солнце» – имеет антропоморфные черты. Человек может определить «похожесть» данного знака с изображением древних божеств. Птичьи перья представлены как лучи, или свет, исходящий от солнца.

Таким образом, зритель распознает представленные знаки-индексы как «людей, движущихся вокруг



божества». Данное определение подчеркивает название работы, в переводе означающее «хоровод». В то же время одежда «людей» определяет их как некую этническую группу, что сужает основное визуальное значение до «северный народ, идущий хороводом вокруг своего божества». Зная этническую принадлежность самих художников, Евгения и Юлии Поротовых, к долганам, можно еще более сузить визуальное понятие – «долганы, водящие хоровод вокруг своего Бога».

Здесь знаки языка, отражающие этнографические характеристики, сужают значение отдельных индексных знаков до конкретной народности, определяя для зрителя отношение к произведению, рассказывающему о конкретном народе. Следует отметить, что знаки-индексы данного произведения, относящиеся к долганскому этносу, не заключаются только в указании на конкретную народность. Знаки «человек», «хоровод», «солнце» понятны каждому и определяются более широким диапазоном значений. Их опора на территориальные характеристики является вспомогательным, эмоциональным средством, выстраивающим особенность данного произведения.

В работе «Осуохкай» отдельную роль играют связывающие нити: стежки, которыми пришиты «персонажи» к «холсту», нити, связывающие ровдугу с деревянной рамой, прочная нить, которой связаны перекладыны рамы. Следует отметить, что чем дальше от центра, тем прочнее (толще) становятся нити. При этом скрепляющие элементы нарочито сделаны видимыми, подчеркивая их значение. Нити здесь – отдельные персонажи, на которых держатся основные элементы произведения. Прежде всего подчеркивается значение понятия «нить» как соединения, связующего звена. В центральной части тонкими нитками пришиты основные персонажи, стежки подчеркнуты, видимы, представляют зрителю понятие «ручной», не машинной работы. Более толстые нити, держащие основную часть произведения, несут в себе визуальные понятия: «крепление», «натяннутость», «связанность» (за счет большого количества

узелков). Используемые нити на раме по своей толщине больше напоминают веревку, что говорит о «прочности», «надежности». Все четыре отрезка веревки, поддерживающие раму, связаны одинаково, единым крестообразным способом. В отличие от других нитей в произведении, здесь нет нарочитой небрежности: аккуратные узлы-кресты в два стежка образуют своеобразный орнамент, обрамляющий все произведение и держащий на себе всю основную нагрузку.

В произведении «Осуохкай» представлен мир долган, где все элементы бытия связаны нитями: остров, на котором мир держится, связан крепко и прочно, основное полотно – более тонкими нитями, но чаще, менее аккуратно, натянуто. А основные персонажи пришиты к «миру» неаккуратно, их цвет отличается от основного, он светлее, что дает визуальное понятие «шито белыми нитками». Только в изображении божества мы не можем увидеть этих нитей, оно плотно вжилось в «холст» мира. Очевидным в данном случае станет понимание, что проще всего оторвать от мира – людей, возможно «пришить» новых, других. «Мир», созданный из ровдуги, уже растянут и имеет несколько отверстий, некоторые нити уже оторваны. Однако если оторвать веревки, «мир» разрушится в самом основании, упадет. И только если убрать человека, ничего не изменится. Именно в момент осознания этой простой истины человек понимает, что в данном случае разговор идет не о конкретной народности, а о человечестве в целом. Заменив центральное божество и народность – ничего не изменится, убрать их совсем – мир останется. Люди в этом мире – для поддержания баланса – хоровод и движение необходимы для того, чтобы удержаться в таком хрупком мире. Круговое движение позволяет сохранять баланс – люди распределяются равномерно и движутся вместе, что не дает перевесить той или иной стороне, а соответственно, порваться очередной из нитей. Долганы в данном случае становятся образцом, показателем идеального равновесия, стройного движения по кругу этого мира.



Исходя из представленного анализа, можно сделать следующие выводы о взаимодействии этнографического мотива и художественного образа.

Этнографические элементы позволяют зрителю понять отдельные материальные и иконические знаки визуального языка произведения, заражая своей эмоциональной, основанной на региональной идентичности, составляющей. В таком случае мотив становится основным ведущим средством для зрительского восприятия. Каждый знак – отдельная часть складывающегося образа, который представляет одно из значений, относящееся к этнографическому признаку. Этнографический мотив становится своего рода помощником зрителю в познании отдельных значений знаков произведения изобразительного искусства.

Знаки, слагающие этнографический мотив, являются также и знаками художественного образа, которые приобретают значение в каждой конкретной коммуникации зрителя с произведением искусства.

В процессе сложения отдельных знаков в сумму этнографический мотив начинает лидировать, выводя на первое место значений этнографическую, в том числе социальную, составляющую. Представляя отдельные «островки» значений, художественный образ произведения и его мотив отражают два типа значений: общечеловеческое и относящееся к конкретной народности (территории, художнику и т. д.). В этнографическом мотиве заключена основа самоопределения зрителя как жителя определенной местности. Смысловые значения каждого знака становятся своеобразным проводником к пониманию собственной региональной идентичности.

Знаки художественного образа, в целом, вневременны и обобщены, их значение несет общечеловеческий характер через использование архетипических упрощенных символов. В произведении «Осуохкай» художественный образ отражает идею поддержания общемирового баланса. Такое же значение предстает и через обращение к этнографическому мотиву, однако в нем собран весь многовековой опыт определенной культуры, что позволяет зрителю, принадлежащему к ней, постичь не только общечеловеческое значение, но и отождествить себя с движением, осознать значимость своей народности. Этнографический мотив становится определенным фундаментом, к которому надстраивается общечеловеческое идейное содержание произведения. Этнографические знаки способствуют «приближению» произведения к региональному зрителю, его самоидентификации и принадлежности к региону.

Художественный образ и этнографический мотив сосуществуют не только в общем идейном ключе, но и слагаются из единых знаков. Этнографический мотив произведения изобразительного искусства формируется совместно с художественным образом, способствует его развитию и, в то же время, отвечает за формирование момента «узнавания» региональным зрителем, эмоциональной и культурной нагрузки, способствует формированию региональной идентичности. Такое сосуществование, скорее всего, и легло в основу понимания общего развития искусства: каждому времени свое искусство. Можно добавить, что не только времени, но и народу.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Жуковский В.И., Копцева Н.П. Художественный образ как процесс и результат игрового отношения произведения изобразительного искусства в качестве вещи и зрителя // *Личность, творчество и современность*. 1998. С. 204–233.
- 2/ Грищенко А.П. Этнографический мотив: проблема дефиниции // *Енисейская Сибирь в истории России (к 400-летию г. Енисейска)*. Материалы Сибирского исторического форума. Красноярск, 2019. С. 84–87.
- 3/ Нехвядович Л.И. Этноискусствознание как метод изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве // *Мир науки, культуры, образования*. 2013. № 6 (43). С. 417–419.
- 4/ Москалюк М.В., Грищенко А.П. Сибирская идентичность в традициях и новациях художественной культуры // *Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки*. 2020. Т. 13. №. 6. С. 914–923.
- 5/ Нехвядович Л.И. Этнические традиции как источник формообразования в искусстве // *Известия Алтайского государственного университета*. 2011. №. 2-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnicheskie-traditsii-kak-istochnik-formoobrazovaniya-v-iskusstve/viewer> (дата обращения: 11.05.2021).
- 6/ Покровская Н.В. Образ Сибири в современной художественной практике // *Художественные традиции Сибири*. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. С. 14–17.
- 7/ Симанженкова Т.К., Серикова Т.Ю. Гений места: репрезентация образа родного края в живописи (На примере творчества А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова). *Артикульт*. 2020. №. 2. С. 61–76.
- 8/ Тарасова М.В. Коммуникативные основы художественной культуры: монография. М-во образования и науки Рос. Федерации, Сиб. федерал. ун-т. Красноярск: СФУ, 2010. 144 с.
- 9/ Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб.: Издательство Алетейя, 2011. 496 с.

- 10/ Кротов И.Н. Сибирская радуга: к истории проекта. Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. №. 2. С. 139–145.
- 11/ Argish: Julia and Eugene Porotov = Аргиш. Поротовы Юлия и Евгений: каталог / авт. вступ. ст. Н.В. Покровская. Норвегия, Мандален, 2014. 32 с.

## REFERENCES

- 1/ Zhukovskii, V.I., Koptseva, N.P. (1998), *Khudozhestvennyi obraz kak protsess i rezul'tat igrovogo otnosheniya proizvedeniya izobrazitel'nogo iskusstva v kachestve veshchi i zritelya* [The artistic image as a process and result of the play relationship of a work of fine art as a thing and a spectator], *Personality, creativity and modernity*, pp. 204–233. (in Russ.)
- 2/ Grishchenko, A.P. (2019), *Ethnographic motive: the problem of definition, Enisejskaya Sibir' v istorii Rossii (k 400-letiyu g. Enisejska)* [Yenisei Siberia in the history of Russia (to the 400th anniversary of the city of Yeniseisk)], *Krasnoyarsk*, pp. 84–87. (in Russ.)
- 3/ Nekhvyadovich, L.I. (2013), *Ethno art as a method of studying ethnocultural traditions in the visual arts, Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The world of science, culture, education], Vol. 6 (43) pp. 417–419. (in Russ.)
- 4/ Moskalyuk, M.V., Grishchenko, A.P (2020), *Siberian Identity in Traditions and Innovations of Art Culture, Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences], Vol.13. no. 6, pp. 914–923. (in Eng.)
- 5/ Nekhvyadovich, L.I. (2011), *Etnicheskie traditsii kak istochnik formoobrazovaniya v iskusstve* [Ethnic traditions as a source of shaping in art], *News of the Altai State University*, Vol. 2-1, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnicheskie-traditsii-kak-istochnik-formoobrazovaniya-v-iskusstve/viewer> (Accessed: 11 May 2021). (in Russ.)



6/ Pokrovskaya, N.V. (2019), The image of Siberia in modern artistic practice, *Khudozhestvennye traditsii Sibiri* [Artistic traditions of Siberia], pp. 14–17. (in Russ.)

7/ Simanzhenkova, T.K., Serikova, T.Yu. (2020), Genii mesta: reprezentatsiya obraza rodnogo kraia v zhivopisi (Na primere tvorchestva A.M. Znaka, A.V. Kazanskogo i A.N. Osipova) [The genius of the place: representation of the image of the native land in painting (On the example of the work of A.M. Znak, A.V. Kazansky and A.N. Osipov)], *Artikult*, Vol. 2, pp. 61–76. (in Russ.)

8/ Tarasova, M.V. (2010), *Kommunikativnye osnovy khudozhestvennoi kul'tury: monografiya* [Communicative foundations of artistic culture: monograph], Ministry of Education and Science Ros. Federation, Sib. federal un.t, SFU, Krasnoyarsk, 144 p. (in Russ.)

9/ Zhukovskii, V.I. (2011), *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva* [The Theory of Fine Arts] Sankt-Petrburg: Aleteiya, Izdatel'stvo Aletejya, St. Petersburg, 496 p. (in Russ.)

10/ Krotov, I.N. (2020), Siberian rainbow: to the history of the project, *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East], vol. 2, pp. 139–145. (in Russ.)

11/ Argish: Julia and Eugene Porotov (2014), N.V. Pokrovskaya (ed.), *Norvegiya*, Mandalen, 32 p. (in Rus.)

### Сведения об авторе

Грищенко Анастасия Петровна, аспирант, специалист Центра исследования искусства Сибири, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [nastugrichshenko@gmail.com](mailto:nastugrichshenko@gmail.com)

### Author information

Anastasia P. Grishchenko, Postgraduate, Specialist of the Siberian Art Research Center, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: [nastugrichshenko@gmail.com](mailto:nastugrichshenko@gmail.com)



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

115/

**МЕРКУЛОВ Ю.Д.**  
Работа дирижера  
концертного оркестра  
над партитурой

121/

**ГЕРАСИМОВ Р.В.,  
КОЛПЕЦКАЯ О.Ю.**  
Духовой инструмент ухэр-  
бурэ в культовой практике  
буддизма

128/

**АНДРИЕВСКАЯ Н.С.,  
ХОЛОДОВА М.В.**  
Мировые мастера  
контрафагота: Сьюзан  
Нигро

134/

**МАТЕРУХИН С.Н.**  
Динамический фотопортрет  
(практика работы в рамках  
I Всероссийского форума  
духового искусства  
«Енисейские фанфары»)



УДК 78

**I ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ ДУХОВОГО ИСКУССТВА «ЕНИСЕЙСКИЕ ФАНФАРЫ»  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
«ДУХОВАЯ МУЗЫКА — ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ БУДУЩЕЕ»  
(КРАСНОЯРСК, СГИИ, 7–12 ДЕКАБРЯ 2020 г.)**

**РАБОТА ДИРИЖЕРА КОНЦЕРТНОГО  
ОРКЕСТРА НАД ПАРТИТУРОЙ**

**WORK OF CONDUCTOR OF CONCERT  
ORCHESTRA OVER SCORE**

**Ю.Д. МЕРКУЛОВ**

Белгородский государственный институт искусств  
и культуры, 308033, Белгород, Российская Федерация

**YU.D. MERKULOV**

Belgorod State Institute of Arts and Culture, 308033,  
Belgorod, Russian Federation

**АННОТАЦИЯ.** В данной статье рассматривается многоуровневый комплекс вопросов технологической работы над оркестровой партитурой в дирижерской практике. Производится теоретический разбор основных этапов – от первоначального знакомства с сочинением и анализа его аспектов до завершающего репетиционно-го процесса, всесторонне анализируется практическое применение и профессиональное значение выработанных и успешно апробированных на практике различных методов и подходов в период подготовительной работы дирижера над оркестровой партитурой. Определяется роль самостоятельных, теоретических и практических занятий, играющих важную роль в работе с партитурой, определяющих дальнейший репетиционный процесс с оркестром.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** дирижер, партитура, композитор, автор, оркестр, исполнитель, музыкальное произведение.

**ABSTRACT.** This article discusses a multi-level set of issues of technological work on orchestral score in conducting practice. The theoretical analysis of the main stages is carried out - from initial acquaintance with the composition and analysis of its aspects to the final rehearsal process, the practical application and professional significance of the various methods and approaches developed and successfully tested in practice during the preparatory work of the conductor on the orchestra score are comprehensively analyzed. The role of independent, theoretical and practical classes that play an important role in working with the score is determined, which determine the further rehearsal process with the orchestra.

**KEYWORDS:** conductor, score, composer, author, orchestra, performer, musical work.



Конечная работа дирижёра заключается в том, чтобы донести основную идею сочинения до слушателей, раскрыть идейное содержание музыки, выразить мысль автора. Основная цель дирижёра определяет принципы его работы над партитурой. Поверхностное знакомство с произведением приводит к тому, что в восприятии дирижёра и в его исполнении преобладает непосредственно только переживание и эмоции. Сама же мысль будет отсутствовать или будет выражена неправильно. Одно лишь дирижёрское исполнение не будет иметь художественного значения, оно не может до конца раскрыть идею сочинения. Глубокое проникновение в характер образов произведения, осознание драматургии помогают дирижеру понять намерения автора, постичь содержание и найти нужные средства для его воплощения. Поэтому работа над партитурой – одна из важнейших сторон его деятельности, которая требует напряжённого труда, любознательности и умения.

Круг вопросов, в которые должен вникать дирижёр, изучая произведения, весьма широк. Работа над партитурой складывается из нескольких этапов, каждый из которых разные дирижеры интерпретируют по-своему [1; 2; 3; 4; 5].

### Первоначальное знакомство с произведением

Миссия дирижера как исполнителя и интерпретатора ставит перед ним труднейшую задачу: правильно понять авторский замысел, художественную идею. Поэтому первоначальное знакомство – важнейший этап в работе над партитурой. Для детального анализа сочинения сначала нужно изучить эпоху, в которой жил и творил композитор, ознакомиться с искусством того времени. Ознакомление с музыкой произведения начинается с проигрывания партитуры на фортепиано или проигрывания партитуры по голосам. Это создает общее представление о сочинении, его структуре, драматургии и т. д. Заодно с этим возникают представления об интерпретации, намечаются некоторые планы исполнения и особенности дальнейшей работы.

### Теоретический анализ партитуры

Следующий этап – доскональное изучение всех деталей партитуры и уточнение задач. Теоретический анализ партитуры требует от дирижёра вдумчивости, даже педантичности, так как это определяет индивидуальность его художественной интерпретации. Работа над партитурой должна выявить драматургические особенности произведения. При изучении сочинения нужно выяснить состав оркестра, затем перейти к анализу выразительных средств: формы, гармонии, темпов, метроритма, динамики и т. д. Таким образом, в процессе осмысления всех средств выразительности рождается **художественный образ** произведения. Работая над деталями партитуры (полифония, голосоведение, фразировка, оркестровая фактура и т. д.), не следует забывать об общей концепции сочинения. При первом прослушивании дирижёр стремится определить его строение, так как структура произведения находится в тесной связи с драматургией, содержанием музыки. Отсюда большое значение приобретает умение находить в каждой части формы кульминации (общие, локальные), к которым тяготеет развитие. Хорошо разобравшись в структуре, дирижёр осознает соотношение частей, направленность всей формы в целом.

Анализ мелодики непосредственно касается вопроса содержания и помогает дирижеру глубже понять его суть. Выразительность мелодии тесно связана с другими средствами, её невозможно рассматривать вне ритма, гармонии, динамики и т. д. Изучая характер развития мелодии, её движения, дирижёр должен учитывать связь с развитием образа. Анализ гармонии сочинения ставит перед дирижером разнообразные задачи. Часто нужно подчеркнуть именно функциональную сторону гармонии, особенно когда мелодическая линия отодвигается на второй план. В анализе гармонии очень важно её понимание как элемента формы.

Динамические оттенки – одно из выразительных средств, помогающих раскрыть художественное содержание произведения. Задача дирижера –



обратить внимание на нюансы, необходимые для полного и яркого выражения мысли. Композитор обычно в партитуре указывает только самые общие, основные нюансы. Разработка динамического профиля сочинения во всех оттенках, переходах, сопоставлениях является материалом для творчества дирижёра. В этом проявляется его вкус, индивидуальность, понимание стиля и содержания музыки. Дирижёр более детально прорабатывает план использования различных динамических нюансов, выясняет расположение кульминации. Некоторые композиторы (Малер, Равель, Глазунов, Дебюсси) в партитурах конкретно указывают динамику вертикали. Дирижёр должен найти нюансы, необходимые для того, чтобы оттенить мелодию, полифонические подголоски и гармонию.

На основе глубокого изучения партитуры у дирижёра постепенно вырабатывается представление о темпе, который будет соответствовать характеру произведения, способствовать раскрытию драматургии. Зачастую в партитуре установлен темп с указанием метронома, но под метрономом дирижировать нельзя – это лишает дирижёра инициативы, самостоятельности, живого ритма, снижает волевое начало в исполнении. Если метроном не указан, дирижёру должен помогать собственный инстинкт и знание стиля. Другими словами, верное понимание темпа рождается одновременно со всей концепцией, с постижением идейно-эмоциональной сущности произведения, пониманием его стиля, а также индивидуальной творческой фантазией и темпераментом дирижёра.

Одним из важнейших элементов в музыке является ритм. В музыкальном произведении ритм находится в теснейшей связи с мелодической линией и другими средствами выразительности. Часто, определенный ритм во взаимодействии с метром бывает характерным признаком жанра, придает национальную окраску музыке. Порою, ритм характеризует образно-эмоциональное состояние. Осознание дирижёром ритмической основы произведения вытекает из ощущения целого и верного понимания соотношения всех его частей. Ритм должен быть строгим, логичным, организованным и, вместе с тем, свободным. Любое изменение темпа имеет эмоционально-смысловое значение. В практике часто приходится прибегать к различным

темповым отклонениям, не указанным в партитуре. Это обуславливается художественными намерениями дирижёра и вызвано необходимостью более яркого раскрытия содержания музыки в исполнении. Художественное чутье дирижёра проявляется также при выполнении различных «остановок» внутри произведения. Любые изменения в темпе неразрывно связаны с образно-эмоциональным содержанием произведения и являются выражением намерений композитора. Дирижёр должен уметь допускать различные отклонения от строгой темповой и ритмической основы, правильно трактовать ферматы, цезуры, паузы. Эта работа решается дирижёром в результате упорных творческих поисков и вдумчивой работы над партитурой. Существенное значение имеет и вопрос установления штрихов. Применение неправильного штриха часто изменяет характер фразы, искажает её содержание и динамику. В вопросе выбора штрихов дирижёру представлена сравнительно большая свобода, так как указания автора весьма условны. Выбор штрихов, их выполнение всецело зависят от стиля произведения, характера фразы, темпа и т. д.

### Работа над партитурой в плане подготовки к репетиции

Работа с оркестром – основной и ответственный этап в исполнительстве дирижёра, от которого зависит успех концертного выступления. Идея работы над партитурой – дальнейшее углубление исполнительского замысла, большая его конкретизация. На начальном этапе знакомства у дирижёра намечается определенный исполнительский замысел. Постепенно складывается представление о звучании произведения в целом и отдельных мест с определённой фразировкой, динамикой, артикуляцией. Дирижёр ищет, как должна быть мелодически исполнена в оркестре та или иная фраза, каким штрихом её играть. Один вопрос неизбежно повлечет за собой множество других. В процессе домашней работы над партитурой дирижёру необходимо не только анализировать нотный текст, но и обдумывать формы и методы предстоящей репетиционной работы, определить штрихи, заранее намечать способы репетирования отдельных мест произведения и много другое. Дирижёр должен осваивать партитуру и в мануальном плане, искать



жестовые формы выражения музыкальных образов, находить приемы для руководства технически сложными местами сочинения. Многообразие форм и методов домашних занятий – есть следствие различного отношения к дирижёрскому исполнительству. Чем настойчивее дирижёр будет искать максимально верные мануальные средства для передачи всех выразительных элементов музыки, тем глубже он будет вникать в её содержание.

#### *Методы домашних занятий дирижёра*

- Метод сопоставления (фактурных, стиливых, структурных, гармонических и других особенностей партитуры).
- Метод сопоставления в сочетании с методом раздельного дирижирования.
- Метод раздельного освоения выразительных элементов исполнения (темповых, динамических, штриховых и т. д.).
- Конкретизация исполнительских задач.

#### *Мануальное освоение партитуры*

Поиски дирижёрских средств, предназначенных для передачи в жестах:

- стилистических особенностей;
- музыкальной формы произведения;
- динамики развития формы;
- фразировки;
- метроритмического движения музыки;
- образно-эмоционального характера музыки;
- звукового колорита.

Дирижеру непременно приходится пользоваться мануальными средствами управления исполнением. Если партитура произведения выучивается дирижёром без мануального освоения, то одно из важнейших звеньев – развитие выразительных средств дирижёрской техники – выпадает почти полностью. Условия для мануального освоения партитуры дают именно домашние занятия. Отсутствие исполнителей не должно быть осложнением на пути к овладению дирижёрской техникой. Работа в домашних условиях помогает дирижёру развивать следующие качества: внимание, наблюдательность, самоконтроль, целенаправленность действий.

#### **Раздельное освоение партитуры**

Освоение партитуры по голосам и фактурным слоям диктуется самой спецификой дирижёрского искусства. При руководстве коллективом дирижёр должен уметь слушать все голоса оркестра. Этот навык приобретается в процессе работы над партитурой во время домашних занятий. Здесь большую помощь может оказать метод раздельного освоения партитуры. Он очень полезен для мануальной работы, так как облегчает возможность преодолеть противоречия между выразительной и ритмической точностью руководства исполнением. Метод раздельного освоения партитуры заставляет дирижёра слышать все голоса партитуры и находить дирижёрские средства для одновременного руководства ими. Выявляя голоса, дающие дирижёру ритмическую опору, метод помогает преодолеть противоречия между тактированием и выразительной дирижёрской техникой. Также метод раздельного дирижирования является средством развития дирижёрских навыков и способностей, необходимых для исполнительского и мануального освоения партитуры.

#### *Метод раздельного дирижирования развивает необходимые навыки:*

- внимание и наблюдательность;
- способность к аналитическому мышлению;
- умение слышать при исполнении все голоса партитуры;
- способность контролировать течение исполнения.

#### *В работе над исполнением произведения метод раздельного дирижирования способствует детальному анализу партитуры, помогает понять:*

- функцию каждого голоса партитуры;
- функциональную связь между голосами;
- роль ритмического, гармонического движений и других видов фактур.

#### *При мануальном освоении партитуры метод раздельного дирижирования позволяет:*

- находить голоса, дающие опору для руководства;
- переносить управление с одного голоса на другие;
- применять обобщающие жесты для всех голосов.



*Метод отдельного дирижирования используется как средство самоконтроля с целью:*

- проверки точности жеста;
- выявление ошибок в технике дирижирования;
- выявление недочетов в исполнении.

*Методы сопоставления в работе над партитурой*

Метод сопоставления встречается и в работе над партитурой, и в исполнительской практике. Он развивает наблюдательность, умение анализировать. Во время работы с партитурой дирижер сравнивает видимое исполнение одного и того же фрагмента произведения, оценивает произошедшие изменения, ставит новые задачи и реализует их. При изучении партитуры в исполнительском плане, дирижер проигрывает сочинение по отдельным голосам, сравнивая, отбирая лучшие варианты. Возможно исполнительское освоение партитуры при помощи внутреннего слуха. Дирижер ищет подходящие жесты, а значит сравнивает их. Метод сопоставления развивает аналитические способности дирижера, помогает различать особенности исполнения. При этом следует обращать внимание на интонацию, динамику, ритмику, агогику и т. д.

Дирижеру необходимо знать особенности каждого инструмента и применяемые ими штриховые обозначения. Важно, каким штрихом сыграть мелодическую фразу, ведь от этого зависит звуковой колорит и весь музыкальный смысл. Дирижер должен учитывать и то обстоятельство, что напечатанное в партитуре не всегда будет звучать именно как в исполнении. Штрихи и выполнение стиля необходимо точно конкретизировать, чтобы было понятно, исполняются произведения классиков или поздних композиторов. Особенно бывают сложности в штрихах и трактовке при исполнении музыки современных авторов.

### **«Дирижерское видение партитуры»**

Под этим понятием подразумевается способность видеть динамику развития музыкальной ткани произведения, образность музыкального движения. Это своего рода метод и содержание произведения в дирижерском плане. Дирижер не ограничивается элементарными понятиями о партитуре. Он анализирует форму произведения и развитие "действия". Большую роль играет ана-

лиз соотношения отдельных тактов и целых построений. Дирижер определяет не только темп и силу звука, но и образный характер исполнения. Своими жестами он создает характер движения – легко, тяжело, взлет, спад и т. д. Главное в образности музыкального движения дирижера – его эмоциональное содержание, что отражает динамику развития формы произведения. Дирижер обязан видеть музыку партитуры в перспективе. Музыкальная мысль должна быть передана дирижером как единое построение, охватывающее отдельные фразы, чтобы быть воплощенной в оркестре, хотя во время репетиции всегда оговаривается художественная сторона исполнения деталей. Обычное тактирование не помогает исполнителям понять характер музыки. С усложнением музыкального языка и содержания произведений, с усложнением исполнительских задач схематизм тактирования становится помехой для выражения дирижером художественных намерений и музыкальных представлений. Нужно пытаться преодолевать стандартность тактирования, переходя на выразительные жесты, подсказанные образностью музыки. Однако не нужно забывать, что тактирование – очень важная основа дирижерской техники, за которой движется выразительное дирижирование. Необходима точность самих схем тактирования для соотношения метрических долей такта. Дирижирование может раскрыть свои возможности, если дирижеру есть что «сказать» оркестру с помощью жестов. Только яркие музыкальные представления при наличии развитых двигательных ощущений, могут найти свое выразительное проявление в соответствующих жестах дирижера.

### **Завершающий этап работы над партитурой**

На основании всестороннего изучения и теоретического анализа партитуры у дирижера складывается представление о плане исполнения произведения. Последний этап работы над партитурой наступает тогда, когда дирижер соединяет произведение в единое художественное целое. По мере углубления в содержание, в характер его образов первоначально намеченный план исполнения уточняется, иногда даже изменяется. Новые черты художественного образа, новые идеи указывают на иное воплощение в звучании



произведения в целом. Когда дирижер работает над сочинением, в его воображении неизбежно возникают множественные ассоциации, связанные с различными впечатлениями. Разнообразие ассоциаций обогащает представление дирижера о художественных образах произведения, помогает ему лучше почувствовать его содержание и передать свои намерения оркестру и слушателю. Кроме того, в раскрытии музыкального образа играют основную роль авторские указания, относящиеся к характеру исполнения. После того, как партитура изучена и план ее исполнения сложился, стоит прослушать данное произведение в записи в интерпретации различных дирижеров. Речь идет не о подражании, а о критическом отношении к музыке, что стимулирует собственную художественную инициативу.

Если при работе с партитурой сочинение полностью определилось в деталях, то прослушивание другого исполнения не влечет за собой навязывание чужого толкования. Выполнение обширного круга задач, встающих перед дирижером, обогащает его представление о произведении, он совершенно иначе слышит и воспринимает музыку.

Работа над партитурой помогает дирижеру глубже вникнуть в замысел автора, в закономерности произведения, вернее выявить его стиль, раскрыть воспроизводимые образы, выразить характер их развития. Чем глубже и подробнее дирижер изучит партитуру, тем продуктивнее и организованнее он будет работать с оркестром, тем лучше будет художественный результат.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Казимир П.Н. Основы репетиционной работы в симфоническом оркестре: учебное пособие. Красноярск: КГИИ, 2016. 28 с.
- 2/ Кондрашин К.П. О дирижерском искусстве. М.-Л.: Советский композитор, 1970. 152 с.
- 3/ Малько Н.А. Основы техники дирижирования. СПб.: Издательство «Композитор», 2015. 252 с.
- 4/ Маталаев Л.Н. Основы дирижерской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 206 с.
- 5/ Мусин И.А. О воспитании дирижера: Очерки. Л.: Музыка, 1987. 247 с.

## REFERENCES

- 1/ Kazimir, P.N. (2016), Osnovy repeticionnoj raboty v simfonicheskom orkestre: uchebnoe posobie [Basics of rehearsal work in a symphony orchestra: tutorial], KGII, Krasnoyarsk, 28 p. (in Russ.)
- 2/ Kondrashin, K.P. (1970), O dirizherskom iskusstve [On Conductor Art], Sovetskij kompozitor, Moscow, St. Petersburg, 152 p. (in Russ.)
- 3/ Mal'ko, N.A. (2015), Osnovy tekhniki dirizhirovaniya [Fundamentals of Conducting Technology], Izdatel'stvo Kompozitor, St. Petersburg, 252 p. (in Russ.)
- 4/ Matalaev, L.N. (1986), Osnovy dirizherskoj tekhniki [Fundamentals of Conducting Technology], Sov. kompozitor, Moscow, 206 p. (in Russ.)
- 5/ Musin, I.A. (1987), O vospitanii dirizhera: Ocherki [On the education of the conductor: Essays]. Muzyka, Leningrad, 247 p. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Меркулов Юрий Дмитриевич, главный дирижер Концертного оркестра духовых инструментов Белгородской государственной филармонии. Старший преподаватель кафедры «Музыкальное искусство эстрады и звукорежиссуры» Белгородского государственного института искусств и культуры  
E-mail: merkuloffiurij@yandex.ru

## Author information

Yuri D. Merkulov, chief conductor of the Concert Orchestra of Brass Instruments of the Belgorod State Philharmonic. Senior lecturer at the Department of Musical Art of Pop and Sound Engineering of the Belgorod State Institute of Arts and Culture  
E-mail: merkuloffiurij@yandex.ru



УДК 78

## ДУХОВОЙ ИНСТРУМЕНТ УХЭР-БУРЭ В КУЛЬТОВОЙ ПРАКТИКЕ БУДДИЗМА

**Р.В. ГЕРАСИМОВ, О.Ю. КОЛПЕЦКАЯ**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В данной статье представлены наблю-  
дения, касающиеся духового инструмента ухэр-бурэ  
(тиб. дунчен). Характеристика ухэр-бурэ содержит  
комплексную информацию о способе его изготовления,  
особенностях конструкции и тембровой специфике, сфе-  
ре применения, приемах игры, символическом значении.  
Особое внимание в работе уделяется рассмотрению  
этого инструмента в связи с буддийской мистерией Цам,  
запечатленной в 1928 году на киноленту в фильме оте-  
чественного режиссера Всеволода Пудовкина «Потомок  
Чингисхана».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** ухэр-бурэ, символика музы-  
кального инструмента, этноорганологическая характе-  
ристика, буддийская мистерия Цам, фильм «Потомок  
Чингисхана», Всеволод Пудовкин.

## WIND INSTRUMENT UHER-BURE IN THE CULT PRACTICE OF BUDDHISM

**R.V. GERASIMOV, O.YU. KOLPETSKAYA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article presents observations re-  
garding the wind instrument Uhair-Bure (Tib. dunchen).  
The uhair-bure characteristic contains comprehensive  
information on the method of its manufacture, design  
features and timbre specifics, scope of application, game  
techniques, symbolic meaning. Particular attention is paid  
to the consideration of this instrument in connection with  
the Buddhist mystery Tsam, captured in 1928 on film in the  
film of the domestic director Vsevolod Pudovkin "Descen-  
dant of Genghis Khan".

**KEYWORDS:** uher-bure, symbolism of musical instru-  
ment, ethnoorganological characteristic, Buddhist mys-  
tery Tsam, film "Descendant of Genghis Khan", Vsevolod  
Pudovkin.

В буддийском искусстве представлены многочисленные символы, имеющие особое толкование (см. об этом: [1]). Так, например, при создании культового музыкального инструмента важно учитывать достаточно большой спектр составляющих: место и время изготовления, материал, его происхождение, украшения, цвет и т. д.

Фундаментальное значение в буддизме имеет звук (*нада*). Он пронизывает всю Вселенную, каждый элемент которой вибрирует, принимает и посылает звуковые волны разной амплитуды и интенсивности. «Слог силы» *Ом* (или *Аум*) дал начало всей Вселенной. Лишь малая часть звуков доступна слуху человека, но с помощью столь незначительной палитры звучаний, люди, посвященные в таинства религии, обладают способностью воздействовать как созидательно, так и разрушительно на отдельные элементы мироздания. Одним из регуляторов звука в буддизме, которым способен управлять человек, является музыкальный инструмент.

В зависимости от назначения богослужения (или монг. *хурала*), музыкальная стилистика буддизма делится на четыре рода или характера: успокоительного, расширительного, подчиняющего и гневного (см. об этом: [2]). *Лама* (священнослужитель) должен безупречно владеть исполнительской техникой, присущей той или иной ритуальной службе. Для каждого вида хурала существует ряд определенных правил исполнения, касающихся динамики, регистра, темпа, ритма, акцентов и т. д.

Состав ансамбля/оркестра *дацана* (храма) довольно обширен и насчитывает от 10 до 50 инструментов, которые делятся, согласно классификации А. Позднеева, на четыре группы: потрясаемые, ударные, духовые и струнные (об этом: [10]). В настоящее время струнные не используются в культовой практике буддизма, отчего инструментальный состав стал намного меньше, чем раньше (рисунок 1).

На основе системы Э. Хорнбостеля и К. Закса [14] буддийские культовые инструменты могут быть классифицированы следующим образом: *мем-*



Рисунок 1. Инструменты дацана. Источник: [https://ethnomuseum.ru/kollekcii/vystavochnyj-portfel/\\_/](https://ethnomuseum.ru/kollekcii/vystavochnyj-portfel/_/)

*брафоны* (источник звука – натянутая мембрана); *идиофоны* (источником звука является материал, из которого изготовлен инструмент, либо его звучащая часть); *аэрофоны* (духовые инструменты), *хордофоны* (струнные инструменты).

П. Буцык в статье, посвященной тибетским музыкальным инструментам [3], подробно рассматривает различные органологические классификации, среди них – классификация Камтона (XV в.). Автор попытался сгруппировать музыкальный инструментарий, ориентируясь на источник колебаний: «1) звук инструмента появляется от игровых отверстий (тиб. *bu ga las byung*); 2) звук появляется в результате удара (тиб. *lhags pa la brten*); 3) звук появляется от струн (тиб. *rgyud las skyes pa*); 4) звук появляется от вибрации соударяемых музыкальных тарелок (тиб. *sil snyan sgra*)» (см. об этом: [3, с. 50]).

Существует и более древняя классификация музыкальных инструментов, например, материаловедческая [13]. Изначально она была принята в Китае, после чего заимствована Кореей и Японией. В данной классификации инструменты разделены

на 8 классов, в зависимости от материала изготовления: дерево, бамбук, кожа, глина, тыква, камень, металл, шелк.

Всех, кто когда-либо видел фильм Вс. Пудовкина «Потомок Чингисхана», удивлял огромный духовой инструмент длиной от двух до пяти метров с мундштуком чашеобразной формы. Этот инструмент изобрели тибетские мастера, назвав его *дунчен* или *дунгчен* (тиб. – большая труба). Есть и другое название – *ракдун* (тиб. труба из латуни) или *ух-эр-бурэ* (монг. хобот слона, бур. бык-труба)<sup>1</sup>. «Когда в Тибет пригласили Досточтимого Жово Атишу, то для оказания почтения величайшему Пандиту сиятельный князь Жанчуп Од устроил музыкальное представление, подношение звуков большой трубы. Сейчас в наше время эта традиция не исчезла и на приемах высокообразованных Учителей проводится та же церемония» [6].

Съемки кинофильма «Потомок Чингисхана» (рисунок 2) проходили в 1928 году в Бурят-Монголии, где Всеволодом Пудовкиным и оператором Анатолием Головней (рисунок 3) с документальной точностью было зафиксировано проведение буддийской мистерии Цам («танец богов»), проходившей в Тамчинском дацане<sup>2</sup>.

Главными действующими лицами Цама являются различные божества и сверхъестественные существа. В фильме запечатлен так называемый Цам докшитов – гневных защитников веры. Маски докшитов имели грозный и зловещий вид, они должны были вселять ужас и страх, отпугивать противников буддизма. Согласно наблюдениям А.М. Позднеева, изображения докшитов «соединяют в себе всё, что может представить безобразного и уродливого человеческая фантазия» [10, с. 51]. Каждый дацан специализировался и совершенствовался лишь на одной разновидности мистерии, при этом за ламами-актёрами закреплялись не только определенные маски, но и реквизит. Исследователи отмечают, что в мистерии насчитывалось 78 действующих



Рисунок 2. Съемки «Потомка Чингисхана»

Источник: [https://www.museikino.ru/media\\_center/kinodata-85-let-potomku-chingiskhana/](https://www.museikino.ru/media_center/kinodata-85-let-potomku-chingiskhana/)



Рисунок 3. А. Головня и В. Пудовкин

Источник: [https://www.museikino.ru/media\\_center/kinodata-85-let-potomku-chingiskhana/](https://www.museikino.ru/media_center/kinodata-85-let-potomku-chingiskhana/)

<sup>1</sup> Аналогичные инструменты существуют в традиционной культуре народов мира (трембита, карнай, диджериду, трутрука, альпийский рог, эрке и т. п.).

<sup>2</sup> Тамчинский дацан основан в 1741 году на западном берегу Гусиного озера. Другие названия – Хамбинский дацан, Гусино-озерский дацан.

лиц [9; 11; 15]. Докшиты выходили на площадку в сопровождении свиты под звуки музыкальных инструментов.

Способ съемки, использованный оператором Анатолием Головней, позднее был назван реконструкцией событий: ламы неоднократно повторяли отдельные фрагменты мистерии для киногруппы. Зафиксированный на пленке Цам полноправно можно считать уникальным этнографическим памятником. Сцены религиозного таинства были сняты подробно, с крупными планами, в них отчетливо просматриваются тонкости проведения мистерии того времени (см.: [8]). Особо отметим и показ всех инструментов оркестра дацана, включая *ухэр-бурэ*. Таким образом, в кинофильме Вс. Пудовкина «Потомок Чингисхана» были запечатлены культовые инструменты, некоторые из которых сегодня в религиозной практике не встречаются.

Складные длинные трубы из меди, серебра или латуни<sup>3</sup> обнаруживаются повсюду в районах буддийской культуры. Эти трубы, состоящие из трех или четырех секций (рисунок 4), складываются одна в другую (что помогает при транспортировке инструмента), воспроизводят только два или три звука разной высоты.

Изготавливается *ухэр-бурэ* (рисунок 5) по особой технике холоднойковки, которая осуществляется без нагрева металла. Медные части инструмента деформируются по конусовидным шаблонам, а их края скрепляются клеем или спаяны. После того как части готовы, они поочередно вставляются одна в другую и скрепляются металлическими кольцами, которые дают частям инструмента плотную фиксацию при его сборке. Мундштук (чашеобразной формы) предположительно изготавливался путем литья по выплавляемым моделям. Завершающий этап изготовления инструмента – крепление мундштука к верхней части (верхнему колену) *ухэр-бурэ*.

Из-за большого веса и длины инструмента, а также в зависимости от места проведения службы (вне или внутри дацана), *ухэр-бурэ* устанавливается на подставку либо на плечо помощника. Исполнитель использует, как правило, обе руки, чтобы удерживать инструмент и контролировать положение мундштука на губах.



Рисунок 4. Ухэр-бурэ. Источник: <https://www.skinnerinc.com/auctions/2666T/lots/426>



Рисунок 5. Ухэр-бурэ. Источник: <https://omeka-s.grinnell.edu/s/MusicalInstruments/item/3438>



Рисунок 6. Ухэр-бурэ с драконом. Источник: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dungchens>

<sup>3</sup> Латунь в основном используется для украшения и укрепления конструкций [16].

Инструмент украшен двумя, тремя или четырьмя металлическими кольцами с чеканными узорами, также изображения наносятся на раструб. На сайте Иркутского областного краеведческого музея в рамках спецпроекта «235 артефактов» представлена фотография дунчена и дана информация об этом инструменте. Дунчен включен в ламаистскую коллекцию, поступившую в музей в 1920 году [12].

Так, например, на инструменте можно обнаружить пришедшие из Китая круглые и вертикальные священные символы бога долголетия Шоу-сина, а также изображение дракона (рисунок 6). В буддизме дракон – это средство передвижения белого Будды востока. На драконе пересекали миры божества бурь и боги-хранители (об этом подробно: [12]).

Приведем цитату из энциклопедии Р. Бира о символике дракона: «Он связан <...> с низкими кучевыми облаками, грозowymi тучами и бурями. Разветвлённые молнии вырываются из его когтей, а из его пасти вылетает шаровая молния. Его рычание – это раскат грома, его без усталости извивающееся среди тёмных грозowych туч тело рождает град молний, а из его искрящейся чешуи изливается проливной дождь» [5].

Возможно, громкий звук ухэр-бурэ (дунчена) ассоциируется не только с ревом дракона или быка, но и с ревом слона. Не случайно на верхнем колене инструмента можно увидеть изображение слона, который «символизирует неизменную и недвижимую природу» [12]. Сила такого слона неисчерпаема, а выносливость позволяет ему трижды обогнуть землю за один день. Также как и дракон, слон служит средством передвижения Будды и других буддийских божеств.

Золотые рыбы (пара рыб), изображенные на инструменте из коллекции Иркутского областного краеведческого музея, символизируют в индуистской традиции реки Ганг и Ямуну, а в буддийской – счастье и плодородие. В Китае пара рыб символизирует супружескую верность и единство (см.: [12]).

Помимо вышеприведенных символов, на инструменте имеется узор в виде вазы (тиб. *gter gyi bum pa*) – сосуд неисчерпаемых сокровищ.

По традиции мощный звук ухэр-бурэ начинается все буддийские праздники – хуралы (об этом:



Рисунок 7. Ухэр-бурэ с подставкой.

Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tibetan\\_horn](https://en.wikipedia.org/wiki/Tibetan_horn)

[5, с. 151]). Как правило, громкий возглас инструмента раздается трижды, исполнители постепенно перемещают раструб по кругу, во все стороны света, извещая о начале богослужения. Б. Сальмонт писал, что в Тамчинском дацане ухэр-бурэ издает звук *gis* контроктавы и еще два-три вверх по обертоновому звукоряду. Этот инструмент обладает такой силой, что его слышно за пять-шесть километров от храма (см.: [11]). Традиционно во время службы используются два ухэр-бурэ (рисунок 7).

«Когда раструб направлен в горы, происходит поразительный эффект эха. Несомненно, низкий звук дунчена влияет на физиологическое и психологическое состояние человека. Считается, что этот инфразвук производит поистине космический эффект, соединяя Небо и Землю, Свет и Темноту» [4]. Существовали схожие с ухэр-бурэ трубы, но меньшие размером, называемые *сордэ*. Однако они вышли из употребления (см.: [11]).

На наш взгляд, представляется особенно ценным наблюдение, сделанное А. Жигмитовой, относительно музыкального инструментария, имитирующего звуки природы – ветра, грома, животных и т. п., в мистерии Цам. «Это отчасти связано с включением в состав мистерии зооморфных и орнитоморфных персонажей-масок, но главным образом мотивируется одной из важнейших доктрин ламаизма: обожествлением всех сил Вселенной и обретением спасения через мистическое соединение с высшими силами, к которым относится и вся Природа» [7, с. 201].



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бир Р. Тибетские буддийские символы. М.: Ориенталия, 2013. 336 с.
- 2/ Буддизм: история, каноны, культура: музыка. URL: <http://www.kunpendelek.ru/library/buddhism/articles/buddhism-history-canon/3743/> (дата обращения: 4.10.2020).
- 3/ Буцык П.И. Традиционные тибетские музыкальные инструменты: классификация // Opera musicologica. 2017. № 4 (34). С.44–71.
- 4/ Ваджра – танцы и песнопения тибетских монахов из монастыря Пхиянг. URL: <http://greenwavemusic.ru/ru/novosti/247-urn1334ru-ru> (дата обращения: 4.10.2020).
- 5/ Дашиева Л.Д. Традиционная музыкальная культура бурят: учебно-методическое пособие. Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2005. 188 с.
- 6/ Дунчен // Буддийский словарь. URL: <https://dharma.ru/buddhism/dictionary/?word=44> (дата обращения: 28.10.2020).
- 7/ Жигмитова А.А. Музыкальный инструментарий мистерии Цам // Манускрипт. 2020. Т. 13. № 2. С. 200–203.
- 8/ Колпецкая О.Ю., Герасимов Р.В. «Потомок Чингисхана» В. С. Пудовкина: к вопросу создания «кинематографически ударной формы» // Student Research: сборник статей Международного научно-практического конкурса: в 2 ч. Пенза: Наука и Просвещение, 2018. С. 211–216.
- 9/ Найдакова В.Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии. Улан-Удэ, 1997. 40 с.
- 10/ Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением сего последнего к народу. Изд. репринтное. Элиста, 1993. 510 с.
- 11/ Сальмонт Б.П. Материалы к изучению бурят-монгольского искусства (песни, музыка, танцы). Рукопись // ОППВ ИМБит СО РАН. Инв. № 364. Верхнеудинск, 1928. 229 с.
- 12/ Спецпроект «235 артефактов». Дунгчен – буддийская труба. URL: <https://museum-irkutsk.com/news/>

specproekt-235-artefaktov-dungchen-buddiyskaya-truba-s-zamyslovatym-uzorom (дата обращения: 25.10.2020).

13/ У Ген Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие. СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. 544 с.

14/ Хорнбостель Э.М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Пер. И.З. Аллендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Сов. композитор, 1987. С. 229–261.

15/ Kolpetskaya O.Yu. Some Peculiarities of Performing the Tsam of Drag-Sheds in the Late 1920s, Khambinsky Datsan, Buryatia // Modern European Researches. 2015. № 7. С. 43–47.

16/ Vetter R. Dung-chen. Grinnell College Musical Instrument Collection. URL: <https://omeka-s.grinnell.edu/s/MusicalInstruments/item/3438> (дата обращения: 22.10.2020).

## REFERENCES

- 1/ Bir, R. (2013), Tibetskie buddiyskie simvol [Tibetan Buddhist symbols], Orientaliya, Moscow, 336 p. (in Russ.)
- 2/ Buddhism: istoriya, kanony, kul'tura: muzyka [Buddhism: history, canons, culture: music], Available at: <http://www.kunpendelek.ru/library/buddhism/articles/buddhism-history-canon/3743/> (Accessed: 4 October 2020). (in Russ.)
- 3/ Butsyk, P.I. (2017), "Traditional Tibetan musical instruments: classification", Opera musicologica, no. 4 (34), pp. 44–71. (in Russ.)
- 4/ Vadzra – tancy i pesnopeniya tibetskih monahov iz monastyrya Phiyang [Vajra – dances and chants of Tibetan monks from the Phiyang Monastery], Available at: <http://greenwavemusic.ru/ru/novosti/247-urn1334ru-ru> (Accessed: 4 October 2020). (in Russ.)
- 5/ Vetter, R. Dung-chen. Grinnell College Musical Instrument Collection, Available at: <https://omeka-s.grinnell.edu/s/MusicalInstruments/item/3438>



grinnell.edu/s/MusicalInstruments/item/3438  
(Accessed: 22 October 2020). (in Eng.)

6/ Dashieva, L.D. (2005), *Tradicionnaya muzykal'naya kul'tura buryat: uchebno-metodicheskoe posobie* [Traditional musical culture buryat: teaching manual], Izd-vo OAO Respublikanskaya tipografiya, Ulan-Ude, 188 p. (in Russ.)

7/ Dunchen, *Buddijskij slovar'* [Buddhist dictionary], Available at: <https://dharma.ru/buddhism/dictionary/?word=44> (Accessed: 28 October 2020). (in Russ.)

8/ Zhigmitova, A.A. (2020), "Musical instrumentation of mystery Tsam", Manuscript, vol. 13, no. 2, pp. 200–203. (in Russ.)

9/ Kolpetskaya, O.Yu. (2015), Some Peculiarities of Performing the Tsam of Drag-Sheds in the Late 1920s, *Khambinsky Datsan, Buryatia, Modern European Researches*, no. 7, pp. 43–47. (in Eng.)

10/ Kolpetskaya, O.Yu., Gerasimov, R.V. (2018), "Descendant of Genghis Khan" by V.S. Pudovkin: on the issue of creating a "cinematically shock form", *Student Research: sbornik statej Mezhdunarodnogo nauchno-prakticheskogo konkursa: v 2 ch.* [collection of articles of the International Scientific and Practical Competition, in 2 vol.], Nauka i Prosveshchenie, Penza, pp. 211–216. (in Russ.)

11/ Naydakova, V.Ts. (1997), *Buddijskaya misteriya Cam v Buryatii* [Buddhist mystery Tsam in Buryatia], Ulan-Ude, 40 p. (in Russ.)

12/ Pozdneev, A.M. (1993), *Ocherki byta buddijskih monastyrej i buddijskogo duhovenstva v Mongolii v svyazi s otnosheniem sего poslednego k narodu* [Essays on the life of Buddhist monasteries and Buddhist clergy in Mongolia in connection with the attitude of this latter towards the people], Ed. reprint. Elista, 510 p. (in Russ.)

13/ Salmont, B.P. (1928), *Materialy k izucheniyu buryat-mongol'skogo iskusstva (pesni, muzyka, tancy). Rukopis'* [Materials for the study of Buryat-Mongolian art (songs, music, dances). Manuscript], OPPV IMBiT SO RAN, inv. no. 364, Verhneudinsk, 229 p. (in Russ.)

14/ *Specproekt "235 artefaktov". Dunchen – buddijskaya truba* [Special project "235 artifacts". Dunchen – Buddhist pipe], Available at: <https://museum-irkutsk.com/news/specproekt-235-artefaktov-dunchen-buddijskaya-truba-s-zamyslovatym-uzorom> (Accessed: 25 October 2020). (in Russ.)

15/ U Gen, Ir. (2014), *Istoriya muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreya, Yaponiya): uchebnoe posobie* [History of East Asian Music (China, Korea, Japan): tutorial], Planeta muzyki; Lan', St. Petersburg, 544 p. (in Russ.)

16/ Hornbostel, E.M. von, Zax, K. (1987), "Systematics of

musical instruments", Transl. by I.Z. Alender, *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka* [Folk musical instruments and instrumental music.], Sov. Kompozitor, Moscow, pp. 229–261. (in Russ.)

### Сведения об авторах

Герасимов Роман Викторович, преподаватель отделения духовых и ударных инструментов, Детская музыкальная школа № 12, г. Красноярск

E-mail: [speellby@gmail.com](mailto:speellby@gmail.com)

Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: [okolpetskaya@mail.ru](mailto:okolpetskaya@mail.ru)

### Authors information

Roman V. Gerasimov, teacher of the department of wind and percussion instruments, Children's Music School No. 12, Krasnoyarsk

E-mail: [speellby@gmail.com](mailto:speellby@gmail.com)

Olga Yu. Kolpetskaya, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor of Department Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: [okolpetskaya@mail.ru](mailto:okolpetskaya@mail.ru)



УДК 78.071.2

## МИРОВЫЕ МАСТЕРА КОНТРАФАГОТА: СЬЮЗАН НИГРО

**Н.С. АНДРИЕВСКАЯ, М.В. ХОЛОДОВА**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В данной статье освещаются основные вехи творческой биографии выдающегося музыканта-виртуоза с мировым именем Сюзан Нигро, открывшей совершенно новую страницу в истории современного исполнительства на контрафаготе. Во многом благодаря ей контрафагот получил во второй половине XX века почетный статус сольного инструмента, для которого на сегодняшний день композиторами разных стран написаны десятки оригинальных разножанровых сочинений (концерты, рапсодии, сюиты, пьесы и т. д.). В ходе исследования делаются выводы о том, что Сюзан Нигро внесла весомый вклад в популяризацию сольного исполнительства и развитие контрафаготового искусства. Предполагается, что материалы работы позволят сформировать более полное представление о контрафаготе и его роли в современной музыкальной практике.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** контрафагот, Сюзан Нигро, известные контрафаготисты, история исполнительства на духовых инструментах.

## WORLD MASTERS OF THE CONTRABASSOON: SUSAN NIGRO

**N.S. ANDRIEVSKAYA, M.V. KHOLODOVA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article highlights the main milestones of the creative biography of the outstanding virtuoso musician with a world name Susan Nigro, who opened a completely new page in the history of modern performance on counterfeit. Largely thanks to her, counterfeit received in the second half of the 20th century the honorary status of a solo instrument, for which today composers from different countries have written dozens of original multi-genre compositions (concerts, rhapsodies, suites, plays, etc.). The study concludes that Susan Nigro made a significant contribution to the popularization of solo performance and the development of counterfeit art. It is assumed that the materials of this work will form a more complete idea of counterfeit and its role in modern musical practice.

**KEYWORDS:** Contrabassoon, Susan Nigro, known counterphagotists, the history of performing on wind instruments.

«Имя Сьюзан Нигро – синоним контрафагота;  
одно нельзя упоминать без другого»  
*American Record Guide, 2006 [5]*

Контрафагот имеет самобытную, интересную историю, начинающуюся еще в XVII столетии. Несовершенные технические характеристики данного инструмента, нестройность звучания, существенно ограничивающие его возможности, долгое время «отпугивали» композиторов. Поэтому после своего появления он еще почти два века считался своего рода «диковинкой» в составе симфонического оркестра. Важнейший перелом в музыкальной судьбе контрафагота произошел на рубеже XIX–XX столетий, когда общими усилиями европейских мастеров конструкция инструмента была доработана. Это обстоятельство открыло совершенно новую страницу в истории исполнительства на контрафаготе. Его техническое усовершенствование повлекло за собой активизацию интереса композиторов к образно-художественным возможностям инструмента. Они начинают уделять ему все больше внимания и активнее внедряют в партитуры, поручая, помимо туттийных мест, драматургически важные сольные эпизоды. Отметим, что к концу XIX века сложилась и определенная семантика тембра контрафагота, связанная, преимущественно, с образной сферой Зла, потустороннего, inferнального, трагического<sup>1</sup>. Однако впоследствии семантические границы использования инструмента расширяются также в комическую сферу<sup>2</sup> (см. об этом подробнее [1]). Помимо развернутых оркестровых партий, в XX веке из-под пера как зарубежных, так и отечественных композиторов все больше стало появляться оригинальных сольных и ансамблевых сочинений для контрафагота [2].

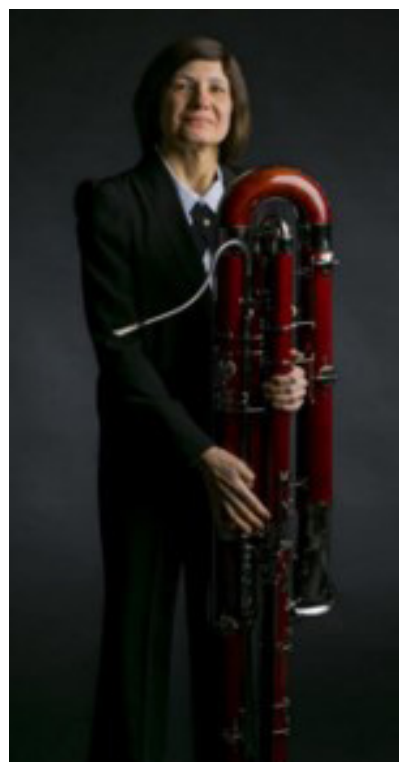


Рисунок 1. Сьюзан Нигро  
Источник: <http://www.bigbassoon.com/>

1 В качестве наиболее показательных образцов для подтверждения данного тезиса назовем оркестровое скерцо П. Дюка «Ученик Чародея», марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, 4-ю часть оркестровой сюиты «Красавица и чудовище» М. Равеля.

2 Например, сцена «Переодевание сестер» из балета «Золушка» С.С. Прокофьева.

Свой новый статус – сольного инструмента – контрафагот обрел благодаря выдвижению во второй половине XX столетия талантливых музыкантов-виртуозов, осуществивших своего рода революцию в истории исполнительства на контрафаготе. Безусловно, он и сегодня является преимущественно оркестровым инструментом, однако талантливые исполнители смогли активизировать композиторов, создавших целый ряд оригинальных сольных произведений для контрафагота и ансамблей с его участием. Вместе с тем приходится констатировать тот факт, что несмотря на выросшую популярность контрафагота в современной творческой практике, специальная литература, посвященная деятельности исполнителей с мировым именем, ограничивается разрозненной информацией, размещенной на зарубежных интернет-порталах. Это определяет актуальность и определенную научную значимость темы исследования. Среди музыкантов новейшего времени выделяется фигура Сьюзан Нигро<sup>3</sup>. В рамках данной статьи эскизно представлен творческий портрет талантливой американской исполнительницы<sup>4</sup>, которая заслужила в профессиональных музыкальных кругах звание «истинного Паганини контрафагота».

Сьюзан Нигро (рисунок 1) родом из Чикаго. Свое знакомство с музыкой Сьюзан начала с флейты в школьном оркестре. Однако через два года, когда она уже играла в молодежном оркестре, девочку пересадили на фагот. С этого момента ее профессиональные предпочтения определились: «Флейта была не моим инструментом, и, признаться честно, я не очень хорошо на ней играла. А вот фагот мне сразу понравился, и когда однажды мне пришлось пересестись на контрафагот (сыграть партию в одном сочинении) – поняла, что теперь я “откопала” свой инструмент» [3]. Впоследствии Сьюзан окончила Северо-Западный университет со степенью бакалавра и магистра, а затем университет Рузвельта, где получила дополнительную



Рисунок 2. Обложка аудиодиска записей С. Нигро  
Источник: <http://www.bigbassoon.com/>



Рисунок 3. Обложка аудиодиска с транскрипциями С. Нигро  
Источник: <http://www.bigbassoon.com/>

<sup>3</sup> Назовем еще такие имена, как Грегг Хенегар, Вернер Шульце, Роберт Роннес, Моника Фуччи, Льюис Липник, входящие в международное контрафаготовое «братство».

<sup>4</sup> Переводы зарубежных источников, составивших основу для материалов статьи, выполнены авторами данной работы.

специализацию на контрафаготе. Её учителями были Берл Лейн, Фердинанд Дель Негро, Уиллард Эллиот, Леонард Шарроу, Шерман Уолт и Уилбур Симпсон. В период обучения Нигро трижды становилась соискателем специальных стипендий для оркестровых музыкантов, учреждаемых Тенглвудским музыкальным центром, поддерживающим талантливых исполнителей [4].

Профессиональная карьера Сьюзан Нигро началась еще со студенческой скамьи, когда она пополнила состав группы фаготов Чикагского симфонического оркестра. Поначалу Сьюзан не планировала сольную карьеру контрафаготиста. В одном из своих интервью она рассказывает, что «просто играла на контрафаготе в оркестре всякий раз, когда это требовалось. Плюс в том, что этом плане у меня не было конкуренции (мало кто хотел тогда иметь дело с контрафаготом). Впервые я исполнила солирующую партию на контрафаготе, когда училась в Северо-Западном университете. Ансамбль духовых инструментов исполнял экспериментальное произведение композитора Х. Бадингса, концерт для фагота, контрафагота и духового ансамбля. Поскольку я была единственной, кто специализировался на контрафаготе, меня пригласили стать участником премьеры концерта. И это заставило меня задуматься о том, что, может быть, я могу сыграть еще что-нибудь на контрафаготе в качестве солирующего инструмента. Но тогда для него просто ничего не было написано, и, чтобы это произошло, потребовалось немало времени и собственных сил» [3]. Этот случай положил начало масштабному переосмыслению роли инструмента в музыкальной практике Сьюзан. Впоследствии она начинает специализироваться в большей степени именно на сольном исполнительстве, став, по ее собственному выражению, *«крестоносцем контрафагота»* [3].

На сегодняшний день Сьюзан Нигро записала и выпустила более двадцати дисков с оригинальными произведениями для контрафагота [5] (рисунок 2), среди которых: «Большой фагот» (1995), «Маленькие мелодии для большого фагота» (1997), «Два контраста» (1999), «Бас соловей» (2001), «Новые мелодии для большого фагота» (2003), «Итальянские мелодии для большого фа-



Рисунок 4. “Northern Hills Bassoon Ensemble”, 2016 г.  
Источник: <http://www.bigbassoon.com/>

гота» (2005), «Оригинальные мелодии для большого фагота» (2008) и др. Подчеркнем, что многие из них были написаны композиторами специально для исполнительницы, благодаря которой начал формироваться современный сольный и ансамблевый репертуар для контрафагота<sup>5</sup>, что в свою очередь активизировало других инструменталистов сосредоточить творческие силы на контрафаготе. Помимо исполнения оригинальных сочинений, Сьюзан Нигро осуществила ряд ярких транскрипций (рисунок 3) музыки композиторов разных эпох и стилей (Вивальди, Альбини и др.), доказывая, что контрафаготу подвластно все [4].

География ее концертной деятельности чрезвычайно обширна. В разные годы Сьюзан выступала с многочисленными сольными концертами в США и странах Европы (Италия, Австрия, Англия и т. д.), играла в составе известного ансамбля фаготов “Northern Hills Bassoon Ensemble” (рисунок 4). На ежегодных конференциях Международного общества Double Reeds (общество

5 Среди современных репертуарных сочинений назовем также Сонату для контрафагота, Маленькую сюиту для большого фагота, «Эспрессо» для двух контрафаготов Д. Арагона, Вальс для контрафагота А. Николсона, Концерт-воспоминание для контрафагота и струнных Дж. Ваддла, Концерты для контрафагота с оркестром Д. Эбба, Д. Дорффа, Г. Шуллера, М. Томаса, П. Уоддла и др.

«двойных тростников») Сьюзан Нигро уже много лет регулярно представляет свои доклады в виде мастер-классов и практических лекций-демонстраций технических возможностей и «секретов» контрафагота [4].

Блистательную сольную карьеру исполнительница успешно сочетает с плодотворной оркестровой работой, выступая в разные годы в составе таких коллективов, как Чикагский камерный оркестр, Римский фестивальный оркестр, Оркестр Моцартеум в Зальцбурге и др. Симптоматично, что ее творческая деятельность получила общественное признание. В 2003 году Международный биографический центр в Кембридже назвал Сьюзан Нигро «Международным музыкантом года» и включил её биографию в международный музыкальный музей в Лондоне. Сьюзан также является лауреатом международного гранта профессионального развития Pro Musicis, гранта Chicago Park District, обладателем премии Генри Б. Кэбота, в 2007 году она получила награду Леонардо да Винчи от штата Иллинойс за выдающиеся достижения в области исполнительских искусств.

Исполнительница активно популяризирует свой инструмент – помимо десятков сольных концертов и работы в оркестре, она является одним из основателей Чикагского квартета контрафаготов, контрафаготового дуэта (рисунк 5) и уникального коллектива “ContraBand” – вероятно, единственного октета контрафаготов во всем мире [6].

Сегодня Сьюзан Нигро продолжает активно выступать, о чем свидетельствует насыщенный график ее гастролей, играет с различными коллективами и продолжает свое любимое дело – «Я хочу убедить моих слушателей воспринимать контрафагот как сольный инструмент, дать ему шанс быть услышанным <...> Ведь это прекрасный инструмент. У него удивительный тембр, и люди должны его узнать...» [3].



Рисунк 5. Обложка аудиодиска “The 2 contras”  
Источник: <http://www.bigbassoon.com/>

В заключение еще раз подчеркнем, что активизация интереса к контрафаготу как сольному инструменту связана с появлением в XX столетии музыкантов-исполнителей высокого профессионального уровня, которые открыли новые технические и выразительно-художественные возможности контрафагота, инициировав пополнение концертного репертуара для этого, когда-то «неуклюжего» инструмента, оригинальными виртуозными опусами. Среди них – Сьюзан Нигро, удивительная женщина, сыгравшая весомую роль в популяризации сольного исполнительства на контрафаготе и развитии контрафаготового искусства в целом. Не без ее участия контрафагот сегодня – частый солист в концертных залах по всему миру, ему посвящают международные практические конференции и фестивали, и все больше музыкантов разных стран выбирают профессиональный путь контрафаготиста.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Андриевская Н.С. Контрафагот в композиторской практике: история и современность // материалы XII Международной научной конференции «Искусство глазами молодых», 30 июня 2020 г. / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; ред.: Н.В. Перепич. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2020. С. 41–43.
- 2/ Contrabassoon books // Contrabassoon: интернет-портал. URL: [http://www.contrabassoon.org/INCONIS\\_kontrafagott.htm](http://www.contrabassoon.org/INCONIS_kontrafagott.htm) (дата обращения: 23.01.2021).
- 3/ Contrabassoonist Susan Nigro. A Conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceduffie.com/nigro4.html> (дата обращения: 23.01.2021).
- 4/ Sue Nigro – Contrabassoon // интернет-портал. URL: <http://www.bigbassoon.com/> (дата обращения: 23.01.2021).
- 5/ Crystal Records – Susan Nigro, Contrabassoon recordings // интернет-портал. URL: <https://www.crystalrecords.com/susannigro.html> (дата обращения: 23.01.2021).
- 5/ Susan Nigro // Contrabassoon: internet-portal. URL: [http://www.contrabassoon.org/Susan\\_Nigro.htm](http://www.contrabassoon.org/Susan_Nigro.htm) (дата обращения: 23.01.2021).

## REFERENCES

- 1/ Andrievskaya, N.S. (2020), "Contrabassoon in composer practice: history and modernity", materialy` XII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferenczii [proceedings of the XII International Scientific Conference Art through the Eyes of the Young], N.V. Perepich (ed.), SGII, Krasnoyarsk, pp. 41–43. (in Russ.)
- 2/ Contrabassoon books, Contrabassoon, Available at: [http://www.contrabassoon.org/INCONIS\\_kontrafagott.htm](http://www.contrabassoon.org/INCONIS_kontrafagott.htm) (Accessed: 23 December 2020). (in Eng.)
- 3/ Contrabassoonist Susan Nigro, A Conversation with Bruce Duffie, Available at: <http://www.bruceduffie.com/nigro4.html> (Accessed: 23 December 2020). (in Eng.)
- 4/ Sue Nigro – Contrabassoon, Available at: <http://www.bigbassoon.com/>

- <http://www.bigbassoon.com/> (Accessed: 23 December 2020). (in Eng.)
- 5/ Crystal Records – Susan Nigro, Contrabassoon recordings, Available at: <https://www.crystalrecords.com/susannigro.html>, (Accessed: 23 December 2020). (in Eng.)
  - 6/ Susan Nigro, Contrabassoon: internet-portal, Available at: [http://www.contrabassoon.org/Susan\\_Nigro.htm](http://www.contrabassoon.org/Susan_Nigro.htm) (Accessed: 23 December 2020). (in Eng.)

## Сведения об авторах

Андриевская Нина Сергеевна, ассистент-стажер кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
[evskay@yandex.ru](mailto:evskay@yandex.ru)  
Холодова Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
[holodova-maria@mail.ru](mailto:holodova-maria@mail.ru)

## Authors information

Nina S. Andrievskaya, Assistant, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
[evskay@yandex.ru](mailto:evskay@yandex.ru)  
Maria V. Kholodova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of History music Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
[holodova-maria@mail.ru](mailto:holodova-maria@mail.ru)



УДК 778.8

## ДИНАМИЧЕСКИЙ ФОТОПОРТРЕТ (ПРАКТИКА РАБОТЫ В РАМКАХ I ВСЕРОССИЙСКОГО ФОРУМА ДУХОВОГО ИСКУССТВА «ЕНИСЕЙСКИЕ ФАНФАРЫ»)

**С.Н. МАТЕРУХИН**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Данная статья посвящена технологии динамического фотопортрета. Постановка проблемы связана с разбором методики осуществления цифровой фотосъемки с позиций теории квантовой физики. Внимание автора работы сосредоточено на функции фотографа как наблюдателя и его воздействии на результат фотофиксации живой реальности. В статье апробируется теория динамического портрета в переносе на процесс фотосъемки. Автором исследования разбираются четыре основных способа работы над динамическим фотопортретом. Сам творческий процесс создания динамического фотопортрета рассматривается на примере фотосопровождения I Всероссийского форума духового искусства «Енисейские фанфары» (г. Красноярск, декабрь, 2020 год). Также автор показывает возможности расширения техники динамического фотопортрета посредством экспериментов с явлением дополненной реальности через QR-код, сопровождающий фотоработы.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** фотография, динамический портрет, квант, портрет дирижера, духовая музыка.

## DYNAMIC PHOTO PORTRAIT (PRACTICE IN THE FRAMEWORK OF THE I ALL-RUSSIAN FORUM BRASS ART “YENISEI FANFARE”)

**S.N. MATERUKHIN**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article is devoted to illumination of dynamic photo portrait technology. The problem is posed by the analysis of the technique for performing digital photography from the standpoint of the theory of quantum physics. The author of the work focuses on the function of the photographer as an observer and his influence on the result of photofixation of living reality. The article tests the theory of a dynamic portrait in transfer to the photography process. The author of the study understands four main ways of working on a dynamic photo portrait. The creative process of creating a dynamic photo portrait itself is considered on the example of photography of the I All-Russian Forum of Brass Art “Yenisei Fanfare” (Krasnoyarsk, December, 2020). The author also shows the possibilities of expanding the technique of dynamic photo portrait through experiments with the phenomenon of augmented reality through a QR code accompanying photo work.

**KEYWORDS:** photography, dynamic portrait, quantum, conductor portrait, brass music.



*Мир не таков, каким мы его видим!*

Общеизвестно, что фотография – это механизм фиксации света. Другими словами, фотокамера фиксирует элементарную частицу – фотон (или квант электромагнитного излучения), прошедший через объектив фотокамеры. В настоящее время на базе современных знаний физики о поведении элементарных частиц появилось новое отношение к получаемым изображениям. По сути, современные цифровые камеры фактически являются квантовыми сенсорными счётчиками. Производители таких «счётчиков», прежде всего, соревнуются в точности и стабильности учёта квантов света, всячески рекламируя свои достижения. Зритель, соответственно, ожидает от запечатлённого в фотографии изображения резкое, детализированное до крайности, приукрашенное (соразмерно его настроению или моде) двумерное изображение реальности. В итоге фактически полученные изображения уже реальностью не являются благодаря автоматическим «модным» стилизациям. Все эти обстоятельства превращают современного фотографа в носильщика дорогого автоматического фотооборудования.

Казалось бы, современное развитие технологических инструментов в фотографии не может нам позволить никаких авторских прочтений существующей реальности, кроме порционно фиксируемых с цифровой точностью фотоснимков: превращая привычную фотофиксацию реальных событий в статичные, стилизованные, замороженные изображения – «квантуя» реальный мир.

Гармония настоящего, последовательность непрерывной живой вибрации «застывает» в наборе замерших фотоизображений – по сути, представляющих собой бесконечное количество неделимых частичек («квантов»): сверхреалистичных, детализированных фотоснимков, не предполагающих никаких новых прочтений, пригодных, скорее, только для криминалистов. Подобная «жесткость» фиксации разрушает «пульсацию» человеческого бытия, похожего больше на расходящиеся вокруг каждого волны отношений и взаимодействий.

Согласно теории квантовой физики, даже пассивное наблюдение за квантовыми эффектами

может фактически изменить результат измерения («эффект наблюдателя»). То есть при появлении наблюдателя квант света меняет свои волновые свойства на свойства частицы. Напомним, у любого наблюдателя зрачок очень чёрен, он поглощает свет – это «чёрная дыра» во внутренний космос, в сознание, и ни один квант света не в состоянии вырваться оттуда. Другими словами, появление наблюдателя в лице фотографа изменяет видимый мир, превращает всю его неуловимую прелесть в угловатые прямоугольники замерших фотоснимков, модифицируя тем самым реальность, делая результаты «ожидаемых фотонаблюдений» порою ничтожными – в зависимости от квалификации фотографа. Отсюда вытекает закономерный вопрос: насколько уровень знаний, подготовки фотографа и особенности его восприятия влияют на изменение фиксируемого объекта? А точнее – насколько позволяют сохранить в фотоизображении живую энергию и неповторимость видимого мира?

Поднимая проблему «квантового расщепления» реальности при цифровой фотосъёмке, автор данной работы, прежде всего, хотел бы вернуть внимание к значимости деятельности «носильщиков фотооборудования».

Для этого предлагаем обратиться к понятию динамического портрета в фотосъёмке. Данное понятие разработано, прежде всего, в литературоведении, где выделяют два типа портрета персонажа – экспозиционный (описание деталей внешности в статике) и динамический (выражение лица, особенно глаз, мимика, жесты, походка и др.). О динамическом портрете говорят, когда в произведении нет подробного описания внешности героя, оно складывается из отдельных деталей, «разбросанных» по всему тексту. Детали эти нередко меняются (например, выражение лица), что позволяет говорить о раскрытии характера. Например, динамические портреты часто встречаются в творчестве Л.Н. Толстого. Вместо подробного перечисления черт внешности писатель использует яркие детали, которые «сопровождают» персонажа на протяжении всего произведения. Это «лучистые



Рисунок 1. Дирижер Ф.А. Безруков

глаза» княжны Марьи, наивно-детская улыбка Пьера, античные плечи Элен. Одна и та же деталь может наполняться различным содержанием, в зависимости от чувств, которые испытывает персонаж. Губка с усиками маленькой княгини придаёт её хорошенькому личику особенное обаяние, когда она находится в светском обществе; во время ее размовки с князем Андреем эта же губка принимает «зверское, беличье выражение».

Исходя из литературоведческой типологии портрета, становится понятна лёгкость в фотореализации экспозиционного портрета, применяемой сегодня повсеместно; и, напротив, можно говорить о сложности в работе над динамическим портретом. Тем более, что пока нет методологически разработанного подхода к данному виду фотосъёмки, результат получаем только опытным путём.

Автор данной статьи, исходя из осознанного подхода к теории динамического портрета и многолетнего практического опыта, предлагает к рассмотрению четыре основных способа работы над

динамическим фотопортретом (или над получением динамических сцен одним кадром).

**1/ «Траектория движения».** Экспозиционные параметры фотокамеры должны позволить снимаемому объекту (модели) оставить на негативе характерную, хорошо видимую траекторию его движения в кадре в заданном фотографом интервале времени.

Понимание траектории движения, длительность интервала времени экспозиции формируется фотографом при наблюдении за моделью. Камера закреплена неподвижно, позволяя максимально сохранить характер движения модели. Недостатки такого изображения очевидны. Изображение модели получается полупрозрачным, недостаточно контрастным, нечётко читающимся (фантомным) (рисунок 1). При режиссировании таких сцен рекомендуются паузы в движении модели (замирание, заменяющее световой акцент).

**2/ «Движение назад (акцент в прошлом)».** Экспозиционные параметры фотокамеры должны



Рисунок 2. Дирижер П.Н. Казимир

позволить снимаемому объекту (модели) оставить на негативе характерную, хорошо видимую траекторию его движения в кадре в заданном фотографом интервале времени. Фотовспышкой «фиксируем» стартовую точку модели. Синхронизация по первой шторке затвора.

Понимание траектории движения модели, длительности интервала времени экспозиции формируется фотографом при наблюдении за моделью. Камера закрепляется неподвижно, позволяя максимально сохранить характер движения модели. К недостаткам такого изображения относится иллюзия изменённого направления движения на обратное (наблюдается при определённых условиях, но не всегда). Другими словами, эмоция модели (рисунок 2) может быть противоположна характеру движения.

**3/ «Движение вперед (акцент в настоящем)».** Экспозиционные параметры фотокамеры должны позволить снимаемому объекту оставить на негативе характерную, хорошо видимую траекто-

рию движения для модели в необходимом интервале времени, необходимой яркости. Фотовспышкой «фиксируем» финишную точку движения модели (сначала траектория движения, затем световой акцент). Синхронизация по второй шторке затвора.

Понимание траектории движения модели, длительности интервала времени экспозиции формируется фотографом при наблюдении за моделью. Камера закрепляется неподвижно, позволяя максимально сохранить характер движения модели (рисунок 3).

Это самая предпочтительная схема получения динамического портрета, дающая максимально понятное, реалистичное изображение.

**4/ «Динамическая множественность».** Экспозиционные параметры фотокамеры должны позволить снимаемому объекту оставить на негативе характерную, хорошо видимую траекторию движения для модели в необходимом интервале времени, необходимой яркости. Фотовспышкой «фиксируем» стартовую и финишную точку движения модели



Рисунок 3. Дирижер И.В. Богов

(два импульса света) и иные точки по необходимости, в заданном интервале времени. Синхронизация по первой и второй шторке затвора. Дополнительное стробирование в моменте движения.

Понимание траектории движения модели, длительности интервала времени экспозиции формируется фотографом при наблюдении за моделью. Камера закрепляется неподвижно, позволяя максимально сохранить характер движения модели. Применяется для достижения максимально зрелищных изображений динамического портрета.

Траекторию движения наблюдаемой модели фотографы зачастую заменяют движением собственной фотокамеры; что, конечно же, вносит элемент режиссирования в наблюдаемый образ модели, но вполне допустимо с художественной точки зрения (рисунок 4).

В качестве общей рекомендации необходимо отметить, что максимально эффективные изображения получаются при использовании глубоких черных фонов заднего плана (хотя данное усло-

вие не является обязательным).

Приведенные образцы динамического портрета были сделаны автором статьи в рамках фотосопровождения одного из ярких творческих проектов г. Красноярска 2020 года – I Всероссийского форума духового искусства «Енисейские фанфары». Форум проходил с 7 по 12 декабря 2020 года на базе Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. Одним из ключевых мероприятий форума стал концерт духового оркестра «Парад дирижёров», объединивший семь дирижеров различных коллективов. Именно дирижёры духового оркестра стали центром цикла динамических фотопортретов.

Подчеркнем, что в музыке для духовых инструментов основным движущим элементом является дыхание исполнителя, то есть в исполнении само тело музыканта, по сути, является «основным инструментом». Можно сказать, что духовая музыка резонирует с каждой клеткой человеческой сущности, с духом исполнителя, что производит неве-



Рисунок 4. Дирижер П.Н. Казимир

роятное и впечатляющее впечатление, вызывает восторженные эмоции.

Снимать репортаж со столь значимого мероприятия как форум духового искусства, просто «квантуя» его и дробя на «порционные» изображения, превращая волны эмоций в набор «замороженных» фотоснимков, задача слишком банальная – «цифровая». Памятуя об эффекте наблюдателя, я в очередной раз спрашивал себя: Какими качествами должен обладать наблюдатель-фотограф, чтобы не изменить «живых свойств» фиксируемых событий? Возможен ли вариант проникновения в некий «закрытый» мир музыканта – мир, наполненный звуковой и эмоциональной волной? Возможно ли обнаружить новые смыслы в получаемых фотоизображениях, не изменив объекты наблюдения, но сделав образы более полными и узнаваемыми?

Применяя технику работы над динамическим фотопортретом, я фиксировал развёрнутое во времени действие, стараясь передать в двухмерном

изображении воздействие, направленное на слушателя концертного зала. На мой взгляд, техника динамического фотопортрета не только сохраняет энергетический заряд фиксируемого события, но также раскрывает гиперболизированный характер каждого из портретируемых. Проверить свои ощущения от восприятия изображения позволяет уникальный QR-код, сопровождающий каждую работу. Поисковый подход к технике динамического фотопортрета позволил экспериментировать с явлением дополненной реальности: QR-код отсылает к фрагменту концертного выступления, к которому относится то или иной портрет.

В завершение отметим, что данный вид съёмки достаточно трудоёмок, требует определённых навыков, технических знаний, терпения и понимания. При этом, думается, что он того стоит, вознаграждая и фотографа, и зрителей яркими открытиями в восприятии живого мира в его невероятных пространственно-временных взаимодействиях.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Волков-Ланнит Л.Ф. Искусство фотопортрета. 3-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1987. 271 с.
- 2/ Гончарова Е.А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор-персонаж в художественном тексте. Томск: Издательство Томского университета, 1984. 151 с.
- 3/ Дзадзамия Е. Фотопортрет как инструмент создания образа (на примере работ военных фотокорреспондентов) // Журналистика в глобальном мире. Ростов-на-Дону, 2019. С. 16–19.
- 4/ Клопова И.В. Фотографическое мышление как эстетическая проблема живописи. Автореферат дисс. ... канд. философских наук. М., 2001. 22 с.
- 5/ Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. СПб.: Клаутбери, 2014. 712 с.

## REFERENCES

- 1/ Volkov-Lannit, L.F. (1987), *Iskusstvo fotoportreta* [The art of photography], Iskusstvo, Moscow, 271 p. (in Russ.)
- 2/ Goncharova, E.A. (1984), *Puti lingvostilisticheskogo vyrazheniya kategorij avtor-personazh v hudozhestvennom tekste* [Ways of linguo-stylistic expression of the author-character categories in a literary text], Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk, 151 p. (in Russ.)
- 3/ Dzadzamiya, E. (2019), "A photographic portrait as a tool for creating an image (on the example of the work of military photojournalists)", *Journalism in the global world*, Rostov-on-Don, pp. 16–19. (in Russ.)
- 4/ Klopova, I.V. (2001), *Fotograficheskoe myshlenie kak esteticheskaya problema zhivopisi* [Photographic thinking as an aesthetic problem of painting], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 22 p. (in Russ.)
- 5/ Ruje, A. (2014), *Fotografiya. Mezhdru dokumentom i sovremennym iskusstvom* [Between the document and contemporary art], Klautberi, St. Petersburg, 712 p. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Матерухин Сергей Николаевич, старший преподаватель кафедры «Народная художественная культура» Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: materuhins@gmail.com

## Author information

Sergey N. Materukhin, Senior Lecturer at the Department of Folk Art Culture, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: materuhins@gmail.com



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

142/

РАВИКОВИЧ Л.Л.,  
АНДРОНОВА О.В.  
Юбилей красноярского  
фестиваля «Весенние  
хоровые капеллы»



УДК 784

## ЮБИЛЕЙ КРАСНОЯРСКОГО ФЕСТИВАЛЯ «ВЕСЕННИЕ ХОРОВЫЕ КАПЕЛЛЫ»

**Л.Л. РАВИКОВИЧ, О.В. АНДРОНОВА**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена одному из масштабных музыкальных форумов Сибири – фестивалю «Весенние хоровые капеллы», который традиционно проходит в Красноярске, начиная с 1997 года. В ней рассматривается исторический аспект возникновения проекта, в котором главную организующую роль на себя взяла и по сей день несет кафедра хорового дирижирования Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. Авторы статьи дают анализ всех составляющих полномасштабного события, в котором заложены важные художественные установки и принципы. По их мнению, возрождение и сохранение хоровых традиций в Сибири и России, исполнение крупных вокально-симфонических и хоровых сочинений большими сводными составами, приобщение детской аудитории к хоровому пению, стремление к совершенствованию профессионального уровня хоровых коллективов Красноярска и края, установление творческих контактов с лидерами хорового движения в России и за рубежом – это важнейшие основополагающие аспекты красноярского фестивального движения. Важно отметить, что наряду с концертными выступлениями хоровых коллективов в рамках фестиваля раз в три года проходит конкурс хоровых дирижеров, проводятся научно-практические конференции, мастер-классы и лекции ведущих мастеров хорового искусства. Авторами отмечается значимость хорового движения в развитии культуры России и, безусловно, фестиваль «Весенние хоровые капеллы» сформировал устойчивый интерес к хоровой музыке в Красноярске и придал новое направление развитию музыкальной культуры Красноярского края.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** фестиваль, хоровое искусство, отечественная музыкальная культура, «Весенние хоровые капеллы», Всероссийское хоровое общество.

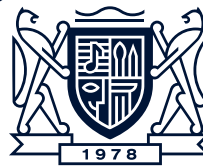
## ANNIVERSARY OF THE KRASNOYARSK FESTIVAL “SPRING CHOIR CHAPELS”

**L.L. RAVIKOVICH, O.V. ANDRONOVA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is devoted to one of the large-scale music forums in Siberia – the Spring Choir Chapels festival, which has traditionally been held in Krasnoyarsk since 1997. It examines the historical aspect of the emergence of the project, in which the department of choral conducting of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts has taken on the main organizing role and continues to this day. The authors of the article provide an analysis of all the components of a full-scale event, which contains important artistic attitudes and principles. In their opinion, the revival and preservation of choral traditions in Siberia and Russia, the performance of large vocal, symphonic and choral compositions by large combined ensembles, the introduction of the children's audience to choral singing, the desire to improve the professional level of choral groups in Krasnoyarsk and the region, the establishment of creative contacts with the leaders of the choral movements in Russia and abroad are the most important fundamental aspects of the Krasnoyarsk festival movement. It is important to note that along with the concert performances of choral groups within the framework of the festival, a competition of choral conductors is held every three years, scientific and practical conferences, master classes and lectures by leading masters of choral art are held. The authors of the study note the importance of the choral movement in the development of Russian culture and, of course, the Spring Choir Chapels festival has formed a steady interest in choral music in Krasnoyarsk and has given a new direction to the development of the musical culture of the Krasnoyarsk Territory.

**KEYWORDS:** festival, choral art, Russian musical culture, “Spring Choir Chapels”, All-Russian Choral Society.



С 15 марта по 25 апреля 2021 года в Красноярске прошел Двадцать пятый юбилейный фестиваль «Весенние хоровые капеллы» (рисунок 1). Масштабный проект стал традиционным и, несомненно, заметным событием в культурной жизни не только Сибири, но и всей России, центром осмысления бессмертного музыкального наследия композиторов прошлого и современности. Его история словно в зеркале отразила бурный рост хорового и культурного движения Красноярска и края в целом, доказав прозорливое высказывание Михаила Васильевича Ломоносова о том, что не только природное, но и духовное богатство России «Сибирью прирастает...».

Учрежденный в 1997 году по инициативе начальника Управления культуры Красноярского края Геннадия Леонидовича Рукши, фестиваль сразу привлек к себе внимание общественности своим небывалым размахом, подвижничеством и консолидацией творческих сил «хорового братства». На ведущих творческих площадках города в течение двух недель звучала хоровая музыка разных стилевых направлений и эпох, участниками концертных программ стали детские и студенческие, любительские и профессиональные коллективы.

Появление подобного фестиваля в Красноярске далеко не случайно. Славные традиции музыкального образования и популяризации хорового пения в нашем городе были заложены еще в начале XX века композитором и педагогом Павлом Иосифовичем Ивановым-Радкевичем, чье имя теперь носит Красноярский колледж искусств, отметивший 100-летие в 2020 году. Заветам прославленного подвижника остались верны его ученики и последователи, а также исполнители и музыкальные деятели, приехавшие в сибирский город с разных концов страны, подтверждением чего и является двадцатипятилетняя история «Весенних хоровых капелл». Настоящими мастерами хоровой культуры в то время были: композитор-хоровик Олег Зверьков, Павел Карпович Марченко, хормейстеры Дмитрий Сергеевич Можин, Николай Александрович Тычинский и многие другие.



Рисунок 1. Логотип фестиваля

В конце 70-х – начале 1980-х годов благодаря инициативе Первого секретаря Красноярского крайкома КПСС Павла Стефановича Федирко в Красноярске был создан крепкий фундамент для развития творчества и исполнительства в области искусства: появляется театр оперы и балета, филармонический концертный комплекс, хореографическое училище и институт искусств. В то время кафедра хорового дирижирования института была представлена такими профессионалами, как Ефим Кондратьевич Маевский, Константин Александрович Яковсон, Людмила Васильевна Краева, Лидия Леонидовна Равикович, Евгений Андреевич Лозинский, Валерий Сергеевич Мартынов, после беседы с которым у Геннадия Леонидовича Рукши в 1996 году и возникла идея создания такого крупного хорового форума. Не случайно организатором и куратором проекта на протяжении четверти века является Красноярский государственный институт искусств, давший в то время громадный толчок росту творческих сил в области хорового искусства.

Бессменный художественный руководитель фестиваля – заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, член Президиума Всероссийского хорового общества Константин Александрович Яковсон (рисунок 2). Именно он заложил в этот грандиозный проект важные художественные принципы и установки: возрождение и сохранение хоровых традиций в Сибири и России, исполнение крупных вокально-симфонических



**Рисунок 2.** К.А. Якобсон, художественный руководитель фестиваля «Весенние хоровые капеллы»



**Рисунок 3.** «Весенние хоровые капеллы-2005»

и хоровых сочинений масштабными сводными составами, приобщение детской аудитории к хоровому пению, стремление к совершенствованию профессионального уровня хоровых коллективов Красноярск и края, установление творческих контактов с лидерами хорового движения в России и за рубежом.

С самого начала фестиваль получил счастливую творческую путевку в жизнь, заявив уже на старте о себе как о самом массовом проекте города. Более 180 детских и взрослых коллективов приняли участие в «Весенних хоровых капеллах». Более полутора тысяч хоровых выступлений дано в концертных залах Красноярск: филармония (Большой и Малый концертные залы), сцена театра оперы и балета, институт искусств (Большой и Малый концертные залы), колледж искусств имени П.И. Иванова-Радкевича, педагогический колледж № 1 имени М. Горького, концерт-холл Сибирского федерального университета, школы Красноярск и другие концертные площадки. Более ста тысяч слушателей побывало на концертах фестиваля. Более пяти тысяч исполнителей участвовало в них!

Яркой культурной акцией стало рождение уникального коллектива – сводного смешанного хора, объединившего более трехсот певцов с высокой исполнительской культурой, способного освоить монументальные произведения. Благодаря этому сложилась традиция завершать фестиваль исполнением сложного кантатно-ораториального сочинения

(рисунок 3). Репертуар заключительных концертов поражает своей масштабностью и грандиозностью. Так, на торжественном закрытии фестиваля звучали в разные годы потрясающие по своей величественности и красоте произведения: Девятая симфония Людвиг ван Бетховена и «Реквием» Джузеппе Верди, оратория Сергея Прокофьева «Иван Грозный» и кантата Сергея Танеева «По прочтении псалма»; оратория Йозефа Гайдна «Времена года» и поэма Дмитрия Шостаковича «Казнь Степана Разина»; «Симфония псалмов» Игоря Стравинского и «Военный реквием» Бенджамина Бриттена; «Патетическая оратория» Георгия Свиридова и кантата Сергея Танеева «Иоанн Дамаскин» и многие другие.

Необычным было закрытие фестиваля в 2011 году. Заключительный концерт прошел под названием «Поем вместе с нами любимые песни России». Вместе с артистами сводного хора Красноярск и Красноярского академического симфонического оркестра весь зал пел всем известные и любимые песни Евгения Крылатова, Владимира Баснера, Олега Хромушина, Дмитрия Кабалевского, Исаака Дунаевского и других отечественных композиторов.

Целая плеяда выдающихся дирижеров проводили эти концерты: народный артист РСФСР Иван Шпиллер (Красноярск), народный артист РСФСР Анатолий Гусь (город Москва), народный артист России Евгений Бражник (город Москва), Штефан Вайлер (Германия), Станислав Кравчински



Рисунок 4. Детский сводный хор

(Польша), Йирка Кратоквил (США), заслуженный артист России Анатолий Чепурной (город Красноярск) и другие. Для студентов Красноярского института искусств это была настоящая школа мастерства. Они имели уникальную возможность участвовать в сводных репетициях большого хора с симфоническим оркестром, постигая разные стили работы маэстро с исполнительскими массами, более глубоко погружаться в процесс живого создания художественных образов.

В 2002 году по инициативе кафедры хорового дирижирования был организован Детский сводный хор фестиваля, который олицетворяет собой молодую творческую энергию и неисчерпаемые таланты Сибири. Наряду с профессиональным сводным хором детский коллектив стал завершать программу фестиваля, выступая на заключительных концертах с Красноярским академическим симфоническим

оркестром (рисунок 4). В исполнении этого уникального коллектива под руководством Дмитрия Ходоша (выпускника института 1996 года, ныне главного хормейстера Красноярского театра оперы и балета имени Д.А. Хворостовского) прозвучали кантаты Олега Хромушина «Счастливая песня» и Людмилы Смирновой «Солнцу навстречу», сюита Олега Проститова «В стране Вообразии», отдельные программы, посвященные творчеству Евгения Крылатова, Владимира Шаинского, Александры Пахмутовой и других композиторов, создавших прекрасные песни для детей.

Многие студенты института, будучи в годы учебы участниками сводного хора фестиваля, выбрали профессию хормейстера, стали использовать свой опыт в педагогической и творческо-исполнительской практике, стали организаторами новых хоровых проектов разного масштаба.



Рисунок 5. Открытие «Весенних хоровых капелл»-2014



Рисунок 6. Фольклорный ансамбль «Первоцвет»

Яркими выступлениями Сводного детско-юношеского хора открываются «Весенние хоровые капеллы», начиная с 2014 года, на сцене Малого зала Красноярской краевой филармонии. Традицией Торжественного открытия стало исполнение произведений а cappella большим составом, включающим более четырехсот юных исполнителей. Под управлением Ольги Андроновой (выпускницы института 1995 года, ныне исполнительного директора регионального отделения Всероссийского хорового общества, художественного руководителя филармонического Хора мальчиков и юношей «Каприччио») прозвучали произведения а cappella: К. Глюк «Праздник хора», В.А. Моцарт «Dona nobis pacem», А. Гречанинов «Да здравствует Россия», Г. Струве «На горе, на взгорье» и другие (рисунок 5).

Высочайший профессионализм хоровых коллективов города Красноярска и края позволил в 2014 году десяти лучшим солистам вступить в ряды Детского тысячного хора России, первое выступление которого состоялось в новом Мариинском театре (Мариинке-2). Большой сводный хор принял участие в Торжественном Закрытии Зимних Олимпийских игр в городе Сочи. На протяжении семи лет подряд звонкие голоса юных сибиряков радуют слушателей всей страны в составе Детского хора России, ежегодно выступая в Государственном Кремлевском Дворце в канун Нового года.

По традиции в дни проведения «Весенних хоровых капелл» Красноярск становится местом встречи хоровых дирижеров российского и международного масштаба, настоящих мастеров хорового искусства и, конечно, замечательных артистов хоров и ансамблей, с которыми общаются начинающие исполнители, студенты, а также профессиональные певческие коллективы.

Каждый фестиваль отмечен новыми интересными совместными работами, которые расширяют горизонты плодотворного творческого сотрудничества. Гостями фестиваля за прошедшие годы были: Камерный хор Новосибирской филармонии, хоровая капелла Томского государственного университета, Иркутская хоровая студия мальчиков и юношей «Байкал-хор», детская студия «Каданс» и хор мальчиков Хакасской филармонии имени Владимира Чаптыкова, хор мальчиков «Вольный ветер» из города Боготол, Новосибирская детская хоровая студия «Журавушка», Челябинская хоровая капелла мальчиков, вокальный ансамбль «Vocademia» Академии хорового искусства имени Виктора Попова, Камерный хор и Губернаторский симфонический оркестр Иркутской областной филармонии, Губернаторский хор Кузбасса, Театр хоровой музыки Саратовской областной филармонии имени Альфреда Шнитке.

Зарубежными гостями стали камерный хор «Лицеум» под управлением профессора Белградского

университета Милойе Николича (Сербия) и американская певица Генриетта Дэвис, исполнившая перед красноярской публикой удивительные по красоте афроамериканские спиричуэлы.

За двадцать пять лет стилистическая палитра хорового сибирского форума значительно расширилась. В рамках фестиваля выступают не только профессиональные академические, студенческие, но и любительские коллективы, а также хоры общеобразовательных школ. Несколько лет подряд выступлениями народных коллективов на фестивале актуализируется фольклорное направление (рисунок 6). Яркими моментами остались в памяти слушателей выступления ансамбля народной песни «Светлица» под управлением заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, профессора Николая Шульпекова, фольклорного ансамбля «Первоцвет» (руководитель – лауреат международных конкурсов, профессор Лариса Экард), Красноярского филармонического русского оркестра имени Анатолия Бардина, оркестра народных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (дирижер – лауреат Всероссийских и международных конкурсов Тимур Кабдушев).

Важной вехой в истории «Весенних хоровых капелл» стало основание конкурса дирижеров академических хоров, учрежденного по инициативе кафедры хорового дирижирования Красноярской академии музыки и театра в 2000 году. Проведение в Красноярске такого яркого молодого и престижного для профессии дирижера проекта вывело фестиваль на новый, более высокий для российского и зарубежного слушателя уровень (рисунок 7). Выдающиеся деятели хорового искусства, народные артисты Российской Федерации возглавляли жюри конкурса в разные годы: Станислав Семенович Калинин, Евгений Владимирович Бражник, Борис Григорьевич Тевлин, Геннадий Александрович Дмитриак.

Прославленные мастера хорового искусства не только работали в жюри конкурса, но и проводили конференции, творческие встречи, мастер-классы [3]. Безусловно, этот колоссальный труд был востребован культурной молодежью, студенты института «ловили» каждое слово, каждое движение маэстро дирижеров.



Рисунок 7. Награждение победителей конкурса дирижеров

Достигнутый высокий уровень ведущих детских, юношеских, молодежных хоровых коллективов Красноярья подтверждается победами на конкурсах и широкой географией их гастролей: Америка, Китай, Япония, Аргентина, Франция, Италия, Испания, Голландия, Швейцария, Германия, Югославия, Дания, Словения. И это далеко не полный перечень стран, слушатели которых рукоплескали юным талантам с берегов Енисея.

Сегодня, перелистывая страницы хроники «Весенних хоровых капелл», с уверенностью можно сказать, что у фестиваля сложилась счастливая творческая судьба, ставшая результатом совместных усилий музыкальных деятелей, хормейстеров и исполнителей Красноярска, других городов России, а также зарубежных стран.

Фестиваль «Весенние хоровые капеллы» подготовил почву для учреждения Красноярского отделения Всероссийского хорового общества и активно участвует в совместных проектах. Благодаря «Весенним хоровым капеллам» стало возможным ежегодное выступление в День славянской письменности и культуры Большого сводного хора Красноярского края, включающего около двух тысяч исполнителей. Объединённые общей увлечённостью музыкой и любовью к хоровому пению, более 80-ти коллективов встречаются на площади Мира, чтобы вместе исполнить песни, которые одинаково отзываются в сердцах и душах жителей нашей страны!



Рисунок 8. Юбилейные «Весенние хоровые капеллы», 2021 год

Девятая симфония Людвиг ван Бетховена стала первым крупным сочинением, которое прозвучало на закрытии фестиваля на сцене Большого концертного зала филармонии в далеком 1997 году. Сохраняя традиции, нынешний юбилейный фестиваль завершился так же исполнением произведений Людвиг ван Бетховена – Мессу До мажор и Фантазию для фортепиано, хора и оркестра исполнил Сводный хор и Красноярский академический симфонический оркестр, и так же, как двадцать пять лет назад, все участники «Весенних хоровых капелл» приняли в свой адрес заслуженные благодарственные слова, цветы и подарки (рисунок 8).

О значимости хорового движения в развитии культуры России сегодня говорят на самом высоком уровне, и, безусловно, «Капеллы» сформировали устойчивый интерес к хоровой музыке в Красноярске и придали новое направление развитию музыкальной культуры Красноярского края.

В музыкальном календаре огромного российского региона фестиваль по-прежнему остается одним из самых любимых ежегодных культурных проектов, представляя слушателям яркий калейдоскоп интересных выступлений и становясь временем реализации смелых творческих идей.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Красноярская государственная академия музыки и театра. 25 лет / Ответственный редактор К.А. Якобсон; редакторы Н.А. Еловская, Э.М. Прейсман. Красноярск, 2003. 238 с.
- 2/ Красноярская государственная академия музыки и театра: энциклопедический справочник / Глав. редактор: К.А. Якобсон; ред. Н.А. Еловская, Э.М. Прейсман, Л.Л. Равикович. Красноярск, 2010. 184 с.
- 3/ Учить творчеству! К истории профессионального образования в области искусства в Красноярске. Красноярск: СГИИ, 2019. 388 с.

## REFERENCES

- 1/ Krasnoyarskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki i teatra. 25 let [Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater. 25 years old], K.A. Yakobson, N.A. Elovskaya, E.M. Preisman (ed.), Krasnoyarsk, 2003, 238 p. (in Russ.)
- 2/ Krasnoyarskaya gosudarstvennaya akademiya muziki i teatra: entsiklopedicheskiy spravochnik [Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater: an encyclopedic reference book], K.A. Yakobson, N.A. Elovskaya, E.M. Preisman, L.L. Ravikovich (ed.), Krasnoyarsk, 2010. 184 p. (in Russ.)
- 3/ Uchit' tvorchestvu! K istorii professional'nogo obrazovaniya v oblasti iskusstva v Krasnoyarske [Teach creativity! To the history of professional education in the field of art in Krasnoyarsk], Krasnoyarsk, 2019 (in Russ.)

## Сведения об авторах

Равикович Лидия Леонидовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой хорового дирижирования Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: llravikovich@list.ru

Андропова Ольга Викторовна, доцент кафедры хорового дирижирования Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: kapri.71@mail.ru

## Authors information

Lidia L. Ravikovich, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Head of the Department of Choral Conducting of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: llravikovich@list.ru

Olga V. Andronova, Associate Professor of the Department of Choral Conducting, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: kapri.71@mail.ru



**DMITRI HVOROSTOVSKY**  
**SIBERIAN STATE**  
**ACADEMY OF ARTS**  
22, Lenina st., Krasnoyarsk  
Russia, 660049  
chief editor: Maria V. Kholodova

СИБИРСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ  
ИМЕНИ ДМИТРИЯ  
ХВОРОСТОВСКОГО  
Россия, Красноярск  
ул. Ленина, 22, 660049  
главный редактор:  
М.В. Холодова

**sgiiart.ru**  
e-mail: holodova-maria@mail.ru

**Krasnoyarsk**  
Красноярск, 2021