



ISSUE / ВЫПУСК

2 0

2 1

№ 3

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgiiart.ru]



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSUE / ВЫПУСК

№3
2021

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

**Гавrilova 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

ISSUE / ВЫПУСК

№3
2021

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

5/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Гончаренко С.С.

О числовой символике композиционной модели *Bar*

11/ Бакуто С.В., Мосоева Н.В.

Belle dance Франции XVII века – триумвират риторики, музыки и хореографии

21/ Гойхман В.В.

Маркеры индийского танцевального искусства в Сонате № 3 для препарированного фортепиано Дж. Кейджа

29/ Перетокина Ю.Р.

Пророческие строки В. Шершеневича в музыкальном прочтении Ю. Каспарова. К вековому юбилею со дня написания поэмы «Ангел катастроф»

44/ Макеева Ж.Р.

Оратория В.И. Примака «История Мастера»

57/ ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Клименко А.Е., Сыровацкий А.А.

“La patron du saxophone”: жизнь и творчество Марселя Миоля

71/ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

Царева Е.С., Павлова М.И.

Струнно-смычковое исполнительство и Народная консерватория (музыкальный техникум) Красноярска

80/ Колокольников И.А.

Музыкально-образовательные учреждения Иркутска в период Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.)

88/ Романова Е.А.

Фольклорное и околофольклорное пространство в печати Красноярского края как средство формирования гражданской идентичности

99/ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Бенюмов М.И.

От «зажатости» – к свободе: методическая беседа об актуальных проблемах скрипичного исполнительства

114/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Золотухина О.Ю.

Экфрасис в повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель»

129/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Митасова С.А.

Образы ветхозаветной теофании в религиозной живописи: изображение неизобразимого

137/ Яковлева С.А.

Творческий метод художника В.А. Серова при создании портретов русских музыкальных деятелей

144/ Окрух И.Г.

Наука и искусство в художественной керамике: границы взаимодействия

153/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Гинтер С.М.

Задачи образовательного процесса по изучению декоративно-прикладного искусства студентами творческого вуза в современных условиях

160/ СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

Эпова Е.М.

И Всероссийский лагерь саксофонистов “Baikal Sax”. Перспективы развития академической школы игры на саксофоне в Сибири



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский

журнал об искусстве

РАЗДЕЛ

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

ГОНЧАРЕНКО С.С.

О числовой символике
композиционной модели Bar

11/

БАКУТО С.В., МОСОЕВА Н.В.

Belle dance Франции
XVII века – триумвират рито-
рики, музыки и хореографии

21/

ГОЙХМАН В.В.

Маркеры индийского танце-
вального искусства в Сонате
№ 3 для препарированного
фортепиано Дж. Кейджа

29/

ПЕРЕТОКИНА Ю.Р.

Пророческие строки В. Шер-
шеневича в музыкальном
прочтении Ю. Каспарова.
К вековому юбилею со дня
написания поэмы «Ангел
катастроф»

44/

МАКЕЕВА Ж.Р.

Оратория В.И. Примака
«История Мастера»



О ЧИСЛОВОЙ СИМВОЛИКЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ МОДЕЛИ BAR

С.С. ГОНЧАРЕНКО

Новосибирская государственная консерватория имени
Михаила Ивановича Глинки, 630099, Новосибирск, Рос-
сийская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена вопросам музыкальной семиотики – одного из актуальных направлений современной музыкально-теоретической науки. В настоящее время основательно разработана методология анализа жанрово-стилевой семантики. Изучение семантических функций композиционных структур находится на начальной стадии. Среди малоизученных в этом плане музыкальных форм – древнейшая вокальная форма AA B, именуемая, начиная с традиции немецких мейстерзингеров, где была разработана терминология, сохраняющаяся до настоящего времени, die Barform или der Bar. В данной статье она обозначена понятием «композиционная модель Bar». Структурно-семантические свойства песенной формы Bar определяют бинарно-тернарные отношения. В статье рассматривается символика первых членов простого арифметического ряда, так как каждый его элемент представлен в данной музыкально-поэтической форме определённой композиционной функцией. Первый раздел A – Stollen, экспонирующий главную мысль, устанавливает интонационную опору строфы, символизирует «начало начал» – число «1». Далее музыка подчинена бинарному принципу. Число «2» представлено в двух парах. Пара тождественных элементов AA образует запев. Пара различных – представляет интонационное сопоставление запева AA и припева B. Происходит переход от периодической симметрии к асимметрии. Асимметрия выражена также символикой числа «3» в общем количестве частей паттерна, а также в сквозном трёхстрофном строении поэтического текста куплета. Автор статьи, учитывая стилевые и структурные метаморфозы паттерна AA B, который проходит сквозь тысячелетнюю историю европейской музыкальной культуры, рассматривает его как порождающую модель в становлении типовых форм европейской профессиональной музыки. В заключении приводятся факты этимологической и семиотической интерпретации числовой символики композиционной модели и подчёркиваются её динамические потенции в музыкальном формообразовании.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: музыкальная форма, der bar, се-
мантика, модель, бинарно-тернарные отношения.

THE NUMERIC SYMBOLS OF THE COMPOSITIONAL BAR MODEL

S.S. GONCHARENKO

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

ABSTRACT. The article is devoted to the musical semiotics issues – one of the most relevant areas of modern music-theoretical science. Currently, a methodology for analyzing genre-style semantics has been thoroughly developed. The study of the semantic functions of compositional structures is at an early stage. Among the little studied musical forms in this regard is the oldest vocal form AA B, called, starting from the tradition of the German Meistersingers, where the terminology that has been preserved to this day was developed die Barform or der Bar. In this article, it is denoted by a compositional Bar model. The structural and semantic functions of the song form Bar define binary-ternary relations. The article shows the symbolism of the first terms of a simple arithmetic series. Each of its elements is represented in this poetic-musical form by a certain compositional function. The first section of A-Stollen, which exposes the main idea, establishes the intonational basis of the stanza, symbolizes the “beginning of the beginning” – the number “1”. Further, the music embodies the binary principle. The number “2” is represented in two pairs. A pair of identical elements AA forms Aufgesang. A pair of different – represents the intonation comparison of Aufgesang AA and Abgesang B. There is a transition from periodic symmetry to asymmetry. The asymmetry is also expressed by the symbolism of the number “3” in the total number of parts in the pattern, as well as in the through three-vers structure of the stanza. The author of the article, taking into account the stylistic and structural metamorphoses of the AA B pattern, which runs through the thousand-year history of European musical culture, considers it as a generative model in the formation of typical forms of European professional music. In conclusion, the etymological and semiotic interpretation of the numerical symbolism of the compositional model is presented and its dynamic potencies in musical formation are emphasized.

KEYWORDS: musical form, der bar, semantics, model, binary-ternary relations.



Музыкальная форма, известная в музыкоznании под наименованием «форма бар»¹ – одна из древнейших. Предпосылки её находят в монодии античности [7, с. 53]. Её образцы представлены в средневековых песнопениях христианского богослужения. В эпоху Возрождения она используется в светской вокальной музыке труберов, трубадуров и немецких миннезингеров и мейстерзингеров. Биография бара не прерывается с развитием в европейской профессиональной музыке многоголосия. Она широко используется в протестантском хорале, в эпоху барокко особое место занимает в творчестве И.С. Баха². С установлением гомофонии она входит в интонационную структуру темы, оформленной как период или простая форма, обнаруживая новые возможности в музыке конца XVIII и в XIX веке³.

Это одна из самых распространённых форм, управляющая логикой мелодического процесса в вокальных и оркестровых партиях опер Р. Вагнера. В творчестве великого оперного реформатора она переживает подлинный расцвет. По мнению А. Андреева, впервые именно Р. Вагнер в опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» вводит в профессиональную композиторскую музыку терминологию, разработанную в табулатурах мейстерзанга XIV–XVI веков [1, с. 293]. Правда, понятие *Bar* в интерпретации Р. Вагнера приобрело более узкое значение. В эпоху Возрождения баром называли образцовое создание искусного мастера, имея в виду музыкально-поэтическую форму всей куплетной песни. У Вагнера термин «бар» относится только к строению куплета – трёхстрочной музы-

кально-поэтической строфи. В упрощённом буквенном обозначении музыкального текста форма бар предстаёт как паттерн AA B.

Вагнеровскую трактовку продолжил немецкий дирижёр и музыковед А. Лоренц [12]. Он использовал этот термин, описывая композиционные закономерности в реформаторских операх Р. Вагнера, причём доказал многоуровневое применение им бара – от комбинации лейтмотивов до соотношения оперных актов (см. ссылку по: [2, с. 105–114, 169]. Став достоянием музыкальной общественности, цеховая терминология XIV–XVI веков сохраняет своё значение и настоящее время⁴.

В России теоретические вопросы бар формы специально не разрабатывались. Её общая характеристика содержится в работах учебного характера, написанных в конце прошлого – начале нынешнего столетия [3; 4; 8]. Более развёрнутое изложение сведений о данной форме с указанием большого числа образцов, анализом некоторых из них и списка литературы предложено в учебном пособии Т.С. Сорокиной [6].

Бар форма в вокальных песенных жанрах символизирует сосуществование бинарности и тернарности. В музыкально-теоретических работах она определяется и как двухчастная, если одинаковые разделы считаются за один [4], и как трёхчастная, исходя из общего количества разделов [6, с. 7]. Музыка подчинена бинарному принципу в запеве AA и в наличии лишь двух разных элементов: AA – запев, B – припев. Тернарность ярко проявляется в сквозном развитии словесного текста в строфе ABC. Учитывая многочисленные структурные и стилевые метаморфозы общей типовой схемы, целесообразно именовать её композиционной моделью *bar*.

Изучение бинарно-тернарной структуры паттерна AA B естественно ставит вопрос о числовой символике, заключённой в нём. Рассмотрение дан-

1 В большинстве зарубежных источников принятые немецкие термины *die Barform*, реже *der Bar* или английский – *Bar form*. В русскоязычных трудах встречаются названия: бар, форма бара, бар форма, барформа, бар-форма.

2 Нотные примеры данной формы приводятся в учебной литературе по истории и теории музыки (например, Лаврентьева [4], Сорокина [6], Холопова [8], Кюргян [3], в диссертациях, например, Сараевой [5] и других работах).

3 В качестве популярного примера Ю. Холопов приводит песенку Герцога из оперы «Риголетто» [7, с. 53].

4 Часть немецких учёных до сих пор применяет термин “*bar*” только по отношению к творчеству мейстерзингеров XIV–XIX веков.



ного аспекта, которое составляет задачу настоящей статьи, предпринимается впервые.

Буквенная схема данной модели представляет наглядное осуществление в музыкально-поэтическом произведении первых трёх членов натурального числового ряда. Каждое число воплощено в самостоятельной структурной единице. Число «1» символизирует «начало начал» в первом разделе А, называемом «штоллен». Немецкое слово *Stollen*, которое по-русски иногда произносят как «столла», этимологически родственно русским словам **«столть»**, **«стол»**, **«столб»**, **«установление»**⁵ и т. д.

Число «2» объединяет комплексы более высокого уровня, различные по внутренней организации. Символика его выступает в двух аспектах. С одной стороны, два штоллена образуют пару АА в запеве (*Aufgesang*). Эта структурная единица основана на периодической симметрии и символизирует «единство вдвоём». Два подобных или равных элемента дополняют друг друга, например, как левое и правое в человеческом теле. Стоит напомнить о том, что мейстерзингеры были ремесленниками и полностью обслуживали население средневекового Нюрнберга. Смысл единства двух подобных элементов, таких как пара обуви, рукавиц, два стекла очков, две серьги, вдеваемые в уши и т. п., подтверждался их повседневным трудом.

Вторая «двойка» в музыкальной схеме бара – это запев и припев: разделы АА (*Aufgesang*) и В (*Abgesang*). Припев продолжает музыкальную мысль, заявленную в *Aufgesang* в устойчивости тождественного повтора. Однако, возникшая из предыдущего экспонирования, он обладает самостоятельностью, интонационно отличен от запева и является определённый сдвиг в музыке куплета. Объявленной паре АА запева противопоставлено в музыке нечто иное. Во второй дуальной структуре – логически более высокого порядка, чем первая – музыка ставит акцент на различии, на сопоставлении.

Структурные элементы, образующие композиционную модель *bar*, вместе представляют трёхчленное, трёхсоставное целое нового качества,

ещё более высокого уровня. Числовые отношения в ней позволяют провести аналогии с двоичными и троичными системами. Удвоение сходного создаёт опорную конструкцию, подобно двум столбам, придающим устойчивость будущей более сложной конструкции. В логическом плане «выступая полной противоположностью единице», цифра «2» способна «разделять и связывать между собой подобные элементы, противопоставимые друг другу. <...> Число "2" не объединяет и не разделяет понятия, не соответствующие одной классификации, т. е. нельзя объединить или разделить разные по смыслу понятия, к примеру: светло – направо, или быстро – красивый» [9].

В нумерологии «двойственность – это принцип космического бытия». И она присуща только числу «2» [Там же]. Дуальность содержит противопоставление категорий: холод-жар, верх-низ, светло-тёмно, мир тот и этот, реальный и иллюзорный, видимый и невидимый. С помощью двойки как пары противоположностей, уравновешивающих друг друга, как «раздвоение» единого описывается мир, «продвигая идею разделения одного целого (монасты, единицы) на части: сутки – на утро и вечер, восход – закат, день – ночь; людей – на женщин и мужчин, и т. п. [Там же]. Осознание древним человеком своего места в мире привело к бинарности оппозиций «я – не я», «сырец – варёное», «сакральный локус – профанный локус» и т. д. и стало важным этапом в эволюции его мышления. Двоичная система Инь и Янь в китайской философии, с непрерывностью постоянного перетекания одного состояния в противоположное другое, отражает замкнутую устойчивую картину мира, космический порядок. Такие двоичные системы вечны, неизменны, статичны.

Если чёт – это устой, то нечёт – это неустой, стремящийся к устою. Потому чётные двоичные системы генетически первичны, а нечётные заключают в себе стимул к движению вперёд к изменениям и преобразованиям. Число «3», складывающееся в баре из суммы 2+1, символизирует динамичную картину бытия.

Трёхъярусная картина мира, поделённого на верхний, средний и нижний, в обозримой истории культуры складывается позднее, чем дуальная. Автономность мира человека – существа, живущего в Среднем мире между двумя мирами – вносит про-

⁵ Может быть, не случайно корни слов *“strophe”*, *“stanza”* имеют в основе то же сочетание фонем *“st”*, что и в русских словах *«устой»*, *«структура»*, *«строить»*, *«строительство»* и т. п.



тиворечие; земное бытие вынуждает к деятельности, изменяющей реальность. Небесный и подземный мир оказывают влияние на психику человека, стремящегося к возвышенному божественному, но подверженного также действию низменного, сатанинского начала.

Структурные функции подобной троичности бара представлены уже в античный период VI–V вв. до н. э. Одна из гипотез о происхождении этой формы отсылает к структуре *строфа–антистрофа–эпод* [7, с. 53]. Она присутствует в торжественной лирике Пиндара, в организации хоровых фрагментов классической античной трагедии, начиная с трагедий Эсхила. Существенный нюанс состоит в том, что в «эпиникиях» – победных одах Пиндара в честь победителей на общегреческих состязаниях – часто перед эподом, который выполнял роль хорового припева, пара из строфы и антистрофы повторялась несколько раз. Подобная структура встречается и в трагедиях. Например, в трагедии «Агамемнон» Эсхила (Парод) после структуры, аналогичной будущей форме бара строфа–антистрофа–эпод, идут 6 пар на сопоставлении «строфа–антистрофа».

Взаимодействие принципов симметрии и асимметрии в песенных жанрах бар формы XIV–XVI столетий выражается в паритете функциональной дифференциации поэзии и музыки. Благодаря точному возвращению музыки куплета в баре укрепляется принцип тождества, то есть симметрия целого. Обновление поэтического текста от куплета к куплету является проявлением асимметрии. Музыка *abgesang* сочетает сходство с запевом, то есть со штолленами, и, одновременно, отличается от них. Припев с обновлением в тексте и музыке – «перемена в последний раз» – создает эффект сдвига, что является стимулом для дальнейшего продолжения композиции. Не случайно бар мейстерзингеров был многоуплетным. Форма словесного текста в нём является сквозной, а весь куплетный бар – динамично развивающимся. Не случайно то обстоятельство, что именно на ведущей роли бара строится вагнеровская бесконечная мелодия.

Запевно-припевная структура, канонизированная гильдией мейстерзингеров, принципиально отличается от запевно-припевной структуры, где регулярное повторение не только музыки припева, но и слов усиливает симметрию целого. Такой при-

пев выполняет конструктивную функцию. Форма с текстомузыкальным повтором в припеве имеет черты чётного рондо. В подобных формах, характерных для фольклора и популярных песен, сильнее выражен закон тождества.

Существуют две гипотезы о происхождении термина *bar*. Одна – самая распространённая – излагается в иностранных справочных изданиях. Смысл слова *bar* объясняется как сокращённое от *baraṭ*, что означает «умелый выпад при отражающем ударе в фехтовании на рапирах» (см., например, [9]). Такая трактовка подчёркивает искусность, виртуозность в рыцарских поединках, а применительно к музыкально-поэтическим произведениям мейстерзингеров – творческую удачу поэта-певца, создавшего «образцовый тон» (Meisterton).

Другая интерпретация, в отличие от первой, узко профессиональной, включает данную форму в более широкий семантический контекст. Она принадлежит Р. Вагнеру, который в либретто оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» излагает её устами главного героя – Ганса Сакса (его прототипом послужила реальная историческая личность). Во 2 к. 3 д. оперы мастер объясняет молодому рыцарю Вальтеру, стремящемуся завоевать победу на состязании певцов и взять в жёны Еву, дочь золотых дел мастера, правила построения куплета (музыкально-поэтической строфы) семейными отношениями. Запев из двух штолленов AA – *Stollen I* и *Stollen II* – в его интерпретации персонифицирует супружескую пару. Создание припева B – *abgesang* Г. Сакс сравнивает с рождением ребёнка – нового существа, наследующего черты родителей.

Так в трёхчленной целостности модели бара, имеющей две пары разного качества, проявляется универсальный закон симметрии – асимметрии, который обеспечивает биологический ритм смены поколений.

Подтверждением вагнеровской точки зрения могут служить этимологические изыскания в сфере имён собственных, восходящих, в частности, к средневековым легендам и литературным памятникам, составившим основу оперного творчества Р. Вагнера. Так, в легендах о Граале речь идёт о сверхъестественном рождении героев, наделённых исключительными качествами, причастных к мистическим ритуалам. В романах эпохи короля



Артура говорится о рыцарях Грааля, которые были удостоены чести пить из чаши Грааля кровь казнённого Христа. Их имена – Галахад, Парсифаль и Барс – имеют древнееврейское происхождение. Слово «бар» означает – рождение («брейшил бара» – корень, рождение), и «с» – премудрость. В этом имени заключена, следовательно, «тайна рождения свыше» [9]. Термин *bar* в таком случае оказывается сакрализованным.

А. Андреев считает, что в григорианском хорале использование модели *bar* характерно для определённых жанров и называет в качестве типичных песнопения Аллелуйя. Он подчёркивает «содержательную, а не формальную природу данной синтаксической структуры» [1, с. 353], и говорит о воплощаемом в ней «структурном сиянии», «существенно-музыкальном видении идеала» [Там же, с. 355, с. 439]. К этой семантической сфере относятся многие протестантские хоралы, например “*Lobe den Herren*” (1665), на котором построена хвалебная кантата № 137 И.С. Баха.

Внутренняя динамика структуры, где повтор ведёт к обновлению, в более поздних образцах выражает нарастание эмоции, особую приподнятость чувства. «Песня Миньоны» Ф. Листа передаёт романтическую мечту о далёком счастливом крае. В финале оперы Р. Вагнера восторженная лирика *Priselied* Вальтера перерастает в хоровой гимн, прославляющий искусство майстерзанга.

В дальнейшей разработке теоретических вопросов о структурно-семантических потенциях композиционной модели *bar* перспективными видятся несколько направлений. Одно из них связано с расширением ареала её распространения. Оно намечено Ю.Н. Холоповым в замечании о барформе в духовных песнопениях русской православной традиции [7, с. 53] (тема совершенно не исследована). Другим направлением могло бы стать изучение и систематизация структурных вариантов искомой модели, таких как «обращённый бар», «репризный бар», «сцепление баров», «бар в баре», а также взаимодействия в них числовых отношений и их содержательные возможности.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Часть вторая: Грекорианский хорал. 2-е изд. М.: Дека-ВС, 2013. 480 с.
- 2/ Виеру Н. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Музыкальная форма и драматургия. М.: Музыка, 1972. 179 с.
- 3/ Кюреян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.
- 4/ Лаврентьева И. Бар-форма и некоторые общие особенности форм западно-европейской монодии XI–XVI веков. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». М., 1978. Рукопись.
- 5/ Сараева С.В. Песенные жанры миннезанга: автореф. дисс...канд. искусствоведения. Новосибирск, 2010. 21 с.
- 6/ Сорокина Т.С. Бар-форма. Лекция по курсу анализа муз. произведений для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Новосибирск, 1986. 42 с.
- 7/ Холопов Ю.Н. Бар // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 53.
- 8/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 489 с.
- 9/ Чаша Грааля, миф или реальность? Форум. URL: <http://forum.souz.co.il/viewtopic.php?t=54448> (дата обращения: 29.08.2020).
- 10/ Число 2 символ в нумерологии, значение символа дуады. URL: <https://kak-sdelat-mne.ru/simvoly-numerologii-chislo-2/> (дата обращения: 25.08.2020).
- 11/ Bar form. URL: <https://en.wikipedia.org> (дата обращения: 01.12.2017).
- 12/ Lorenz A. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Der musikalische Aufbau von Richard Wagner „Tristan und Isolde“. Bd. 2. Berlin, 1926. 201 с.

REFERENCES

- 1/ Andreev, A. (2013), K istorii evropejskoj muzykal'noj intonacionnosti. Chast' vtoraya: Gregorianskij horal. 2-e izd [On the history of European musical intonation. Part two: The Gregorian Chorale. 2nd ed], Deka-ВС, Moscow, 480 p. (in Russ.)
- 2/ Vieru, N. (1972), Opera R. Vagnera "Nyurnbergskie mejsterzингеры". Muzykal'naya forma i dramaturgiya [Wagner's opera "The Nuremberg Meistersingers". Musical form and drama], Muzyka, Moscow, 179 p. (in Russ.)
- 3/ Kyuregyan, T. (1998), Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in the music of the XVII–XX centuries], TC Sfera, Moscow, 344 p. (in Russ.)
- 4/ Lavrent'eva, I. (1978), Bar-forma i nekotorye obshchie osobennosti form zapadno-evropejskoj monodii XI–XVI

- vekov. Lekciya po kursu "Analiz muzykal'nyh proizvedenij" [Bar-form and some general features of Western European monody forms XI–XVI. Lecture on the course "Analysis of musical works"], Moscow, The manuscript. (in Russ.)
- 5/ Saraeva, S.V. (2010), Pesennye zhanry minnezanga [Song genres of minnesang], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 21 p. (in Russ.)
- 6/ Sorokina, T.S. (1986), Bar-forma. Lekciya po kursu analiza muz. proizvedenij dla istoriko-teoretiko-kompozitorskih fakul'tetov muzykal'nyh vuzov [Bar-form. Lecture on the course of analysis of musical works for the historical, theoretical and compositional faculties of music universities], Novosibirsk, 42 p. (in Russ.)
- 7/ Holopov, Yu.N. (1991), "Bar", Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' [Musical encyclopedic dictionary], Sov. Enciklopediya, Moscow, p. 53. (in Russ.)
- 8/ Holopova, V.N. (1999), Formy muzykal'nyh proizvedenij. [Forms of musical works. Training manual], Lan', Saint Petersburg, 489 p. (in Russ.)
- 9/ Chasha Graalya, mif ili real`nost`? Forum [The Grail Cup myth or reality? / Forum], Available at: <http://forum.souz.co.il/viewtopic.php?t=54448> (Accessed 29 August 2020). (in Russ.)
- 10/ Chislo 2 simvol v numerologii, znachenie simvola duady` [Number 2 is a symbol in numerology, the meaning of the duad symbol], Available at: <https://kak-sdelat-mne.ru/simvoly-numerologii-chislo-2/> (Accessed 25 August 2020). (in Russ.)
- 11/ Bar form, Available at: <https://en.wikipedia.org> (Accessed 1 December 2017). (in Eng.)
- 12/ Lorenz, A. (1926), Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Der musikalische Aufbau von Richard Wagner „Tristan und Isolde“. Bd. 2. Berlin, 1926. 201 p. (in Deu.)

Сведения об авторе

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, Заслуженный работник высшей школы РФ, член Союза композиторов России, профессор кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени Михаила Ивановича Глинки
E-mail: lalumiere@ngs.ru

Author information

Svetlana S. Goncharenko, D. Sc. (Art Criticism), Honoured Higher education employee of the Russian Federation, Member of the Union of composers of Russia, Full Professor, Mikhail Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: lalumiere@ngs.ru



BELLE DANCE ФРАНЦИИ XVII ВЕКА – ТРИУМВИРАТ РИТОРИКИ, МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ

С.В. БАКУТО, Н.В. МОСОЕВА

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация
Красноярский колледж искусств имени П.И. Иванова-Радкевича, 660095, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В рамках статьи предпринимается попытка рассмотреть некоторые эстетические и хореографические особенности Belle dance во французской культуре XVII века. Основой для работы послужила не переведённая на русский язык книга Бетти Бэнг Мазер “Dance of the French Baroque” («Танцы французского барокко»), содержание которой всё ещё остаётся малоизвестным для отечественных исследователей. Авторы рассматривают специфику Belle dance во взаимосвязи трёх аспектов: поэтического, музыкального и хореографического. Как результат этого взаимодействия – виды танцевальных периодов и танцевальных фигур, а также особенности соотношения разделов музыкально-риторической диспозиции с хореографическими и музыкальными построениями. Кроме этого, внимание уделяется значению культа “короля-солнца”, роли сюирентанта, замыслу композитора и хореографа при создании постановки Belle dance. В качестве музыкальных примеров используется фрагмент “La passacaille de Persée” («Пассакалия Персея») из оперы Люлли «Персей» и фрагмент постановки Пекур “La bourrée d’Achille” («Бурре Ахилла»).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Belle dance, Великий век, французское барокко, Людовик XIV, танец, Люлли, Пекур, La passacaille de Persée, La bourrée d’Achille.

BELLE DANCE OF FRANCE OF THE XVII CENTURY – TRIUMVIRATE OF RHETORIC, MUSIC AND CHOREOGRAPHY

S.V. BAKUTO, N.V. MOSOEVA

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation
P.I. Ivanov-Radkevich Krasnoyarsk College of Arts, 660095, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. Within the framework of the article, an attempt is made to consider some aesthetic and choreographic features of Belle dance in the French culture of the XVII century. The basis for the work was the book Betty Bang Mather “Dance of the French Baroque”, the content of which is still little known for domestic researchers. The authors consider the specifics of Belle dance in the interrelation of three aspects: poetic, musical and choreographic. As a result of this interaction, there are types of dance periods, types of dance figures. As well as the use of sections of musical and rhetorical disposition in the music and choreography of Belle dance. Attention is also paid to the importance of the king, the surintendant, the composer, the choreographer when creating the production of Belle dance. As musical examples, a fragment from Lully's opera “Perseus”, “La passacaille de Persée” and a fragment of Pecourt's production “La bourrée d'Achille” are used.

KEYWORDS: Belle dance, the Great Century, French Baroque, Louis XIV, dance, La passacaille de Persée, Lully, La bourrée d’Achille, Pecourt.



В последние годы наблюдается усиление общего интереса к барочной культуре. Следы этого стиля можно увидеть и в современном мире. Прежде всего, в архитектуре, демонстрирующей барочные реплики в современных зданиях, в реконструкциях костюмированных балов, сценических жанров и музыкального инструментария, а также в проведении различных тематических выставок в музеях. Поскольку работы выдающихся представителей этого времени оставили после себя много загадок и противоречий, они продолжают привлекать современных исследователей [1; 3; 7–11]. В рамках данной статьи попытаемся приоткрыть лишь некоторые тайны такого художественного явления как *Belle dance* времён Франции XVII столетия. Этот период, охватывающий вторую половину XVII – первую половину XVIII вв., получил название *“Grand siècle”* («Великий век») [1].

Танцов XVII века отличает высокое профессиональное мастерство. В 1661 году «король-солнце» Людовик XIV основал Академию танца, задачей которой стала унификация всех основных стилевых особенностей придворного танца и разделение последнего на сценический и бальный. Танец при дворе короля стал примером небывалого хореографического искусства и эстетики. Он получил название *Belle dance*. С этого времени хореография официально признаётся не только высоким искусством, но и делом государственной важности.

В правление Людовика XIV во Франции устанавливается кульп личности Короля, предполагающий поклонение и восхваление. Поддерживали этот кульп множество придворных, сопровождающих каждый шаг короля. В 1682 году Людовик со двором переезжает в Версаль. В роскошном дворцовом ансамбле абсолютная монархия предстаёт перед миром во всём великолепии. Щедро одариваемые королём, учёные и художники создают шедевры во славу своего покровителя. Это было время творений Мольера, Лафонтена, Буало, Лялли и др. [3; 5; 10].

Важно отметить, что в конце XVI века постановки балета стали одной из разновидностей придворного и государственного церемониала. Их значимость устанавливается наравне с коронацией или похоронами короля. *Belle dance* французского барокко – это роскошь и изящество нарядов, грациозные движения дам и галантные позы кавалеров. Но за всем этим внешним великолепием было скрыто глубокое содержание. Каждое движение в танце имело особое значение – от тайных любовных посланий до обсуждения последних событий и интриг при дворе. Куранты, сарабанды, жиги, менуэты, чаконы, бурре, бранли и пассакалии входят в композиции множества опер, балетов, музыки к многодневным праздникам: «Удовольствия зачарованного острова», «Принцесса Элиды», «Дворец Альцины», «Армиды» и прочие. Композитор изобретал множество способов для совершенствования и изменения облика спектакля, при этом не забывая учитывать этикет и некоторые дворцовые правила [3; 7; 9].

Танец был одной из важных составляющих *Belle dance*. Танцоры хореографии *Belle dance* не ограничивались перемещением вперёд и назад, влево и вправо, как это было с танцорами Арбо, которые делили танцевальную площадку с некоторыми другими танцевальными парами. Пара *Belle dance* могла также двигаться по длинным дорожкам, которые использовали по всей танцевальной площадке.

Среди танцевальных фигур, используемых в хореографии *Belle dance*, были вертикальные, горизонтальные, диагональные и изогнутые линии, полуокружности, овалы и спирали. Эти фигуры объединялись в правильные, упорядоченные и пропорциональные узоры. Выполнение большинства фигур танцующей парой предполагало два способа: симметричный и параллельный. В симметричных фигурах танцевальные дорожки образовывали зеркальные отражения. В параллельных – одинаковые изображения, расположенные рядом. Фейе называл симметричные фигуры *«правильными»*,

а параллельные – «неправильными» (рисунок 1). Он утверждал, что «правильная фигура возникает, когда два или более танцоров движутся в противоположных направлениях. В то время как один идёт направо, другой идёт налево. Неправильная фигура возникает, когда два танцора вместе идут в одну сторону» (цит. по: [11, с. 92]). Другими словами, симметричные фигуры были обычным явлением в хореографии *Belle dance*, а параллельные фигуры были исключением.

EXAMPLE 9.5.
Regular and irregular figures. Feuillet, 1700a, p. 92. Reproduced by arrangement with Broude Brothers Limited.
a. regular (symmetrical); b. irregular (parallel).

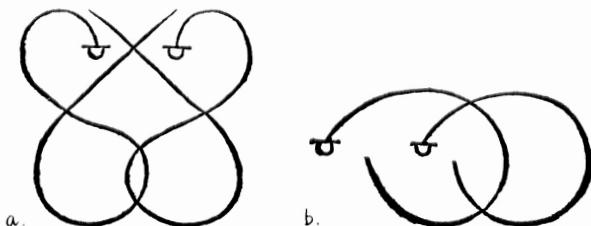
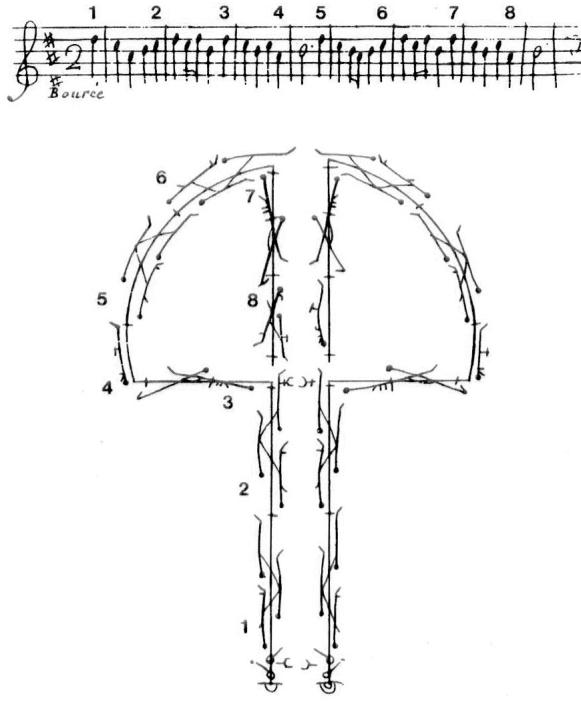


Рисунок 1. Танцевальные фигуры *Belle dance* [11, p. 111]



1 2 3 4
Peut-on jamais avoir du chagrin, Quand on a de bon vin?
Peut-on jamais avoir du chagrin, Quand on a de bon vin?
5 6 7 8

Рисунок 2. Танцевальная партия (первый период) для «*La bourrée d'Achille*» [11, p. 111]

Поскольку танцевальные фигуры в хореографии *Belle dance* являются геометрическими фигурами, их лучше всего лицезреть сверху. В театре зрители, сидевшие выше сцены, имели наилучшее расположение. На королевских балах король, сидящий на троне, занимал самый выгодный обзор. Когда же постановки осуществлялись на открытом пространстве загородной королевской резиденции, то самое наивыгодное расположение было на этаже *piano nobile*. Заметим, что узоры цветочных партеров в архитектурных ансамблях нередко создавались в расчёте на осмотр сверху.

Рисунок 2 демонстрирует пример первой танцевальной партии для «*La bourrée d'Achille*» («Бурре Ахилла») хореографа Пекура. Мелодия, к которой была сочинена хореография, располагается над танцевальным рисунком; к ней внизу добавлены пародийные слова 1702 года. Цифры отмечают на-

чало каждого танцевального такта, таким образом, музыка, хореография и тексты песен оказываются взаимосвязанными. Каждая хореографическая фраза предполагала одно проведение музыкальной фразы и также могла совпадать с её репризой. Так, в «Бурре Ахилла» первая хореографическая фраза сопровождается первой музыкальной фразой, а вторая – музыкальной репризой.

Подобно тому, как две музыкальные фразы образуют единое целое, так и две хореографические фразы, поставленные под них, объединяются в единое целое. Этот симбиоз комбинированных фраз называется *танцевальным периодом*.

Важно отметить, что танцевальные периоды в хореографии обычно в два раза длиннее музыкальных периодов (инструментального сопровождения). Остановка, завершающая каждый танцевальный период, напоминает остановку («точку покоя»)

в совершенной полной каденции, завершающей большинство музыкальных периодов. В зависимости от соотношения музыкальной и хореографической фраз, в *Belle dance* существовали три вида танцевальных периодов.

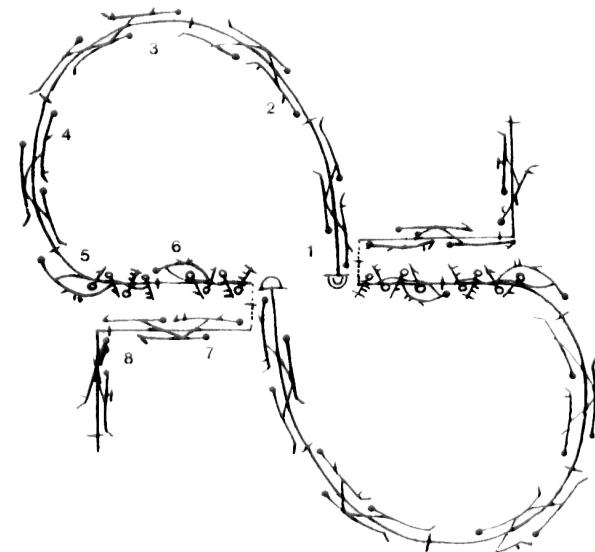
В первом виде фразы идентичны (параллельные или симметричные). Две танцевальные фразы этого периода можно назвать «*рифмой*». Рифмующиеся фразы точно или почти точно согласовываются с соответствующей музыкальной фразой и её повторением, потому что и музыка, и хореография повторяются.

Во втором виде танцевального периода хореография соответствует музыке лишь отчасти. В нём есть фразы, которые похожи либо в последовательности шагов, либо в танцевальных фигурах. Получается, что или последовательность шагов, или танцевальные фигуры соответствуют звучанию музыкальной фразы. Танцевальный период с очень похожими шагами, но с отличающимися танцевальными фигурами, является первым танцевальным периодом в «Бурре Ахилла» Пекура, показанным в рисунке 2. Во втором периоде этой хореографии (рисунок 3) последовательность шагов снова похожа, но не полностью.

Третий вид танцевального периода практически не имеет общих элементов между танцевальной и музыкальной фразами. Для репризы используется та же музыка, но ставится совершенно другая хореография.

Иногда один танцевальный период приходится на музыкальную фразу, а другой – на её повторение. Это происходит в том случае, когда реприза произведения достаточно длинна, чтобы включить два музыкальных периода. Если музыка повторяется, соответствующий период танца становится двойным периодом. То есть, пока музыканты играют А-А-В-В, танцоры исполняют один танцевальный период для А-А и двойной период для В-В¹.

Неквадратное деление танцевальных периодов и рисунков на хореографических построениях, очерчивающих пути танцоров, также затеняет общие пропорции хореографии, в которых при ближайшем рассмотрении можно увидеть связи как с поэзией, так и с риторикой. Если рассматривать танцеваль-



1 2 3 4
Pour bannir l'humeur noire, Ne nous occupons qu'à boire:
Pour bannir l'humeur noire, Buveons jusqu'à demain.
5 6 7 8

Рисунок 3. Танцевальная партия (второй период) для «*La bourrée d'Achille*» [11, p. 114]

ные периоды как поэтические строфы, то это целое напоминает целое поэтических текстов. Таблица 1 показывает, что структура пародийной лирики для «Бурре Ахилла» и хореографии Пекура одинакова. Тексты песен, установленные для каждого танцевального периода, сгруппированы в поэтическую строфи. Каждая первая строфа (и каждая первая танцевальная фраза) включает в себя две строки лирики и их точное повторение. Одна горизонтальная линия обозначает конец каждой первой строфи. Вторая строфа и каждая вторая танцевальная фраза включает в себя четыре поэтические строки и их точное повторение. Двойная горизонтальная линия обозначает конец второй строфи.

1 Каждое «А» означает первую репризу, каждое «В» – вторую.



Dance	[Bourrée, 1st time]	Music/Poetry
A (plate 1)	Peut-on jamais avoir du chagrin, Quand on a de bon vin? Peut-on jamais avoir du chagrin, Quand on a de bon vin?	A repeat A
B (plates 2 – 3)	Pour banner l'humeur noire, Ne nous occupons qu'à boire: Pour banner l'humeur noire, Buvons jusqu'à demain. Pour banner l'humeur noire, Ne nous occupons qu'à boire: Pour banner l'humeur noire, Buvons jusqu'à demain.	B repeat B
C (1st half plate 4)	[Menuet, 1st time]	C
	Bachus est aymable, Son empire est doux; Bachus est aymable, Son empire est doux;	repeat C
D (2nd half plate 4, and plate 5)	Amant miserable, Que ne cherchez-vous; Les plaisirs de table Qu'on prend parmy nous? Amant miserable, Que ne cherchez-vous; Les plaisirs de table Qu'on prend parmy nous?	D repeat D
E (plate 6)	[Menuet, 2nd time]	C repeat C
	O l'humeur gaillarde, Qu'inspire les pots! O l'humeur gaillarde, Qu'inspire les pots!	
F (plates 7 – 8)	On rit, on hazarde Chansons et bons mots: On donne nazarde Aux pales Cagots. On rit, on hazarde Chansons et bons mots: On donne nazarde Aux pales Cagots.	D repeat D
G (plate 9)	[Bourrée, 2nd time]	A
	Soupire qui voudra pour de bien; Je veux boire de mien: Soupire qui voudra pour de bien; Je veux boire de mien:	repeat A
H (plates 10 – 11)	Le vin est ma folie; L'Amour me genne et m'ennuye; Le vin est ma folie, Le reste ne m'est rien. Le vin est ma folie; L'Amour me genne et m'ennuye; Le vin est ma folie, Le reste ne m'est rien.	B repeat B



Хотя в «Бурре Ахилла» можно рассматривать, как принято, симметричную повторяющуюся структуру, она также может восприниматься как трёхчастное целое, имеющее свою диспозицию в первой части: бурре, свою интригу в менюэте и свою развязку – повторение бурре. Поскольку эта хореография начинается и заканчивается музыкой бурре, поставленной, в основном, на одни и те же движения ног и довольно схожие танцевальные фигуры, её три части образуют полный цикл, или большой период.

На самом деле, каждая хореография танца состоит из трёх частей: начала, середины и конца, которые вместе составляют большой период. В начале танца танцоры сталкиваются с «присутствием», т. е. с королевским троном. В конце они оказываются там, где начали, перед «присутствием» и лицом к нему, чтобы сделать свои заключительные поклоны.

Согласно мысли хореографа М. де Пюре, разделение хореографии на отдельные части особенно важно в театральном танце, потому что театральная хореография должна быть «истинным целым», и её части «должны быть различимы по-настоящему и сами по себе. Так как балет есть духовное целое, то деление его должно быть художественным и регулярным, чтобы оно радовало память своей уместностью» (цит. по: [11, с. 230–231]).

Большинство танцев, поставленных в нотации Фейе, исполняются на музыку в двухчастной ре-

призной или двухчастной форме. Хореография пассакалии и чаконы ставилась на музыку, организованную как непрерывная вариация. Многие из них довольно длинные, и их куплеты могут быть сгруппированы в три или пять риторических частей. *“La passacaille de Persée”* («Пассакалия Персея») Пекура (см. пример) поставлена на музыку из оперы Люлли «Персей» 1682 года. Музыка Люлли состоит из двенадцати куплетов, каждый из которых состоит из двух гармонических последовательностей партии *basso ostinato* (тт. 1–8). После первого куплета мелодические фразы отстают от басовой партии на одну четверть (т. 9).

Хореография Пекура², с подробно расписанными на каждую мелодическую фразу движениями, следует этой особенности: начиная с третьего куплета (т. 17) она отстаёт от гармонической последовательности *basso ostinato*. Поскольку большинство мелодических фраз в пассакалии и чаконе начинаются с двух затактовых четвертных нот, а все танцевальные фразы – с движения «изгиба», танец и мелодия переносят их визуальное и аудиальное восприятие в следующую фразу.

2 Перевод хореографического текста осуществлен авторами работы (см. таблицу 2).



1 Exordium **60** PROPOSITION

To begin the dance, the "presence" by moving directly the dancers acknowledge downstage. The continue repeating toward the first opposite feet.

6 7 6 # 6

51

Quickly they part again with more hops and leaps, ending the dance period. The dancers briefly turn from each other, but then dance toward one another to exchange

9 8 7 6 6 6

7

"presence", pattern on The dancers turn abruptly away from the 'presence' They part from each other on a line horizontal to the 'presence'. They dance towards each other.

7 6 6 7 6 7 6 6 5 6 5

58

Confirmation

places, arriving face to face about two feet apart. Their anger begins to subside. With coopees, 'stall' for two man forward.

6 7 6 7 6 6 5 6 7 6

15

Narration

To prepare for the narration, they exchange places about six feet apart. With curved floor patterns that stay about

6 5 6 4 # 6 5 6 5 6 4 # 6 5

65

the dancers then they stalk for two The dancer take two They quickly return in man forward, the more measures - the lady back lady forward, the man back. measures to separate. the more measures, so near that their costumes touch.

7 6 6 5 6 6 4 # 6 6 4 # 6 4

22

26

six feet apart, the dancers again exchange places. The dancers continue with a spiral

6 5 6 5 6 4 # 6 7 6 7

72

With four pas de bourrees, the lady cerdes around the gen Heman, while the gentleman makes quarter-turns, keeping his gaze fixed on the lady. As the music dimaxes with original bass line, the gen Heman the lady, while she fixes

6 4 # 6 7 6

INTRIGUE

Choreography for "La passacaille de Persée". Based on Pecour Confutation

figure. They dance toward one then turn in place and To begin the confutation, the

6 7 6 6 # 6 7 6 7 6 6

78

a return circles to the around The dancers separate. They then return.

4 # 6 7 6 6 4 # 6 7 6

DENOUEMENT

37

dancers movements. They separate briefly, as if in anger, but The dancers separate

6 5 6 4 3 6 5 6 5

84

Peroration

They pass each other while turning, hinting perhaps at a goodbye kiss. They part again, in preparation for the denouement. The dancers execute several little quarter-turns, perhaps reluctantly end of the music.

6 7 6 6 5 #6 6 6 6 4 4 #

44

with little leaps. Then they turn and together again, avoiding each other's glances as they pass.

6 7 6 # 7 6 6 5 4 #

91

jumps and They continue in facing each other and They make a three- sensing the same fashion. dancing upstage, they quarter turn to face and staring positions. They acknowledge the 'presence'

#6 6 6 5 #6 6 6 6 4 4 #

3



• **Proposition, Exordium**

такты 1–4: Чтобы начать танец, танцоры признают «присутствие», двигаясь прямо вниз по сцене

такты 5–8: Они продолжают двигаться к «присутствию», повторяя первый элемент противоположно

такты 9–10: Танцоры поочередно расходятся друг с другом от «присутствия»

такты 11–12: Они расходятся по линии горизонтальной к «присутствию»

такты 13–14: Они танцуют навстречу друг другу

такты 15–17: Чтобы подготовиться к narration, они меняются местами примерно в шести футах друг от друга

• **Narration**

такты 18–25: С изогнутыми рисунками, находясь примерно в шести футах друг от друга, снова меняются местами

такты 26–29: Танцующие продолжают движение по спирали

такты 30–31: Они танцуют навстречу друг другу, пока их костюмы не соприкоснутся

такты 32–33: Затем поворачиваются на месте и на мгновение встают бок о бок лицом к «присутствию»

• **Intrigue, Confutation**

такты 34–37: Чтобы начать confutation, танцоры остаются близко друг к другу, отражая свои движения

такты 38–42: Они ненадолго расходятся, как будто в гневе, но быстро возвращаются, чтобы сблизиться

такты 43–46: Танцоры расходятся с небольшими прыжками и подскоками

такты 47–50: Затем они поворачиваются и снова танцуют вместе, избегая взглядов друг друга, когда проходят мимо

такты 51–54: Они быстро прекращают большое количество прыжков и подскоков, заканчивая танцевальный период лицом друг к другу, возможно, с раздражёнными взглядами

такты 55–57: Танцоры ненадолго поворачиваются друг к другу, но затем танцуют навстречу друг другу, чтобы обменяться взглядами

такты 58–59: Места, прибывающие лицом к лицу примерно в двух футах друг от друга

такты 60–63: Их гнев начинает утихать. Дважды они делают пол-оборота и, вероятно, с застенчивыми взглядами готовятся подтвердить свою любовь

• **Confirmatio**

такты 64–65: Танцоры «укладывают» движения на два такта – кавалер впереди, дама позади

такты 66–67: Затем они исполняют ещё на два такта – леди вперед, кавалер позади

такты 68–69: Танцоры исполняют два такта, чтобы разделиться

такты 70–71: Они настолько быстро возвращаются, что их костюмы соприкасаются

такты 72–75: С четырьмя Па-де-бурре дама кружит вокруг джентльменов, в то время как джентльмен делает четверть оборота, не сводя глаз с дамы

такты 76–79: Когда музыка достигает кульминации с возвращением к первоначальной басовой линии, джентльмен кружит вокруг леди, в то время как она пристально смотрит на него

такты 80–81: Танцоры расходятся

такты 82–83: Они возвращаются

такты 84–87: Они проходят мимо друг друга, поворачиваясь, намекая, возможно, на прощальный поцелуй. Они снова расстаются, готовясь к peroration

• **Denouement, Peroratio**

такты 88–91: Танцующие исполняют несколько небольших прыжков и четверть оборотов, возможно, неохотно чувствуя завершение музыки

такты 92–95: Они продолжают в том же духе

такты 96–97: Стоя лицом друг к другу и танцуя на сцене, они возвращаются в исходное положение

такты 98–99: Они делают три четверти оборота лицом к лицу и признают «присутствие»



Пример пассакалии показывает разделение танца на три части (предложение, интрига и развязка: *proposition, intrigue, denouement*), а музыки на пять частей риторической диспозиции (начало, повествование, опровержение, подтверждение и пересказ: *exordium, narration, confutation, confirmation, peroration*), и двенадцать хореографических построений на двенадцать проведений *basso-ostinato*. Наличие басового ключа указывает на плотность музыкальной фактуры, ибо, когда он появляется, Люлли использует шесть партий своего полного оркестра (*tutti*). Когда появляется скрипичный ключ, оркестровый состав уменьшается до трёх верхних партий (*solo*).

Исполнение «*Пасскалии*» длится всего три минуты. В предложении (*proposition*) танцоры исполняют формальный танец ухаживания, в то время как музыканты сопровождают его одной из традиционных басовых тем для пассакалии: I–VII–VI–V. *Exordium* этого предложения начинается сразу игрой оркестра полным составом и с исполнения танцорами своих традиционных признаний королевскому «присутствию». Единственным нарушением квадратности является заключительная танцевальная фраза, которая расширена на один такт, чтобы все последующие танцевальные фразы начинались на такт позже, чем соответствующая гармоническая последовательность.

Начиная с непрерывных восьмых и нескольких шестнадцатых в такте 18, в хореографии танцоры больше не признают «присутствия», но сохраняют сдержанную дистанцию формального ухаживания. На второй танцевальный период возвращается полное звучание оркестра. В конце повествования танцующие снова оказываются лицом к лицу с «присутствием», как бы говоря: «Мы едины в конце нашего ухаживания».

Хореографическая интрига (*intrigue*) более страстная по характеру. Начало музыки снова ознаменовано уменьшением состава оркестра. Несколько быстрых переходов от полного оркестра к высоким голосам демонстрируют выраженные сильные чувства. В это время танец предполагает скору любовников. Только первая и последняя фразы интриги приходятся на линию *basso-ostinato*.

Далее начинается опровержение (*confutation*): скора между влюбленными. Страсть пары усиливается по мере того, как музыка переходит в мажор (тт. 41–42), в момент кульминации танцоры несколько раз отворачиваются и отходят друг от друга, а затем возвращаются. Шаги с подскоком ещё больше выражают их волнение. В конце опровержения их спор начинает утихать. Все три танцевальных периода неквадратны. Первый и последний имеют одну фразу с пятью вместо обычных четырёх тактов, а средний период состоит из трёх вместо обычных двух танцевальных фраз. Показательно, что именно в этом разделе риторической диспозиции партия *basso ostinato* с нисходящей ступеневой последовательностью исчезает.

В подтверждении (*confirmation*) танцоры продолжают разыгрывать своё разочарование друг другом. Они танцуют вместе, леди кружит вокруг джентльмена, а затем джентльмен вокруг леди. В это время оркестр возвращается к первоначальной линии *basso-ostinato*.

В развязке (*denouement*) танцоры снова объединяются. Музыка повторяется дважды, подтверждая, что мир и стабильность вернулись, и танцоры заканчивают формальными поклонами.

Важно отметить, что хореография *Belle dance* была поставлена под уже существующую музыку, а не наоборот. Подобно тому как плавные ритмы танцевальной лирики Люлли накладывались на традиционные ритмические движения, так и текущие напольные узоры хореографии *Belle dance* часто являлись привлекательной альтернативой более статичным позам эпохи Возрождения.

Таким образом, *Belle dance* – это уникальная система, в которую входят этикет, язык жестов, костюмы, слово и музыка. Это также пример синтеза нескольких видов искусств – хореографии, поэзии и музыки. Достигнувший в XVII веке своего расцвета, *Belle dance* для танцующего – это прежде всего развернутая хореографическая система с чёткой структурой, словарём танцевальных жестов и сложными схемами. Для композитора-постановщика – выстроенный баланс движения и звучания. Отныне танец – это не просто проявление красоты и изящества при дворе, это ещё и возможность показать своё положение или выразить что-то, о чём нельзя сказать вслух.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакуто С., Мосоева Н. Эстетика Belle dance в художественной практике Франции XVII века // Сборник статей Всероссийской научной-практической конференции. В 2-х частях. Часть 2. Петрозаводск, 2020. С. 318–327.
- 2/ Балы при дворе Людовика XIV. URL: <http://www.anngolon-angelique.com/baly-pri-dvore-lyudovika-14/> (дата обращения: 08.09.2021).
- 3/ Березин В.В. Музыка королей Франции. М.: Современная музыка, 2013. 348 с.
- 4/ История европейского костюма. Французский костюм XVII века. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/nostalgia-n/post388471893> (дата обращения: 08.09.2021).
- 5/ Людовик XIV: вочеловечение природы. URL: https://alexei800.wordpress.com/2014/11/26/louis-14-incarnate_ru/ (дата обращения: 08.09.2021).
- 6/ История танца. URL: https://hda.org.ru/video_folders/seminar/ (дата обращения: 08.09.2021).
- 7/ Пылаева Л. «Тайные знаки любви» или что скрывает язык французского барочного танца // Старинная музыка. 2006. № 3–4 (33–34). С. 15–19.
- 8/ Пылаева Л. Французская куранта XVII века: к истории танца барокко // Старинная музыка. 2008. № 3 (41). С. 16–21.
- 9/ Пылаева Л. Французский dance chantée, как воплощение риторики барокко // Старинная музыка. 2009. № 4 (46). С. 33–36.
- 10/ Ранев П. Что барочного в барочном менюете // Opera musicologica. 2018. № 2[8]. С. 32–53.
- 11/ Betty Bang Mather Dance of the French Baroque. Handbook for Performance. Indiana University Press, 1987. 334 p.
- 5/ Louis XIV: the humanity of nature, Available at: https://alexei800.wordpress.com/2014/11/26/louis-14-incarnate_ru/ (Accessed 08 September 2021). (in Russ.)
- 6/ The history of dance, Available at: https://hda.org.ru/video_folders/seminar/ (Accessed 08 September 2021). (in Russ.)
- 7/ Pylaeva, L. (2006), "Secret signs of love" or what hides the language of French Baroque dance, *Ancient music*, no. 3–4(41), pp. 15–19. (in Russ.)
- 8/ Pylaeva, L. (2008), "17th century French chime: to the history of Baroque dance", *Ancient music*, no. 3(41), pp. 16–21. (in Russ.)
- 9/ Pylaeva, L. (2009), French dance chantée as the embodiment of Baroque rhetoric, *Ancient music*, no. 4(46), pp. 33–36. (in Russ.)
- 10/ Ranev, P. (2018), "What is Baroque in Baroque Menuet", *Opera musicologica*, no. 2(8), pp. 32–53. (in Russ.)
- 11/ Betty, Bang (1987), *Mather Dance of the French Baroque*, Handbook for Performance, University Press, Indiana, 334 p. (in Eng.)

REFERENCES

- 1/ Bakuto, S., Mosoeva, N. (2020), "Belle dance aesthetics in the artistic practice of France of the 17th century", *Sbornik statej Vserossijskoj nauchnoj-prakticheskoy konferencii* [Collection of articles of the All-Russian Scientific and Practical Conference], P. 2, Petrozavodsk, pp. 318–327. (in Russ.)
- 2/ Balls at the court of Louis XIV, Available at: <http://www.anngolon-angelique.com/baly-pri-dvore-lyudovika-14/> (Accessed 08 September 2021). (in Russ.)
- 3/ Berezin, V.V. (2013), *Muzyka korolej Francii* [Music of the kings of France], Sovremennaya muzyka, Moscow, 213 p. (in Russ.)
- 4/ History of European costume. French costume of the 17th century, Available at: <https://www.liveinternet.ru/users/nostalgia-n/post388471893> (Accessed 08 September 2021). (in Russ.)

Сведения об авторах

Бакуто Светлана Викторовна, заместитель директора по научно-методической деятельности Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

Мосоева Надежда Виловна, студентка IV курса отделения теории музыки, Красноярский колледж искусств имени П.И. Иванова-Радкевича

E-mail: mosoeva_nadia_17@mail.ru

Authors information

Svetlana V. Bakuto, Deputy Director for Scientific and Methodological Activities of Krasnoyarsk Regional Scientific and Educational Center for Cultural Personnel, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

Nadezhda V. Mosoeva, student of Department Music Theory, P.I. Ivanov-Radkevitch Krasnoyarsk College of Arts

E-mail: mosoeva_nadia_17@mail.ru



МАРКЕРЫ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА ИНДИИ В СОНАТЕ № 3 ДЛЯ ПРЕПАРИРОВАН- НОГО ФОРТЕПИАНО ДЖ. КЕЙДЖА

В.В. ГОЙХМАН

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена циклу «Сонаты и интерлюдии» для препарированного фортепиано американского композитора XX века Джона Кейджа. Этот фортепианный цикл по праву считается одним из наиболее известных сочинений лидера музыкального авангарда. Он встраивается в один ряд с такими произведениями, как «Ludus tonalis» П. Хиндемита, «20 взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиана, «Прелюдии и фуги» Д. Шостаковича. Несмотря на исполнительскую популярность, данное сочинение пока всесторонне не осмыслено в отечественном музыкоznании. Написанный под впечатлением от работ Ананды Кумарасвами, цикл демонстрирует глубокое погружение композитора в индийскую культуру.

Избранный ракурс исследования определил актуальность темы статьи. Как показали аналитические наблюдения, Соната № 3, ставшая объектом изучения, представляет собой оригинальный пример, демонстрирующий интерес композитора к индийской танцевальной традиции, что нашло отражение в образной сфере, композиционных особенностях, звуковой палитре сочинения. Музыкальный материал произведения, его общий сонорный строй близок к древнему явлению индийской музыки – системе шрути, своеобразно воспроизведенной Дж. Кейдже姆 благодаря препарированному роялю – самому знаменитому изобретению американского авангардиста.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Джон Кейдж, «Сонаты и интерлюдии», препарированное фортепиано, американский музыкальный авангард, индийская культура.

FIGURATIVE WORLD OF SONATA NO. 3 FOR PREPARED PIANO J. CAGE IN THE CONTEXT OF INDIAN ART

V.V. GOYKHMAN

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

ABSTRACT. The article is devoted to the cycle “Sonatas and Interludes” for the prepared piano, the author of which is the American composer of the 20th century, the leader of the musical avant-garde John Cage. This piano cycle is rightfully considered one of his most famous compositions, embedded in a series of such world masterpieces as D. Shostakovich's “Preludes and Fugues”, P. Hindemith's “Ludus tonalis”, “20 views on the baby Jesus” O. Messian. Written under the impression of the works of Kumaraswamy Ananda, the cycle demonstrates the composer's deep immersion in Indian culture. Despite the performing popularity, this work has not yet received a comprehensive understanding in domestic musicology, which determines the relevance of the topic of research. The author of the work focuses on Sonata No. 3 as an example of the embodiment of the cultural and aesthetic principles of the Indian dance tradition, the patterns of which are determined in the structure, images, sound palette of the composition. As the study showed, the musical material of the sonata, its general sonor system is close to the ancient phenomenon of Indian music – the shruti system, originally reproduced by Cage thanks to the prepared piano.

KEYWORDS: John Cage, “Sonatas and Interludes”, prepared piano, American musical avant-garde, Indian culture.



Джон Милтон Кейдж – знаковая фигура американского авангарда. Как справедливо отмечают исследователи [1; 3; 4], он проложил путь едва ли не всем направлениям искусства второй половины XX века, связанным с эпатажностью, эксцентричностью, необычным звуковым оформлением. Музыка Дж. Кейджа являлась экспериментальной площадкой для его новаторских, порой радикальных идей. Музыкой при этом становилось всё, что звучало вокруг: любые шорохи и шумы, и даже тишина. *«Он мог позволить себе всё в безнадежно спятившем с ума мире музыкального авангарда»* [2, с. 191].

Известно, что композитор много путешествовал по миру. Знакомство с музыкальными традициями разных стран оказало существенное влияние на его творчество. В середине 1940-х гг. Джон Кейдж, уже занявший лидерские позиции в современном искусстве США, заинтересовался буддийской философией. В его мировоззрении наступает переворот, который М.В. Переверзева справедливо называет «вторым рождением композитора» [4, с. 16]. С этого времени в произведениях Кейджа находят отражение темы и образы Востока. Среди людей, которые познакомили композитора с буддизмом, необходимо назвать Гиту Сарабхай¹, Нэнси Росс Уилсон². В 1945 году Кейдж побывал в Индии, где увлечённо изучал местные верования. В 1947–1949 гг. композитор слушал лекции о дзэн-буддизме в Колумбийском университете. Как известно, учение дзэн пришло в Китай из Индии благодаря первому патриарху чань-буддизма Бодхидхарме, а затем распространилось во всём восточно-азиатском регионе.

Результатом погружения в индийскую культуру стал оригинальный цикл *«Сонаты и интерлюдии»*

для препарированного фортепиано (1948)³, созданный Кейджем под большим впечатлением от работ Ананда К. Кумарасвами⁴.

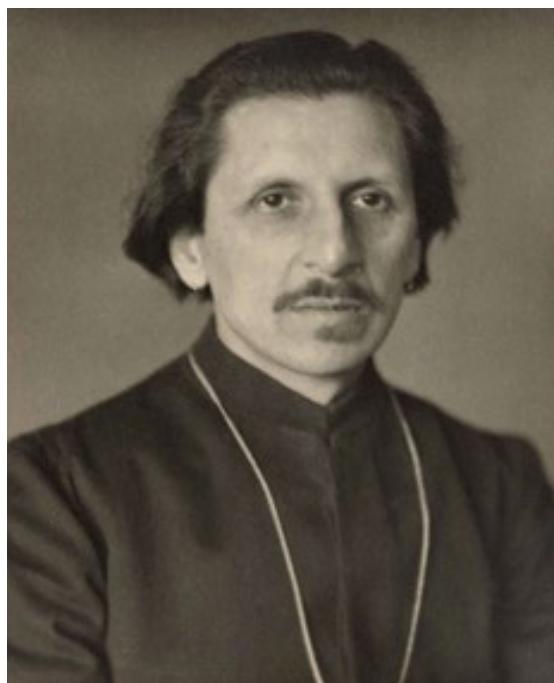


Фото 1. Ананда Кентиши Кумарасвами

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кумарасвами,_Ананда

¹ Индийская певица и исполнительница на ударном инструменте tabla.

² Американская писательница, автор книг «Мир Дзэн: антология Востока и Запада», «Три пути азиатской мудрости», «Буддизм, образ жизни и мысли», в 1930-е гг. преподавала философию в Корнуоллской школе.

³ Впервые это сочинение было исполнено в Карнеги-холле в Нью-Йорке.

⁴ Ананда Кентиши Кумарасвами (1877–1947) – автор исследований, посвящённых искусству Индии и религиозно-философским системам Востока. Преподавал в университетах Европы и США.



Дж. Притчетт отмечал, что «*Сонаты и интерлюдии*» признаны «одним из шедевров XX века» [цит. по: 4, с. 186]. М.В. Переверзева называет этот цикл, посвященный пианистке Маро Аджемян, своеобразным *“Ludus sonorous”* Кейджа, вершиной его изобретения – препарированного фортепиано [5, с. 34]. Несмотря на явный интерес исполнителей к данному сочинению, его рассмотрение требует всестороннего изучения. В центре внимания автора работы – Соната № 3 как яркий пример воплощения в музыке XX столетия культурно-эстетических маркеров индийской танцевальной традиции. Маркеры, как известно, способствуют выявлению «семантического узора» основного текста произведения.

Предварим аналитические наблюдения над Сонатой общей характеристикой цикла. На первых

страницах нотного издания представлена «таблица препарации» фортепиано, включающая несколько колонок: высота тона, материал, количество струн слева направо, расстояние от молоточков (в дюймах). В авторском комментарии к «Сонатам и интерлюдиям» отмечено: «Используются сурдины из различных материалов, помещённые между струнами соответствующих клавиш и изменяющие звуки фортепиано во всех их характеристиках». Таким образом, «результатом и целью всех этих манипуляций является изменение окраски звучания инструмента, воссоздание тех или иных эффектов: от приглушенного, сдавленного – до гулко резонирующего, звенящего и лязгающего звука» [8, с. 66].

Цикл состоит из 16-ти сонат и 4-х интерлюдий:

соната	интерлюдия	соната	интерлюдия	соната	интерлюдия	соната
№ 1–4	1	№ 5–8	2–3	№ 9–12	4	№ 13–16

Благодаря интерлюдиям и их месторасположению во всём цикле можно выделить четыре крупных раздела. Сонаты также объединяются в группы – по четыре в каждой. Однако Сонаты № 14 и № 15 названы Дж. Кейдже *“Gemini”* и представляют собой своеобразный «цикл в цикле», созданный под впечатлением от работ американского скульптора Р. Липпольда. В сонатах автор особое внимание уделяет нескольким сонорно-ритмическим формулам, которые в дальнейшем обретают новую тембровую окраску и иное ритмическое оформление. Всего в цикле препарировано 45 соноров, которые можно классифицировать по трём параметрам [5]:
1/ тоны (соноры), имеющие определённую высоту и минимальные шумовые признаки;
2/ тоны без своей основной высоты (или они еле уловимы);
3/ собственно шумы.

Отметим, что термин «соната» употребляется композитором не в его «классическом» значении и понимании, а указывает на звучание как таковое. Гармония и форма в цикле определяются центральным элементом – сонором. На этой основе строятся сонорно-модальная гармония и вариационная форма. Именно фоническая сторона в данном

сочинении играет огромную роль. Кроме того, сонорная техника определяет образную статичность, длительное пребывание в каком-либо одном состоянии.

Согласно древнеиндийскому трактату Бхараты *«Натьяшастра»* или *«Настья Шастра»* (санскр. – «наука о театральном искусстве»), в произведениях искусства должны быть представлены *девять* основных эмоций (*рас*): любовь/эротика, героика, гнев, смех/радость, страх/ужас, ненависть, печаль/ сострадание, удивление, спокойствие/равновесие [9]. Однако в художественном опусе или в отдельной его части может быть представлена только одна раса. В цикле «Сонаты и интерлюдии» нет никаких авторских указаний относительно воплощённых эмоций. Дж. Кейдж лишь уточняет, что «10-тактовые секции в четырёх последних сонатах символизируют покой и равновесие» [5, с. 188].

Дж. Притчетт, М. Переверзева отмечают, что в Сонате № 1 из-за резких ударов воплощается раса гнева, в 9-й – раса страха, 5-я Соната наполнена героизмом, 6-я – удивлением, в 12-й представлена раса радости, в 13-й – раса печали, в 14-й – страха. Некоторые повторяющиеся расы обнаруживаются в двух-трёх сонатах.

«Где взгляд, там жест,
Где жест, там чувство,
Где чувство, радость и любовь.
Всё это тайна жизни бесконечной,
А танец вечен как любовь...»

В Сонате № 3 воплощена раса любви/эротики. Как известно, культивирование человеческому телу является одним из основных в индийском искусстве. В шастрах⁵ говорится о том, что рождение в человеческой форме – повод для радости, так как душа далеко не всегда обретает человеческое тело.

Широкое развитие в культуре получили различные онтологические аспекты: асаны (позы), созерцание (йога), соитие (кама). По словам А. Кумарасвами, обнаженное тело служит выражению «идеи красоты и плодородия» [6]. Например, в периоды засухи женщины и по сей день снимают с себя одежды и ходят нагими, они просят, чтобы небо послало им дождь.

Одним из видов индийского искусства, в котором культивируется тело человека, является танец. Танец – искусство, идущее от сердца, мощное средство оздоровления людей, их физического, психического и духовного состояния. Яркие костюмы, эмоциональные движения, жесты и многое другое привлекают внимание людей к исполнителям.

Согласно традиции, в классическом индийском танце можно выделить три основных вида: *нритта*, *нритья* и *натья*.

Нритта представляет собой абстрактный технический танец, хореографию в «чистом виде». Это демонстрация энергии движения, красоты линий, изящности поз, не требующая глубоко чувственного общения со зрителями, движения и жесты в нем лишены каких-либо значений и преследуют чисто эстетические цели.

Нритья (противоположна нритте) – это эмоциональный, образный танец. Он предполагает общение со зрителем, воздействуя на него средствами хореографии, стремясь донести определенную идею или вызвать чувства (рисунок 1).

⁵ Шастра (санскр. Śāstra – «наставление, правило, руководство, сборник, священная книга или трактат», а также «призыв, гимн») – вид пояснительного текста, использующийся в индийских религиях; комментарий к сутре.



Рисунок 1. Индийский танец нритья.

Источник: <https://www.liveinternet.ru/users/taniaum/post323023717/>

Танцевальные средства выразительности передают значение слов, понятий, помогают перевести звуки в образы с помощью особого словаря жестов – *мудра* (движение пальцев) и *хаста* (движение рук). Существует свыше 500 мудр – комбинаций, выраждающих разные эмоциональные состояния. Опытные исполнительницы могут составлять целые фразы из этой азбуки жестов: в зависимости от чередования и сопоставления мудр и хаст, выполненных одной или двумя руками, благодаря положению рук по отношению к телу передается любое содержание. Помимо вышеперечисленного, нритья включает в себя искусство коммуникации со зрителем во время представления – *абхиная*, что означает умение исполнителей осознанно или произвольно вызывать у присутствующих необходимые эмоциональные переживания.



Третий вид танца – *натья* – это драматический танец или театрализованная хореографическая постановка, где комбинируются нритта и нритья. Танцовщица иллюстрирует содержание вокального текста, либо монолога или диалога в пьесе.

Одновременно с возникновением классического индийского танца (ок. 4 тыс. лет до н. э.) появляется самый эротичный по своему содержанию танец живота. Построенный на естественных сексуальных движениях, этот танец (вне зависимости от внешних данных исполнительницы) обладает огромной возбуждающей силой. В реальной жизни индианки, как правило, не выражают свои чувства публично и откровенно. Женщина обычно сдержанна, смиренна, покорна и благородна, а выплеск эмоций происходит именно в танце. Изначально танец живота считался интимным, ведь его женщина исполняла наедине со своим избранником, и, по сути, этот танец являлся сексуальной прелюдией.

Образ чувственно танцующей женщины представлен в Сонате № 3. Музыка воплощает любовное томление и окрашена изысканными тембровыми оттенками. Можно предположить, что выбранные композитором средства музыкальной выразительности призваны охарактеризовать женский эротический индийский танец. Не случайно жанровой основой тематизма является танец с элементами импровизационности, о чём свидетельствуют аго-тика, разнообразная динамика, смена размера, и, соответственно, метрических акцентов.

Сочинение в целом представляет собой одночастную миниатюру, в которой в то же время можно обнаружить варианты форм второго плана. Это такие формы, как двойная двухчастная: АА (1–8 тт.) ВВ (9–32 тт.); трёхчастная форма: А (1–8 тт.) В (9–24 тт.) С (15–32 тт.); трёхчастная форма, близкая к одночастной, со вступлением, основным и заключительным разделами.

В Сонате огромную роль играет явление микротематизма, что приводит к концентрированности и росту самостоятельности всех элементов музыкальной ткани. На микротематическом уровне это проявляется следующим образом:

*a b b1/a1 c/d b2/c1 b3/b4 b5 b6/e
b7/b7 b1/a2 a3 b8/a4 b9 b8/a4 b9/a4*

Элемент *a* впервые экспонируется во вступлении, а в среднем и заключительном разделах он излагается в ритмическом увеличении, обрамляя пьесу.

b – «хрустальные соноры», которые проводятся в двойном увеличении с имитациями в нижнем регистре. Своего рода – это каркас, основа, базис варианто-мотивной формы.

c – эпизодический элемент, функция которого может быть определена как звукоизобразительная (удары барабана).

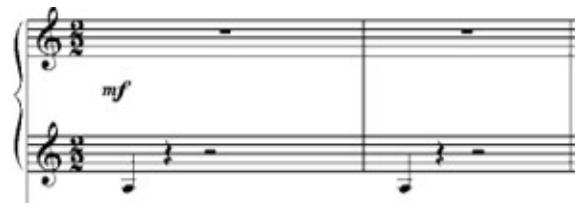
Основным фактором формообразования является тембровитическое варьирование – преобразование краткого отрезка сонодии (мотива).

В Сонате № 3 два раздела строятся следующим образом: 8+8 8+8; то есть каждый состоит из 16 тактов. Внутри 8 тт. предложения повторяются мотивы в неизменном интервальном виде, варьируется лишь их ритмический рисунок.

Соната открывается резким ударом. Элемент *a* повторяется на сильные доли каждого такта (тт. 1–8). Исключение составляет 6 такт, в котором метрический акцент смещается. Подобные метроритмические акценты напоминают традиции индийских ритмов *ragavarðhana*⁶.

В результате препарации тона *a* винтом реальное звучание не совпадает со слуховыми впечатлениями от нотного текста (примеры 1, 2).

Записано:



Пример 1

Звучит:



Пример 2

⁶ Эти ритмы под названием *deçî – tâlas* («ритмы провинции») были обоснованы индийским теоретиком Шарнгадовой в трактате *“Samgitaratnâkara”* («Океан музыки», XIII в.).

Записано:



Пример 3

Звучит:



Пример 4

Центральный элемент *b* воспринимается как красочная россыпь *f2 – fis2 – gis2 – a2* с металлическим оттенком (примеры 3, 4).

Интонации элемента возникают на протяжении всего произведения, но уже в ином ритмическом и тембровом освещении. Звуковая россыпь, возможно, имитирует позвякивание украшений (индианки надевают их на шею, руки, талию во время исполнения танца⁷) или колокольчиков *хунгра* («танцовщики обматывают ими лодыжки своих ног» [7, с. 122]).

Композитор словно воспроизводит завораживающий индийский танец: два удара ногой в такт, сопровождаемые «ударным инструментом» (возможно, это *табла*⁸), остановка (пауза), хрустальный перезвон украшений (сонорная россыпь) и, наконец, на кульминацию элемента *b* как бы приходится жест танцовщицы – *абхайя*, означающий «подойди ко мне без страха»:

«О, дева с округлыми бёдрами,
сладостным станом,
С обличьем как плод наливной,

7 Украшения на Востоке всегда очень много значили, ибо без них нельзя было выйти на улицу, а в ночь любви надлежало предстать перед супругом в царственном одеянии. Индианка распоряжалась своими драгоценностями как до, так и после вступления в брак; лишиться же их считалось позором. Украшения на шее, руках и ногах придаётся ещё и сакральное значение – они являются проводниками энергии из космоса.

8 Табла – два полых барабана, обтянутых снаружи кожей, которая закрепляется при помощи ремешков, что позволяет повышать либо понижать их звучание.

бархатистым румянцем,
С чарующим смехом, с грудями,
прижатыми тесно друг к дружке,
Что жемчуг отборный украсил чудесно!»
«Рамаяна»

Мотив *f2 – fis2*, сопровождаемый обертонами и призвуком между *f3 – fis3*, словно воспроизводит пластику танцовщицы, томную грациозность. Незначительные ритмоинтонационные изменения обнаруживаются лишь в тт. 7–8:

1	+	1	+	3½	+	3½
a	+	a	+	b+b	+	b+b1
(точный повтор)						(повтор с изменением)

Раздел сонаты, выполняющий функцию основного, является самым динамичным. В структурном отношении он разделён на два предложения по 8 тактов. Это, собственно, и есть чарующий индийский танец, призванный пробудить у зрителя чувства сопереживания. Музыкальный материал раздела обогащается новой тембровой краской – элементом *c* (тт. 11–12).

В структурном плане главным формообразующим средством являются всё новые и новые варианты элемента *b*:

<i>a1/b1</i>	+	<i>c/d</i>	+	<i>b2/c2</i>
(тт. 9–10)		(тт. 11–12)		(тт. 13–16)

Элемент *a*, который открывал сонату, в дальнейшем преобразуется: он оформляется как трелеобразное покачивание и в образном плане ассоциируется с быстрым потряхиванием кистью руки танцовщицы, на которую (как уже было указано ранее) индианки надевают либо бубенчики (*манджир*), либо звенящие браслеты:

«Трепещет, как пруд соблазнительный, полный сияния,
Твой стан упоительный
в жёлтом шелку одеяния...»
«Рамаяна»

Модифицированный вариант красочной россыпи *b1* предстаёт в двойном ритмическом увеличении четвертными длительностями: *cis1 – d1 – es1 – d1 – cis1*. Новый элемент, представляющий собой «ползущую» нисходящую сонодию из трёх тонов на фоне аккомпанирующего элемента *c* (тт. 11–12), звучит томно и грациозно.



Элемент *b2* меняет свою тембральную окраску: возникает нисходящая последовательность тонов *as2 – ges2 – f2* и *ges2 – ges2 – f2 – e2*, и возвращается *f2*. Примечательно то, что каждый мотив отделяется от другого паузами: танцовщица останавливается и даёт возможность зрителю внимательно рассмотреть её и почувствовать силу красоты. Фиксация позы танцовщицы на несколько секунд во время танца, как стоп-кадр, безусловно, была рассчитана на то, чтобы прочно запечатлеться в памяти зрителя.

Следующий 8-митакт, находящийся в точке золотого сечения формы произведения, является кульминационной зоной всей сонаты. В отличие от предыдущего раздела, здесь мотивы не отделяются друг от друга паузами, а образуют единое звуковое «поле», основанное на вариантах элемента *b*. В этом разделе происходит кульминационный всплеск, передающий всю энергетическую силу движений и жестов танцовщицы. Так, элемент *b4* повторяется с незначительными изменениями в нижнем голосе (элемент *b3*). Элемент *b5* представлен в новом ритмическом оформлении: ритмическое дробление длительностей с сохранением восходящей, а затем и нисходящей направленности. Элемент *b6* «растается» до диапазона квинты, а *b7* дублируется в октаву, обретая более густое звучание.

В последнем, заключительном разделе (тт. 25–32) в нижнем голосе появляются мерные остинатные удары, имитирующие звучание гонга (тт. 26–27). Как своеобразное «напоминание» о позывающих во время танца украшениях здесь возникает «реминисценция» элемента *b1* (лишь в незначительном интонационном изменении: *b8* и *b9*).

Таким образом, анализ показал, что в Сонате № 3 представлены различные культурно-эстетические маркеры индийской танцевальной традиции. Кроме того, немаловажно, что музыкальный материал Сонаты, её общий сонорный облик близок к древнему явлению индийской музыки – системе *shruti* («ещё слышимые, еле воспринимаемые звуки»), где расстояние между ступенями (*svara*) звукоряда измеряется микроинтервалами. Столь специфический ладоинтонационный строй индийской музыки мог стать воспроизведённым благодаря звучанию препарированного рояля – самого знаменитого и главного изобретения Дж. Кейджа, открывшего новые, неизведанные пути для композиторов XX столетия в области фортепианной музыки.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гойхман В.В., Колпецкая О.Ю. Звуковые откровения Дж. Кейджа (на примере пьесы для подготовленного фортепиано «Имени Холокоста») // Границы музыкальной науки: сборник научных статей. Красноярск, СГИИ, ЛИТЕРА-принт, 2020. С. 184–194.
- 2/ Дубинец Е.А. Творчество сквозь призму нотаций. О творчестве Джона Кейджа // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 191–200.
- 3/ Манулкина О.Б. Джон Кейдж: паломничество в страну Востока // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2012. № 146. С. 168–174.
- 4/ Переверзева М.В. Джон Кейдж. Жизнь, творчество, эстетика. М.: Русаки, 2006. 336 с.
- 5/ Переверзева М.В. Сонаты и интерлюдии для препарированного рояля Джона Кейджа // Музыка и время. 2004. № 9. С. 30–45.
- 6/ Рещикова Ю. Женщина в скульптуре Индии. URL: <http://mithuna.narod.ru> (дата обращения: 01.09.2021).
- 7/ Рыжанкова О.В. Индийский танец в контексте культурной модернизации // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 2. С. 120–124.
- 8/ Ткачёва И.Ю. Расширение возможностей инструмента: препарированный рояль // Музыкальное искусство: сборник научных статей. Вып. 19. Донецк, 2018. С. 64–78.
- 9/ Krishna Sahai. The story of a dance: bharatanatyam. N.Delhi, Indialog Publications Pvt. Ltd., 2003. 237 p.

REFERENCES

- 1/ Goikhman, V.V., Kolpeckaya, O.Yu. (2020), "Sound revelations by J. Cage (using the example of a play for a prepared piano "Named after the Holocaust")", *Grani muzykal'noj nauki: sbornik nauchnyh statej* [Facets of music science: a collection of scientific articles], LITERA-print, Krasnoyarsk, pp. 184–194. (in Russ.)
- 2/ Dubinets, E.A. (1997), "Creativity through the prism of notations. About the work of John Cage", *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music], no. 2, pp. 191–200. (in Russ.)

- 3/ Manulkina, O.V. (2012), "John Cage: A Journey to the East", *Izvestiya RGPU im. A.I. Gercena* [News of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen], no. 146, pp. 168–174. (in Russ.)
- 4/ Pereverzeva, M.V. (2006), *Dzhon Kejdzh. ZHizn', tvorchestvo, estetika* [John Cage. Life, creativity, aesthetics], Rusaki, Moscow, 376 p. (in Russ.)
- 5/ Pereverzeva, M.V. (2004), "Sonatas and interludes for John Cage's prepared piano", *Muzyka i vremya* [Music and Time], no. 9, pp. 30–45. (in Russ.)
- 6/ Reshchikova, Yu. (2017), *ZHenshchina v skul'pture Indii*, Available at: <http://mithuna.narod.ru> (Accessed 01 September 2021). (in Russ.)
- 7/ Ryzhankova, O.V. (2016), "The indian dance in the context of cultural modernization", *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 2, pp. 120–124. (in Russ.)
- 8/ Tkachyova, I.Yu. (2018), "Empowerment of the instrument: a prepared piano", *Muzykal'noe iskusstvo: sbornik nauchnyh statej*, Vyp. 19 [Musical art: a collection of scientific articles. No. 19], Donetsk, pp. 64–78. (in Russ.)
- 9/ Krishna, Sahai (2003), *The story of a dance: Bharatanatyam*, Indialog Publications Pvt. Ltd, N.Delhi, 237 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Гойхман Виктория Викторовна, старший преподаватель кафедры общего фортепиано, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: vvg2810@rambler.ru

Author information

Victoria V. Goikhman, Senior Lecturer at the Department of Overall Piano, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: vvg2810@rambler.ru



УДК 78.041/049
УДК 81-2

ПРОРОЧЕСКИЕ СТРОКИ В. ШЕРШЕНЕВИЧА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОЧТЕНИИ Ю. КАСПАРОВА. К ВЕКОВОМУ ЮБИЛЕЮ СО ДНЯ НАПИСАНИЯ ПОЭМЫ «АНГЕЛ КАТАСТРОФ»

Ю.Р. ПЕРЕТОКИНА

Колледж музыкально-театрального искусства имени
Г.П. Вишневской, 111672, Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена исследованию музыкального воплощения текста поэмы В. Шершеневича «Ангел катастроф» в творчестве известного композитора, профессора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Юрия Сергеевича Каспарова. Впервые осуществляется анализ образно-тематической сферы музыкального произведения. Отмечаются композиционные особенности кантаты и её первоисточника. Выявляются принципиальные различия в трактовке текста литературного сочинения поэтом и композитором. Особое внимание в статье уделяется определённым стилевым закономерностям, характерным для творчества Ю. Каспарова. В них наиболее ярко отражаются актуальные тенденции развития современного музыкального языка. Погружение в исторический контекст поэмы, приведённый в начале статьи, позволяет в полной мере постичь глубину смысла литературного первоисточника. Это, в свою очередь, расширяет возможности познания семантических элементов музыкального текста. В творчестве Ю. Каспарова музыка всегда тесно связана со словом. Даже инструментальные опусы мастера имеют заголовки и, как правило, сопровождаются развернутой аннотацией. В вокальных партитурах слово становится носителем смысла, зашифрованного в многомерном музыкальном пространстве. Именно эта особенность творческого метода композитора и привлекла внимание автора данной статьи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В. Шершеневич, Ю. Каспаров, «Ангел катастроф», кантата, поэма, серийная техника, музыкальное пространство, тембрография.

PROPHETIC LINES BY V. SHERSHENEVICH IN THE MUSICAL READING Y. KASPAROV. TO THE CENTENARY OF WRITING THE POEM “ANGEL OF CATASTROPHES”

YU.R. PERETOKINA

G.P. Vishnevskaya College of Music and Theater Arts,
111672, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. This article is devoted to the study of poem by V. Shershenevich and cantata by Yu. Kasparov “The Angel of Catastrophes”. This cantata is the work of the famous Moscow composer, professor of the Moscow State Conservatory named P.I. Tchaikovsky. For the first time, the analysis of the image sphere of a musical work by Kasparov. The compositional features of the cantata and its primary source are noted. Fundamental differences are revealed in the interpretation of the text of aliterary work and a musical work by composer. Particular attention in the article is paid to certain stylistic patterns characteristic of the work of Yu. Kasparov. They most vividly reflect the current trends in the development of the modern musical language. If you study in the historical context of the poem, can be understood the semantic elements of a musical text. In the work of Yu. Kasparov, music is always closely associated with the word. It was this feature of the composer's creative method that attracted attention.

KEYWORDS: V. Shershenevich, Yu. Kasparov, “The Angel of Catastrophes”, cantata, poem, twelve-tone serialism, music space, timbre texture.



Ровно 100 лет назад, осенью 1921 года, поэт-имажинист Вадим Шершеневич написал поэму «Ангел катастроф». Её содержание оказалось настолько хлёстким и злободневным, что весь тираж в 1077 экз. был конфискован. Впервые запрещённое сочинение вышло в свет лишь в 1994 году, в то самое время, когда пророческие строки «Разломаться тебе, не распеться обручальною песней, страна!» уже 3 года, как сбылись.

История создания и публикации поэмы

Поэма «Ангел катастроф» датирована 25 сентября 1921 года. Накануне этой даты произошла череда роковых происшествий, особенно потрясших её автора:

- 07.08.1921 г. от голода в тяжёлых муках скончался поэт А. Блок;
- 26.08.1921 г. по обвинению за участие в заговоре «Петроградской боевой организации В.Н. Таганцева» был расстрелян Н. Гумилёв;
- 27.08.1921 г. по указу Ленина распущен общественный Всероссийский комитет помощи голодающим.

Первые два события отозвались в душе поэта потаённой, глубоко личной трагедией. В те дни, наверное, каждый представитель поэтического цеха тихонько задумался о цене собственной жизни в условиях новой реальности, но не решился заговорить об этом вслух. Третье событие носило общественный характер. Роспуск ВКПМ или, как его называли в народе ПОМГОЛ, стал свидетельством глупости и амбициозности действующей власти, граничащей с небывалой жестокостью по отношению к собственному народу. Ленин и его близкие соратники так боялись потерять власть и авторитет, что решили отказаться от помощи людей, готовых общими силами, совместно с религиозными организациями, с привлечением иностранной поддержки, разработать грамотный и взвешенный подход к решению проблемы.

Подобные действия вызвали бурю негодования в кругах интеллигенции. В духе времени на это отреагировали поэты В. Шершеневич и М. Ройzman, именовавшие себя имажинистами. Они решили опубликовать сочинения, написанные на злободневные темы в сборнике с интригующим названием «Вы Чем Кае́тесь». На обложке, выполненной художником В. Комарденковым, каждое слово занимало отдельную строку, а первые буквы отличались размером и цветом. В итоге, по вертикали ярко красным цветом выделялись заветные «ВЧК». В совпадении аббревиатур заглавия сборника и Всероссийской чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией и саботажем при Совете народных комиссаров РСФСР выражался замысел авторов сборника выступить с изобличительной критикой послереволюционных событий.

В таком виде материал не принял ни одна типография. Тогда Шершеневич с Ройzmanом пошли на хитрость и опубликовали свои произведения в брошюре, названной «Мы чем каемся». Художник Е. Спасский создал для неё новую обложку (рисунок 1), но и это издание привлекло внимание чекистов, так как его аббревиатура совпадала с названием Московской чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией и саботажем при Совете народных комиссаров РСФСР.



Рисунок 1. Е. Спасский. Обложка сборника В. Шершеневича и М. Ройзмана «Мы Чем Кае́тесь». М.: Имажинисты, 1922 г.



На авторов было заведено уголовное дело №2862/482 за издание брошюры контрреволюционного характера. Из его материалов следует, что на основании рапорта начальника военно-политической цензуры МГПО ГПУ от 21 июня 1922 года были выписаны именные ордера на «кобыск и арест по результатам». Ареста не случилось, но допросы продлились вплоть до 30 января 1923 года.

Эйдология поэмы

Любопытно ознакомиться с заключением юрисконсульта МГПО ГПУ от 26 июня 1922 года. В нём даётся характеристика литературного направления, к которому относился Шершеневич, основанная на анализе текста поэмы. «По своему социальному уклону группа "имажинистов" может быть отнесена к левым эсерам, т. е. интеллигентам, приемлющим пролетарскую революцию как благодатную грозу, но скрывающим о понижении культурности, о нарушении нормального жизненного уклада, о революционных жестокостях, – словом, к интеллигентам, растерявшимся и сбитым с толку громом, и молнией этой самой благодатной грозы. <...> В таком же тоне написано стихотворение Шершеневича "Ангел катастроф"» [2, с. 130]. Далее эксперт приводит отдельные цитаты поэмы, наиболее ярко иллюстрирующие его тезис. И в качестве вывода утверждает: «В общем и целом поэзия имажинистов не представляет никакого поэтического интереса, являясь чисто обывательской лирикой со всякими жалобами на тяжёлую (материально и морально) жизнь, но преклоняющейся перед грозным и непонятным ей ходом мировой революции» [Там же].

Возможно именно благодаря этой рецензии, так явно обесценивающей значение творчества Шершеневича и его единомышленников, им и удалось избежать ареста. Однако при более тщательном прочтении поэмы вскрывается огромное количество скрытых посланий, каждое из которых могло стать причиной более серьёзных последствий.

Анализ эйдологии текста указывает на особый смысл поэтических строф, раскрывающих множество запретных для советского поэта тем. Так, сущность советской власти – «красный кашель грозы звериной» – характеризуется в десятой строфе, революция 1917 образно представлена в девятой строфе – «осень стреляет в заборы красною

дробью рябин», «красный террор» и поголовные расстрелы – в седьмой строфе «а теперь только ярмарка стона, как занозы нам в уши "Пли"», голод Поволжья, как результат продразверстки – в одиннадцатой строфе «выщипывает рука голодухи, с подбородка Поволжья село за селом».

Насыщена особым смысловым содержанием двенадцатая строфа поэмы «все мы стали волосатей и проще, и всё время бредём с похорон, красная роза всё чаще цветёт у виска россиян», в которой, с одной стороны, звучит насмешка над всеобщей экспроприацией парикмахерских¹, а с другой – выражается глубокая трагедия народа, лучшая часть которого истребляется. В «красной розе», цветущей «у виска россиян», усматривается аллюзия с самоубийствами, участвовавшими в рядах интеллигенции, а вереница похорон указывает на масштабность трагических событий, связанных с человеческими потерями.

Дважды в поэме Шершеневич упоминает о расстреле Н. Гумилёва. Послание зашифровано в аллюзиях на строки его стихотворения «Война» (1915).

В. Шершеневич «Ангел катастроф» (1921)	Н. Гумилёв «Война» (1915)
Как свечка в постав пред иконой, К стенке поставлен поэт	Их сердца горят перед Тобою, Восковыми свечами горят
Пчелка свинцовая жалит Чаще сегодня, чем вчарь.	И жужжат шрапнели, словно пчелы, Собирая ярко-красный мёд.

Интересно, что в образе сердец, сгоревших восковыми свечами, Гумилёв прославлял героев Первой мировой войны, отдавших свою жизнь во имя отчизны. Шершеневич же говорит о страшных, бесчестных событиях, происходящих внутри страны. О событиях, жертвой которых пал поэт, честно защищавший свою родину в годы войны, и прославляющий её в мирное время.

¹ Экспроприация советскими властями парикмахерских, где владельцы эксплуатировали наёмных работников, привела к тому, что оставшиеся муниципальные парикмахерские не могли осилить наплыв клиентов и, как следствие высокого спроса, значительно повысили цены на свои услуги.

Широко раскрыта в поэме и религиозная тема. В первой строфе дословно цитируется Евангелие от Матфея: «*Истинно говорю вам*» (Мф. 5; 18). Далее в тексте неоднократно акцентируется внимание на гонениях церкви: «*Сломлен каменный тополь колокольни святой*» (строфа 1) и на безумие, творимое бездуховностью: «*И о Боге мяучит кот*» (строфа 10), «*На кладбищах кресты – это вехи, заблудившимся в истинах нам*» (строфа 11), «*Шёл молиться тебе я, разум, подошёл, а уж ты побеждён*» (строфа 14).

Глобально, образ страны поэт представляет в виде символического паровоза (строфа 14–16), по аналогии с текстом известной революционной песни «Наш паровоз, вперёд лети» и стихотворением А. Крайского «Без остановок» (1918). По версии Шершеневича, бесконтрольно несущийся паровоз – осовремененное изображение грядущего апокалипсиса, и вестником его выступает «*чёрный ангел катастроф*» (заключительная строка). Этот ключевой образ поэмы, вынесенный в её заглавие, становится сквозным в русском искусстве начала XX века. Противоположные ангелам Божиим, вестники ада упоминаются в стихах М. Волошина «Ангел мщенья» (1906) и «Над полями Эльзаса» (1914). В последнем Ангел непогоды, проливший на землю огонь и гром, напоил народы яростным вином. В картине Н.С. Гончаровой «Ангелы, мечущие камни на город» (рисунок 2), из цикла «Жатва» (1911) изображены посланники Бога, собственоручно разрушающие города, погрязшие во грехе.

Чёрный ангел катастроф В. Шершеневича, по мнению исследователя Э.Б. Мекш [5], представляет собой образ ангелов из «Откровения Иоанна Богослова» (откр. 8), соединённый с мотивом затмения из «Слова о полку Игореве». Такой синтез не удивителен, ведь поэт – предводитель имажинистов – всегда был известен своими глубокими познаниями в различных областях мировой культуры и, вместе с тем, отличался особенным мышлением, способным создавать яркие и, в то же время, ёмкие образы, несущие за собой целую вереницу смыслов.

Стоит отметить, что спустя десять лет Шершеневич вновь вводит этого «персонажа» в стихотворение «Реминисценция». В данном случае чёрный ангел катастроф выступает вестником смерти, окутывающим огромным синим плащом всех тех,



Рисунок 2. Н.С. Гончарова «Ангелы, мечущие камни на город» 1911 г., Третьяковская галерея

кто должен уйти в мир иной. Среди них упоминаются «две избранницы» (строки 9–10). Это вторая жена поэта, актриса Ю. Дижур, выстрелившая себе в висок 3 апреля 1926 года, и подруга Шершеневича, гражданская жена В. Брюсова, Н. Львова, покончившая с собой 7 декабря 1913 года. Ощущение третьего прихода ангела поэт связывает с предчувствием собственной смерти. Реминисценцией в стихотворении также отзываются образ паровоза и тема голода, но уже в несколько ином, более отвлечённом контексте, без отсылок к конкретным источникам или фактам. Недаром стихотворение носит такое название. В нём уже более зрелый автор, переживший не одну бурю личных и общественных потрясений, лишь намеками касается тех тем, о которых так рьяно он вещал в начале своего творческого пути.

Композиция поэмы

Практически все исследователи творчества Шершеневича в один голос отмечают предельно яркий субъективный характер его повествования в поэме «Ангел катастроф». С первых же строк поэт, подобно евангелисту, глаголет истину, пытаясь раскрыть окружающим глаза на всё, что происходит с ними здесь и сейчас. Его пламенный призыв выстраивается по принципу диспозиции ораторской речи.

Первая строфа текста соответствует разделу *exordio* (вступление). Она выполняет функцию призыва ко вниманию. Важно, что её начальный текст дословно цитирует фрагмент Евангелия (Мф. 5; 18). Далее следует раздел *narratio* (повествование), соответствующий 2–6 строфам текста. В них экспонируется образ дореволюционной страны. В качестве контрапозиции выступает следующий этап *probatio* (рассмотрение, приведение доказательств). Это строфы 7–13, где описывается ситуация настоящего времени, в котором пребывает поэт. Завуалированный рассказ о жестокости и беззакониях существующего

строя сменяется чередой риторических вопросов, задаваемых в строфах 14–16. Данный раздел – *propositio* (постановка вопроса) – выполняет функцию предыдка к кульминационной 17 строфе, в которой автор осознаёт невозможность обращения к Богу в поисках разрешения проблемы. Этот народ отказался от создателя, он не читает молитв, разрушает, оскверняет храмы, соответственно, и Бог отвернулся от него. В следующем за кульминацией разделе *peroratio* (эпилог), соответствующем 18–19 строфам, звучит убийственный вывод, трагическое пророчество о судьбе страны.

Нагляднее композиционные особенности поэмы отражены в схеме 1:

Exordio (вступление)	Narratio (повествование, рассказ)	Probatio (рассмотрение, испытание, приведение доказательств)	Propositio (постановка вопроса)	Кульминация	Peroratio (эпилог, заключи- тельный рассмо- трение дела)
1 строфа	2-6 строфа	7-13 строфа	14-16 строфа	17 строфа	18-19 строфа
Призыв ко вниманию	Воспоминание былых дней	Описание настоящего	Вопросы, поиск ответов, тщетный призыв к разуму	Невозможность обращения даже к Богу в поисках пути	Трагическое пророчество о судьбе страны
Вступление	Экспозиция	Контрапозиция	Предыд	Кульминация	Развязка

Схема 1. Композиционно-драматургические особенности поэмы В. Шершеневича «Ангел катастроф»

Важно отметить, что тема катастрофы имеет сквозной характер в тексте. Она становится важным сюжетообразующим элементом, который определяет конфликт поэмы. Главной причиной гуманитарной катастрофы в стране, по мнению Шершеневича, является глупость и бездуховность новой власти, без разбора уничтожающей на своём пути всё, что было до неё. Именно поэтому основная коллизия в тексте выражена антitezой времён. Между прошлым и настоящим – огромная бездна. Она поглощает многовековые традиции, в ней пропадают лучшие умы эпохи – те, кто могли бы найти выход из сложившегося кризиса. В своих строках поэт оплакивает близких, канувших в эту бездну (*«Как свечка в постав пред иконой, к стенке по-
ставлен поэт»*; *«Красная роза всё чаще цветёт
у виска россиян»*), а в заключении в образе чёрного ангела – вестника смерти – предсказывает кончину

и себе (*«Над душой моей переселенца проплывает
<...> Чёрный ангел катастроф»*).

Музыкальное прочтение поэмы Ю.С. Каспаровым

К тексту В. Шершеневича Юрий Сергеевич обратился летом 2011 года, когда приступил к работе над партитурой канаты для баритона и шестнадцати исполнителей. Заказ на неё поступил композитору от руководства известного французского коллектива *“Ensemble Orchestral Contemporain”*. Работа продлилась 4 месяца. К осени 2011 года весь музыкальный материал был готов. Премьера канаты состоялась в мае 2012 года и была приурочена к открытию концертного зала Церкви Святого Петра в Фирмини.

Характеризуя поэму В. Шершеневича, Ю. Каспаров отмечает: «... это страшной силы произведение,

отражающее послереволюционную российскую гуманитарную катастрофу. Естественно, что сегодня она нисколько не утратила своей актуальности, поскольку всё происходящее в нашей стране сейчас является следствием, логическим завершением того, что началось примерно сто лет назад!» [3, с. 154]. В одном из писем композитор назвал своё сочинение «социально-музыкальной драмой о печальной судьбе России» [4].

Ключевой образ поэмы запечатлён Каспаровым в центральном элементе партитуры, созданной в серийной технике. Тема серии в данном случае выступает в качестве генерального символа-прообраза. Впервые этот термин введён автором статьи на страницах диссертации на соискание ученой

степени кандидата искусствоведения «Творчество Ю.С. Каспарова: к проблеме взаимодействия поэтического и музыкального текста». Он означает «тематическое образование, определяющее интонационный и гармонический склад произведения, а также влияющий на его композиционные особенности. Обязательным условием выдвижения тематизма в ранг символа является глубокий содержательный смысл, заложенный композитором в построение» [6].

Безусловно, в дodeкафонической музыке такие функции выполняет серийный ряд. В серии – центральном элементе канаты «Ангел катастроф» – запечатлён образ России. По структуре ряд представляет собой пять сегментов (пример 1):



Пример 1. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (1–11 тт.)

В первом, втором и четвёртом элементах, построенных на интервалах секунды и терции, прослеживаются связи с народно-песенными интонациями. Кроме того, каждый из них содержит в себе вариант темы креста, которая в данном контексте символизирует мученическую судьбу страны. Интересно, что тройное проведение восходящих мотивов в объёме терции (I сегмент: a-c, II сегмент: h-cis-d, IV сегмент: e-fis-g) с точки зрения музыкальной риторики трактуется как восхождение Христа на Голгофу. В данном образно-смысловом контексте третий и пятый элементы в силу их интонационной природы (оба элемента представляют собой совершенные консонансы) могут быть трактованы в качестве имитации ударов колокола. Смысловая отсылка к этому инструменту, издревле играющему особую роль в музыкальной культуре и быте нашей страны, вызывает ассоциации с набатным боем как знаком надвигающейся катастрофы.

Как видно, серия у Каспарова несет в себе максимум информации. В ней концентрируется основной комплекс интонаций, из которого впоследствии выстает весь образно-тематический материал произведения.

Образы-символы и образы-знаки в канате Ю.С. Каспарова

Система образов в рассматриваемом сочинении Каспарова выстраивается из взаимодействия образов-символов и образов-знаков. Эта тенденция характерна для его творческого метода. В зависимости от стилевых особенностей поэтического текста автор всегда выбирает композиторские приёмы, позволяющие наиболее ярко и точно воспроизвести художественное содержание первоисточника. Именно поэтому, прежде чем приступить к анализу музыкального текста канаты, обратимся к одной важной детали, касающейся сочинения Шершеневича.



Литературное направление имажинизм, в стилистике которого создана поэма, основной своей целью провозглашало создание яркого образа, мгновенно возникающего в сознании читателя. Как правило, этот образ представлял собой многоплановую семантическую структуру, но в отличие от символистского, он нёс в себе более конкретную смысловую нагрузку. Имажинисты, наряду с представителями других авангардистских течений, стали отказываться от принципа последовательного развития темы, отдав предпочтение пространственно-развёрнутому повествованию. Череда образов, сменяющих друг друга, и постоянно дающих смысловые отсылки на какие-то конкретные источники или события, значительно усложняла восприятие текста. Но именно такое повествование в полной мере отражало состояние творца, живущего в атмосфере революционного и постреволюционного хаоса. Человека небезучастного – того, кому есть что сказать, но нет возможности сделать это напрямую.

Ю. Каспаров тонко ощущил эту особенность поэтического текста. В партитуре, насквозь пронизанной знаками и символами, нет ни одного точного повторения, ни одной тематической реминисценции, но при этом вся ткань музыкального произведения буквально соткана из интонационно близких друг другу комплексов, соответствующих конкретным образным сферам первоисточника. Так, упоминания о жестокости красного террора отражены композитором различными вариантами темы креста. Безусловно, этот тематизм выступает в роли символа. В нём оплакиваются многочисленные жертвы режима. Среди наиболее ярких примеров – тема креста в вокальной партии на словах **«на кладбищах кресты»** (пример 2):



На кладбищах кресты

Пример 2. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (9 т. до R)

Или в партии тромбона в рамках инструментального эпизода, предваряющего текст 9 строфы: «...и осень стреляет в заборы кровавою дробью рябин» (пример 3):



Пример 3. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (4 т. до K)

Ещё раз тема креста появляется в соло колокола, звучащем в интермедиции между строфами 12 и 13 (пример 4), где речь идёт о самоубийствах и расстрелах:



Пример 4. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (W, тт. 1–5)



Важно отметить, что данный монолог предваряется генеральной паузой. Вообще, в кантате «Ангел катастроф» генеральная пауза появляется трижды: после строки *«...к стенке поставлен поэт»* (1 т. до 0), после упоминания о красной розе у виска (1 т. до W) и в конце опуса. В первом случае она символизирует смерть поэта (расстрел Н. Гумилёва), во втором – участившиеся самоубийства, в третьем – трагический крах в судьбе страны. В таком контексте она мыслится композитором как риторическая фигура *tmesis* в своём прямом значении. Однако, вместе с тем, генеральная пауза здесь может быть трактована в качестве образа повсеместно царящего в обществе молчания и страха. Ведь любое неуместно высказанное в постреволюционной России

мнение могло стать причиной серьёзных гонений или бесславной смерти.

Образная сфера, связанная с темой бездуховности массовой культуры начала XX века, обобщённо отражается Каспаровым через марш. Жанр, наиболее ярко представляющий художественно-идеологические запросы режима, выступает в партитуре его знаковым образом. В экспозиционном разделе после спокойного кантиленного эпизода, описывающего жизнь дореволюционной России, композитор вводит маршевый фрагмент. В нём звучат преимущественно декламационные интонации, поддерживаемые равномерными ударами барабана и смычка по струнам (пример 5).

Пример 5. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (G, тт. 2–6)

В жанре марша решён инструментальный эпизод, следующий после текста 13 строфы: «Жернов сердца всё перемелет, если сердце из камня теперь» (пример 6). В данном случае звучание имеет более агрессивный характер за счёт звучания ансамбля *tutti*. Особую выразительную нагрузку несёт на себе барабан – один из самых главных атрибутов

шествий и парадов. В контексте данного сочинения дробь, воспроизводимая ударными инструментами, в сочетании с призывными, диссонирующими интонациями в партиях остальных инструментов, отражает безусловный, наступательно-решительный характер советской идеологии.



Пример 6. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (1–7 тт. до АА)

В целом стоит отметить, что именно инструментальный ансамбль играет ведущую роль в создании музыкальных образов. Он несёт главную выразительную нагрузку. Его средствами композитор не только передаёт зашифрованные послания, но и свободно воплощает особенности художественного пространства поэмы.



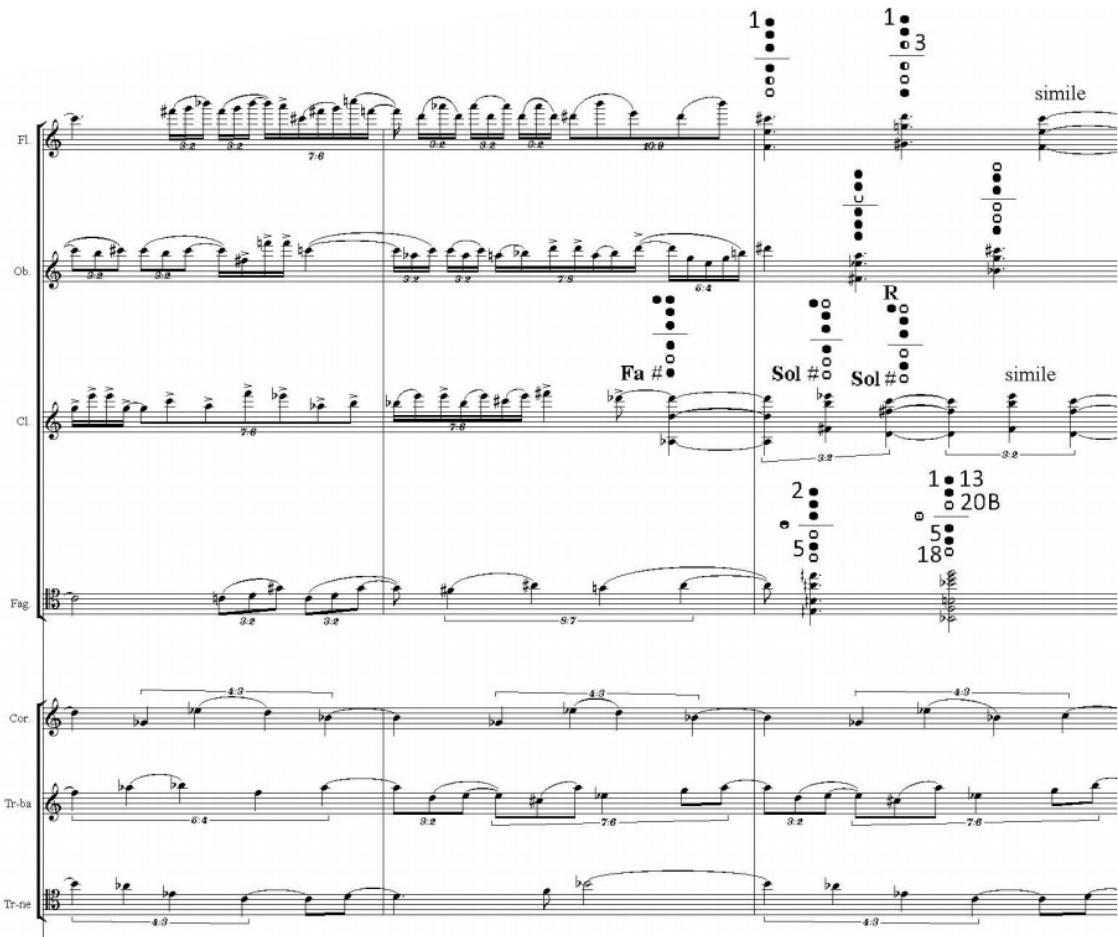
Особенности музыкального пространства Ю.С. Каспарова на примере кантаты «Ангел катастроф»

Особенности музыкального пространства Каспарова заслуживают пристального внимания исследователей, так как это очень сложная структура. Исходя из критериев, предложенных Н. Васильевой [1], можно утверждать, что пространство сочинений Каспарова сложное, многомерное, гетерогенное (неоднородное), би-, а иногда и полицентричное, зачастую мобильное, и практически всегда открытое. Специфика музыкального пространства произведения определяется его программой в случае с инструментальными опусами и содержанием текста в вокальных партитурах. Зачастую литературные первоисточники, ставшие основой музыкальных сочинений композитора, обретают новую жизнь. Каспаров тонко ощущает, бережно передаёт, а порой и значительно обогащает эту важнейшую категорию художественного содержания.

Безусловно, музыка – пространственно-временное искусство – имеет больший спектр возможностей, необходимых для реализации такого абстрактного явления сенсорной природы, как пространство. В инструментарии композитора для этого есть множество выразительных средств: интонация, метроритм, динамика, тембр и др. В этом ряду особое место в музыке Каспарова занимает тембровая фактура. Как поясняет Юрий Сергеевич, это «координата музыкального пространства, которая по образцу метроритма “срастила” тембр и фактуру в отдельную координату» [4].

Именно она является основным системообразующим элементом современной музыки. Действительно, практически все разделы формы в сочинениях композитора строятся по принципу чередования различных тембровых пластов. Например, в кантате «Ангел катастроф» границы внутренних разделов формы, имеющей сквозное развитие, чётко и даже в большинстве случаев наглядно очерчены в партитуре, где, условно говоря, вокально-инструментальные разделы сменяются инструментальными эпизодами. В первых образное содержание текста, исполняемого вокальной партией, напрямую отражается в партиях инструменталистов. Ансамбль выступает в роли немого комментатора. Параллельно с поэтическим текстом звучит авторское слово, выражающее его личное отношение к описываемым событиям. Вторые – инструментальные – эпизоды ещё более многозначны в плане музыкального содержания. В них звукоизобразительное начало тесно перемежается с музыкальными темами, имеющими символическую или знаковую семантику в драматургии музыкального сочинения Каспарова.

Рассмотрим некоторые примеры. Эпизод, следующий после текста *«я листал этот шёпот ночей»*, рисует спокойную картину ночного пейзажа. Покачивающиеся интонации в партиях струнных, медных духовых и фагота отражают колыхания ветра; звукоизобразительные мотивы в партиях флейты, гобоя и кларнета иллюстрируют пение птиц, мультифоники создают эффект звучащей тишины (пример 7):



Пример 7. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (I, 4–6 тт.)

В эту идиллию врывается совершенно новый образ, запечатлённый в маршеобразной теме наступательного характера, проводящейся в партии рояля (пример 8). Развиваясь, она поддерживается бонгами и том-томами. Когда их звучание достигает кульминации, в партии тромбона проводится тема креста. Таким образом, в данном эпизоде предвосхищается содержание следующей поэтической строфы, в которой говорится об осени, стреляющей в заборы.



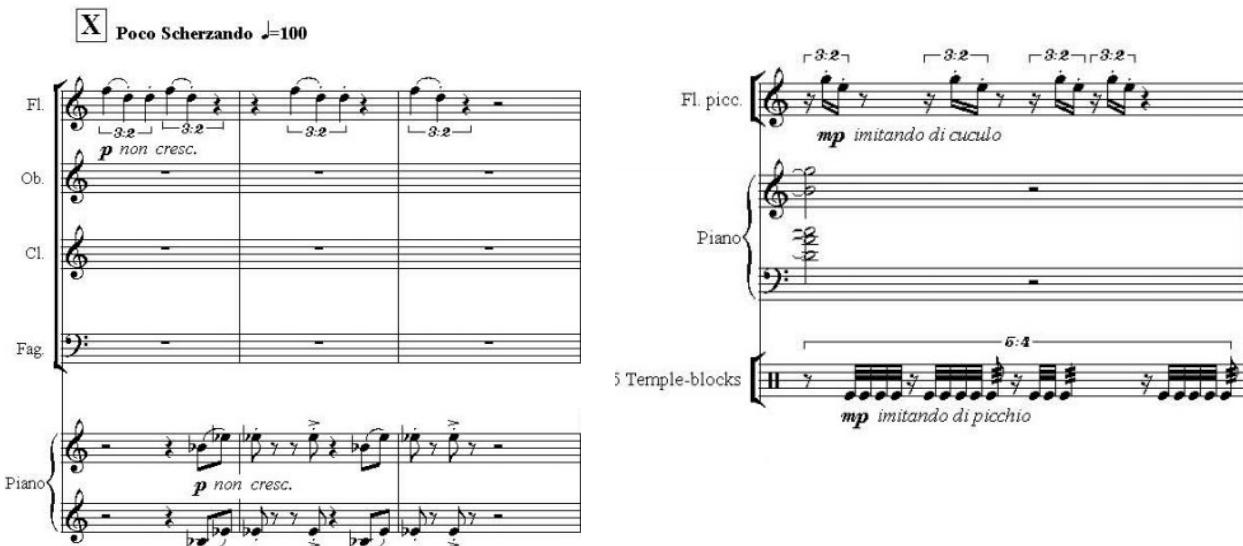
Пример 8. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (J, 1–5 тт.)

В другом эпизоде (пример 9), находящемся на границе второго и третьего этапов, средствами темброФактурного комплекса, представляющего собой механистическое повторение одних и тех же кратких мотивов в партиях инструментов, воссоздаётся образ разрушительной силы, приведшей к краху страны. Сам крах символически изображён композитором в теме колоколов. Поскольку она строится на инверсионном варианте серии, в ней обнаруживается тема креста:



Пример 9. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф»
(1 т. до W – 5 т. после W)

После неё следует мотив «кукушки» (пример 10), проводимый в партии флейты или флейты пикколо. За этим звукоизобразительным мотивом композитор закрепляет двойное значение. Первое – воспринимается буквально, как отсчёт времени до близкой катастрофы. Второе несёт в себе гротескное воплощение образа повсеместного безумия, творящегося вокруг.



Пример 10. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф»
(Х, тт. 1 – 3), (ЕЕ, 4 т.)

Интересно, как композитор воплощает образ надвигающейся катастрофы в картине разгона паровоза (текст 14 строфы). Здесь им используются специфические приёмы звукоизвлечения. Постепенный разгон в предкульминационном разделе изображен посредством *bisbigliando* в партии деревянных духовых, бесконтрольное движение – при помощи беззвучной подачи воздуха в раструб (пример 11):



Пример 11. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (2 т. до ЕЕ)

Кульминация кантаты, следующая после слов *«разломаться тебе, не распеться обручальною песней, страна»*, также решена средствами ансамбля. Изначально в партии струнных инструментов звучат песенные интонации, но их мелодичное размежеванное движение прерывает сонористический комплекс, включающий в себя мультифонный хор духовых, удар по струнам рояля и *glissando* в партии колоколов. После него, как осознание трагедии, звучит фрагмент, где композитор использует технику микрохроматики. «Плавающие» мотивы в партиях всех инструментов создают эффект полной потери ориентации в пространстве. В завершающем разделе в момент исполнения текста заключительной строфы, будто из пустоты, появляются и тут же исчезают отдельные мелодико-интонационные построения, символизирующие образы прошлого. В заключительном инstrumentальном эпизоде, имеющем яркий изобразительный характер, на «авансцену выходит» сам Ангел катастроф, персонифицированный в теме тромбона (пример 12). Изломанный интонационный рисунок создаёт скерцозно-злобный, кривляющийся образ:



Пример 12. Ю. Каспаров. Кантата «Ангел катастроф» (ММ, 1–5 тт.)



Звучание дополняют хлесткие мотивы (*slap*) в партиях деревянных духовых, шипящие звуки нефиксированной высоты у медных духовых, игра за подставкой в партии струнных. Ужас наводит резко взятый аккорд *tutti*, после которого как насмешка звучит tremolo, исполняемое на мундштуке кларнета.

Появление главного «персонажа» в самом конце произведения усложняет структуру художественного пространства кантаты «Ангел катастроф». Происходит, своего рода, модуляция. Изначальная оппозиция времён, заявленная в тексте, разворачивается в рамках реального мира. Его пространство дискретно, вокруг царит хаос. Ни в развитии, ни в кульминации не предполагается внедрение в драматургию образов, приходящих извне. Лишь в развязке появляется представитель сферы ирреального мира. И с его внедрением в систему образов происходит переосмысление проблемы. Если изначально гуманитарная катастрофа России представлена автором как деяние рук человече-

ских, то в новых условиях транслируется мысль о включении в процесс духовного и физического распада страны потусторонних сил.

Композиционно-драматургические особенности кантаты

Напомним, что основным катализатором драматургического развития поэмы Шершеневича значится конфликт гармоничного прошлого и агрессивно наступающего настоящего. Эту же идею композитор воплотил в кантате «Ангел катастроф». Однако идея противостояния времён реализована поэтом и композитором по-разному. Если Шершеневич изначально предлагает экспозицию – образ прошлого (строфы 2–6), а затем контрэкспозицию – образ настоящего (строфы 7–13), то Каспаров группирует поэтический текст по-иному (схема 2). В экспозиционном и развивающем разделах он намеренно «сталкивает» строфы 2 и 7; 3 и 9; 6 и 10, 8 и 11 для того, чтобы ярче отразить оппозицию времён.

В С Т У П Л Е Н И Е	Экспозиция		Развитие												Кульм		Завершение									
			1 этап						2 этап						3 этап											
	60 т		82 т						68 т						85 т											
20 т	1	Э	2	7	3	Э	9	6	10	8	Э	11	Э	12	Э	13	Э	14	Э	15	16	17	18	19	Э	2
	С	П	С	С	С	П	С	С	С	С	П	С	П	С	П	С	П	С	С	С	С	С	С	П	2	
	Т	И	Т	Т	Т	И	Т	Т	Т	Т	П	Т	П	Т	П	П	П	П	П	П	П	П	П	П	2	
	Р	З	Р	Р	Р	З	Р	Р	Р	Р	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	Ф	2	
	Ф	Д	Ф	Ф	Ф	Ф	Д	Ф	Ф	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	2	
	А	А	А	А	А	А	Д	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	2	

Схема 2. Композиционно-драматургические особенности кантаты Ю. Каспарова «Ангел катастроф»

Так же композитор переосмысливает кульминацию. Стrophу 17, которую выделяет поэт, он помещает в предыктовый раздел, а наивысшая точка развития в музыкальном сочинении приходится на звукоизобразительный инструментальный эпизод, следующий после текста 18 строфы: «Разломаться тебе, не распеться обручальною песней, страна». Такая перестановка акцента принципиальна. Для жившего на рубеже XIX–XX веков Шер-

шеневича главной причиной драмы, случившейся в судьбе страны, становится её отречение от Бога. Каспаров же отмечает в его тексте другую важную деталь – пророческие строки, в которых предвидится распад великой державы, произошедший в конце XX столетия. Авторское слово в заключении музыкального произведения, где в отличие от литературного источника звучит только текст 19 строфы, воспринимается более остро. Гибель це-



лого государства становится болью одного человека. Он осознаёт масштаб трагедии и понимает, что не способен глобально повлиять на ход событий.

Важно отметить, что в результате композиционной перестановки и нового образного наполнения текста происходит некая жанровая трансформация литературного источника. Изначально поэма В. Шершеневича – это, прежде всего, произведение эпико-драматического характера, где, наряду с напряженным монологом рассказчика о современных ему проблемах, воссоздаётся эпическая картина

отечественной истории, в центре которой оказывается печальная судьба русского народа. В свою очередь, кантата Ю. Каспарова представляет собой социальную драму. В ней речь идёт не только о несчастьях, постигших постреволюционную Россию: в поэме 20-х годов XX века современный композитор видит и отражение трагедии сегодняшнего дня. Ведь кризис современной культуры, по его мнению, есть не что иное, как последствия гуманитарной катастрофы начала XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Васильева Н.В. Пространственно-временные модели в музыке. Саратов: ИТЦ «Лидер», 2009. 512 с.
- 2/ Дроздков В.А. Достались нам в удел года совсем плохие // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 120–134.
- 3/ Каспаров Ю.С. «...И я – композитор!». М.: «Музиздат», 2014. 200 с.
- 4/ Каспаров Ю.С. Письмо Перетокиной (Киселёвой) Ю.Р. от 22.05.2012 г.
- 5/ Мэкш Э. Эйдология стихотворения В. Шершеневича «Ангел катастроф» // Русский имажинизм: история, теория, практика. 2005. С. 306–315.
- 6/ Перетокина Ю.Р. Творчество Ю.С. Каспарова: к проблеме взаимодействия поэтического и музыкального текста: Дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2016. 208 с.

REFERENCES

- 1/ Vasil'eva, N.V. (2009), *Prostranstvenno-vremennye modeli v muzyke* [Space-time models in music], Lider, Saratov, 512 p. (in Russ.)
- 2/ Drozdkov, V.A. (1998), "We got in the destiny of the year completely bad", *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 30, pp. 120–134. (in Russ.)
- 3/ Kasparov, Yu.S. (2014), "...I ya – kompozitor!" ["... And I am a composer!"], Muzizdat, Moscow, 200 p. (in Russ.)

- 4/ Kasparov, Yu.S. (2012), *Pis'mo Peretokinoi (Kiselevoi)* Yu.R. 22.05.2012 g, the manuscript. (in Russ.)
- 5/ Meksh, E. (2005), "Eidologiya stikhotvorenija V. Shershenevicha "Angel katastrof", Russkii imazhinizm: istoriya, teoriya, praktika [Russian imaginism: history, theory, practice]", pp. 306–315. (in Russ.)
- 6/ Peretokina, Yu.R. (2016), *Tvorchestvo Yu.S. Kasparova: k probleme vzaimodeistviya poeticheskogo i muzykal'nogo teksta* [The work of Yu.S. Kasparov: to the problem of the interaction of poetic and musical text], Cand. Sc. Thesis, Rostov-na-Donu, 208 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Перетокина Юлия Руслановна, кандидат искусствоведения, преподаватель сольного пения и вокального ансамбля, Колледж музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской (Москва)
E-mail: j.r.kiseleva@gmail.com

Author information

Julia R. Peretokina, Cand. Sc. (Art Criticism), Lecturer in Solo Singing and Vocal Ensemble, G.P. Vishnevskaya College of Music and Theater Arts, Moscow
E-mail: j.r.kiseleva@gmail.com



ОРАТОРИЯ ВЛАДИМИРА ПРИМАКА «ИСТОРИЯ МАСТЕРА»

Ж.Р. МАКЕЕВА

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

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматривается произведение современного норильского композитора В.И. Примака «История Мастера», посвящённое творчеству выдающегося сибирского мастера, прославленного уроженца Красноярска В.И. Сурикова. Целостный анализ оратории осуществляется впервые. В центре внимания автора – раскрытие идеино-образного содержания, особенностей композиции и драматургии оратории «История Мастера», в музыке которой воплотилось современное видение и понимание композитором творчества гениального художника-летописца, а также трагических событий русской истории сквозь призму его знаменитых полотен. Автор работы также останавливается на литературной основе произведения, его разветвлённой лейтмотивной системе, сольных и хоровых номерах, подчёркивая мысль о стремлении В.И. Примака выявить духовное начало личности В.И. Сурикова, его глубинную связь, сопричастность с русским народом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В.И. Суриков, В.И. Примак, сибирские композиторы, оратория, композиция, драматургия, интонация, фактура.

VLADIMIR PRIMAK'S ORATORIO “THE HISTORY OF THE MASTER”

ZH.R. MAKEEVA

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

ABSTRACT. This article considers the work of the modern Norilsk composer V.I. Primak “The History of the Master”, dedicated to the work of an outstanding Siberian master, a native of Krasnoyarsk V.I. Surikov. The author's focus is the disclosure of the ideological and figurative content of the oratorio, the features of its composition and drama, the music of which embodied the composer's modern vision and understanding of the work of the brilliant artist, as well as the tragic events of Russian history through the prism of his famous paintings. The author of the work also dwells on the literary basis of the work, its extensive leitmotif system, solo and choral numbers, emphasizing the idea of V.I. Primak's desire to identify the spiritual beginning of the personality of V.I. Surikov, his deep connection, involvement with the Russian people.

KEYWORDS: V.I. Surikov, V.I. Primak, Siberian composers, oratorio, composition, drama, intonation, texture.



В 2012 году в городе Красноярске состоялась мировая премьера оратории современного норильского композитора Владимира Ильича Примака (1957–2019) о великом русском художнике, уроженце Красноярска Василии Ивановиче Сурикове. Сюжет возник у композитора не случайно. Внешним поводом для создания произведения послужил VI Зимний Суриковский фестиваль искусств, приуроченный ко дню рождения мастера¹.

Авторство идеи проекта принадлежало доктору искусствоведения, профессору Людмиле Владимировне Гавриловой. В своём интервью она говорила: «Мы поставили перед композитором Примаком сложную задачу – сложную на идеино-смысловом уровне. Творчество Сурикова отличается исторической глубиной мышления и сопричастностью, и нужно было не просто музыкально проиллюстрировать исторические полотна художника, но увидеть их глазами мастера с одной стороны, и своими глазами – глазами современного творца с другой» [1].

Идея написать о великом художнике – Мастере кисти – была подхвачена композитором, и, как отметил сам автор, вызревала недолго – полтора года. Главной особенностью данного произведения является драматургия музыкально-сценической композиции, где восприятие художника, мировоззрение Василия Сурикова передаётся в музыке сквозь призму его семи выдающихся исторических полотен: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы» и «Степан Разин».

С глубиной и проницательностью истинного летописца художник раскрыл в них трагические противоречия истории, показал борьбу исторических сил в петровское время, в период раскола. Главным действующим лицом в его монументальных картинах выступает народ, представленный разнообразными типами, раскрывающими национальный

русский характер. Как отмечают исследователи творчества Сурикова, его всегда привлекали сильные яркие образы, олицетворяющие собою могучую силу, патриотизм, добрую фанатичность русского характера. Таковы стрельцы, исполненные решимости и неукротимого духа в картине «Утро стрелецкой казни» (1881), боярыня Морозова в одноимённой картине (1887), проникнутая страстью и убеждённостью подвижничества раскольничьего движения. Обобщённый образ русского народа, полного удали, здоровья и веселья, запечатлён в картине «Взятие снежного городка» (1891). В картине «Покорение Сибири Ермаком» (1895) показан подвиг русских воинов во имя освобождения родной земли. Полотно «Переход Суворова через Альпы» (1899) воспевает мужество и отвагу русской армии².

Жажда реального познания прошлого, которой Суриков был охвачен, была почерпнута им в вещественных памятниках старины, так широко интересовавшей художника. Его осведомлённость о соответствующих событиях была точна и правдива. Суриков знал труды историка И.Е. Забелина, с которым художник непосредственно общался. Ему было знакомо имя А.П. Щапова, известного в своё время исследователя раскола. М. Волошин отмечает со слов Сурикова, что при создании «Утра стрелецкой казни» он пользовался дневниками секретаря австрийского посольства в России Иоганна Георга Корба. Из записей Волошина мы узнаем также, что Суриков читал Кунгурскую летопись, хотя, быть может, и после написания «Покорения Сибири Ермаком», но, видимо, соотнося своё толкование этого события с тем, как о нём повествует летопись.

С. Глаголь в своих воспоминаниях о художнике пишет, что, начиная работу над своей первой большой картиной, Суриков «взялся за чтение разных материалов по истории стрелецкого бунта», и в процессе чтения этих материалов у него возникла мысль написать «Боярыню Морозову», точно так же,

1 В.И. Суриков родился 12 (24) января 1848 г. С 2006 года в Красноярске, в месяц его рождения, ежегодно проходит Зимний Суриковский фестиваль искусств.

2 Картина появилась после поездки в Сибирь в 1889–90 годах, куда он поехал после смерти жены.



как тема картины «Меншиков в Березове» «была навеяна чтением материалов по истории петровского времени [3]. Сам Суриков писал брату, что, работая над «Покорением Сибири Ермаком», он увлекается чтением книги А.И. Ригельмана «История или повествование о донских казаках». Известно, что он интересовался трудами П.И. Савваитова «Об истории вооружения», неоднократно обращался к чтению материалов по истории Красноярского бунта, намереваясь писать картину на этот сюжет. Надо полагать, что он также был знаком с текстом жития протопопа Аввакума.

Допуская в своих произведениях отступления от документальности в деталях, художник обращался ко всем этим источникам, памятникам и документам старины для того, чтобы вникнуть в истинный смысл исторических событий, которые он воссоздавал, понять характеры людей далёкого прошлого, «воскресить минувший век во всей его истине» [3]. М. Волошин указывает: «Если ко всему изложенному авторами очерков о Сурикове присовокупить то, что известно об огромном труде художника, предшествовавшем созданию картин, о том, с какой “математической” точностью решались композиционные задачи, как настойчиво собирались натурные этюды и как происходил затем отбор натурных наблюдений, нам станет очевидно, сколь глубоким художником и одновременно мыслителем был Суриков. Нам станет очевидно, какое взаимодействие конкретных знаний и творческого воображения лежало в основе созидающей работы художника, какая потребность реальных представлений сопутствовала его вдохновенному творческому труду» [3].

Следует отметить, что тема Сурикова стала популярной и традиционной в музыкальной жизни Красноярска [7], особенно с момента организации Зимнего Суриковского фестиваля, и многие композиторы обращались к творчеству художника³.

³ Ранее на Суриковских фестивалях звучали произведения красноярских и зарубежных авторов: симфоническая поэма Олега Меремкулова «Посвящение Василию Ивановичу Сурикову», «Утро стрелецкой казни» Игоря Флейшера, симфония для русского оркестра Владимира Пороцкого «Суриковская Русь», сочинение аргентинского композитора Хорхе Боско «Я – Суриков, русский казак».

Уникальным в этом ряду сочинений становится оратория норильского композитора В.И. Примака «История Мастера».

Владимир Ильич по сути своего дарования – хоровой композитор. Его перу принадлежат вокально-симфонические произведения: «Кантата для хора, солистов и оркестра на стихи немецких поэтов XVII века», поэмы «Русь святая», «Истоки» (для тенора и оркестра на стихи В. Захарова); Интродукция и Пролог для хора и симфонического оркестра; лирическая оратория «Марина» для soprano, чтеца, хора и симфонического оркестра на стихи М. Цветаевой, а также хоровые произведения (с сопровождением и a cappella), переложения и обработки русских народных песен, песни для голоса и вокального ансамбля с сопровождением, инструментальные сочинения и произведения для детского хора.

Одним из последних произведений Примака является оратория для чтеца, солистов, хора и оркестра «История Мастера». Темы и образы, поднимаемые автором в произведении, напрямую связаны с творчеством Сурикова. Оратория отнюдь не является музыкальной иллюстрацией к картинам художника. Скорее всего, в музыке воплотилось гениальное по своей пронзительной глубине чувство сопричастности художника к трагическим страницам русской истории, и в то же время реализовалось современное видение и понимание композитором как творчества художника, так и русской истории.

Суриковская тема в произведении Владимира Примака получила новый размах и масштаб благодаря оригинальной концепции сочинения, текстовой, тематической и колористической яркости музыкального языка, что, в целом, помогает погрузиться в художественный мир Суриковских полотен, оказаться участниками происходящих событий. «Я не писал музыкальные иллюстрации к этим картинам», – говорит композитор, – я старался отразить то, что выходит за рамки картин» [1].

Вполне закономерно, что глобальность идеи, масштабность образов обусловили обращение композитора именно к ораториальному жанру, типичными чертами которого являются эпическая сюжетность, драматическая образность, номерная структура, главенствующая роль хора.



Композитор назвал «Историю Мастера» драмой. Особенностью этого жанра является последовательное подчинение музыки драматическому действию. Музыковед О.В. Соколов называет основными чертами музыкальной драмы: законченность эпизодов сцены; наличие монолога, который является подобием арии (это большое сольное высказывание, служащее главным средством индивидуальной характеристики героя⁴); драматизацию и детализацию хора; символически-обобщённое вступление, задача которого сосредоточить внимание на центральном образе произведения [4; 5].

Если конкретизировать черты произведения «Истории Мастера» как жанра музыкальной драмы, то ими являются:

1/ законченная номерная структура эпизодов, объединённых в музыкально-сценическую композицию, опосредованно раскрывающих взгляд художника на то или иное историческое событие, отражённое в картине. Всего в произведении семь частей (по числу картин);

2/ монолог баса в произведении передаёт сам процесс переживания или размышления героя, поэтому в музыке преобладает декламационная мелодика при строгом соблюдении силлабического принципа интонирования;

3/ значительная роль хора. Рассматривая его как коллективный портрет народа, композитор придаёт хору большую драматургическую активность, выраженную в многообразии музыкальных высказываний, лейтмотивах;

4/ введение комментирующей роли чтеца, где звучат слова В.И. Сурикова (пролог, № 3, № 4, сцена «Зажжение седьмой свечи», эпилог «Прощание с Мастером», «Откровение и финал»), говорит о традициях драмы *per (la) musica*. И, как в музыкальной драме, где чтец-декламатор является связующим звеном действия, от лица которого разыгрывался спектакль, так и в оратории оживает речь художника в устах чтеца.

Таким образом, перед слушателем воплощается и становится зримым не только летописное про-

⁴ «Поэтому, – отмечает О.В. Соколов, – в музыке господствует декламационная мелодика, колеблющаяся между речитативом и ариозным пением, но при строгом соблюдении силлабического принципа интонирования» [4].

шлое, но и сама личность Мастера, в связи с чем можно говорить об особенностях драматургии, связанной с образом художника. По мнению Людмилы Тульцевой⁵, полотна Василия Сурикова неразрывно связаны с традициями Русской православной церкви и пронизаны ритуально-семантическими смыслами [6], что, на наш взгляд, получило прямое отражение в музыкальной интерпретации. Магическая цифра 7 определила и семичастную структуру оратории, обрамленную Прологом и Эпилогом. Семь частей – семь полотен художника и семь страниц русской истории: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы» и «Степан Разин».

Л.В. Гаврилова, рассматривая особенности драматургии сочинения, подчёркивала: «Режиссёрская идея и композиция оратории такова: Пролог – это Явление Мастера, семь частей, каждая из которых посвящена осмыслинию одного из шедевров мастера, и Эпилог – Уход Мастера. Мощные хоровые порталы⁶ обрамляют композицию, в центре которой расположена небольшая инструментальная сюита, посвящённая трём картинам. Рождение каждой картины обозначено зажжением свечи – как важного этапа в жизни Мастера. В эпилоге Мастер уходит – свечи гаснут. В начале каждой части исполни-

⁵ Исходным импульсом стали размышления искусствоведа о картине «Утро стрелецкой казни». Л.А. Тульцева обратила внимание, что на этой картине семь стрельцов (одного уже увёл, осталась лишь свеча как часть его души), семь свечей, семь видимых глав храма Василия Блаженного... Она высказала мысль, что данная картина, как и другие полотна Сурикова, пронизана ритуально-семантическими смыслами, глубоко коренящимися в русской православной традиции. Один из них – семь свечей. Семёрка как число, связанное с миром прародителей, с погребально-поминальным культом, присутствует, например, в совете старых людей ставить семь свечей к иконам святых угодников для поминания. Символом тварного материального и духовного мира в Библии являются шесть дней творения, седьмой же день – это время освящения, преодоления тварности в восхождении к Господу. (Семь свечей зажигаются во время соборования, по свидетельству историков, 6 марта 1916 года у гроба художника также горело семь свечей) [6].

⁶ Это «сцены зажжения первой и третьей свечи», части: «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова». В третьем разделе оратории хоровыми номерами оратории являются: «сцена зажжения седьмой свечи», седьмая часть «Степан Разин», в эпилоге: «Уход Мастера», «Откровение» и финал.

тельница зажигала одну из семи свечей как символ очередного этапа жизни художника» [1].

Оратория не имеет единой сюжетной линии развития, однако драматическая сгущенность текста позволила насытить музыкальную композицию яркой театральностью, наглядностью подачи сюжета, где есть картинность, «действующие лица». Автор указывает, что ими являются: В.И. Суриков, исполнительница, зажигающая свечи, символизирующая время или судьбу, боярыня Морозова, народ, а также элементы сценических действий и решений.

Для создания сквозной драматургии Примак, работая с текстом, использует приём контаминации (объединение, соединение) различных первоисточников. Композитор сам берет на себя роль либреттиста. Основу либретто оратории составили: стихи М. Волошина, В. Захарова, интервью Сурикова Волошину, летопись XVII века («Повесть о боярыне Морозовой»), а также тексты, взятые из Священного Писания (молитва старца Симеона, Третий псалом Давида, стихи из Откровения Иоанна Богослова). Широко использовались фольклорные источники: казачьи песни и обряды (род В.И. Сурикова уходит корнями в казачество), мелодии тирольской песни «Только встану я с зарёй», старинной французской песни «Мост через Авиньон» (XV в.), русского военного канта «В степи широкой».

Укажем литературные источники, использованные композитором в оратории:

1/ Пролог – слова В.И. Сурикова, взятые из интервью М. Волошина (чтец); стихи М. Захарова (соло баса);

2/ «Зажжение первой свечи» – текст из книги «Откровение Иоанна Богослова» глава 1 (хор).

3/ Часть I «Утро стрелецкой казни» – стихи В. Захарова (хор); слова В.И. Сурикова (чтец);

4/ Часть II «Меньшиков в Берёзове» – текст народной песни «Между двух гор выпала речка Енисей» (соло меццо-сопрано); стихи В. Захарова (соло баса);

5/ «Зажжение третьей свечи» – стихи из третьего псалма Давида;

6/ Часть III «Боярыня Морозова» – слова В. Сурикова (чтец); стихи М. Волошина (хор); текст Великого Славословия;

7/ Часть IV «Взятие снежного городка» – слова В. Сурикова (чтец);

8/ «Зажжение седьмой свечи» – слова В. Сурикова (чтец);

9/ Часть VII «Стенька Разин» – текст казачьей песни «Принахмурился батюшка Дон» (хор);

10/ «Русь Святая» – стихотворение В. Захарова (соло баса);

11/ Эпилог «Прощание с Мастером» – слова В. Сурикова (чтец); «Уход Мастера» – молитва старца Симеона из Евангелия от Луки, глава 2 (хор);

12/ «Откровение» и финал – использован текст из книги «Откровение Иоанна Богослова», глава 1.

Номера между собой взаимодействуют на основе контрастно-составного принципа. Первая, вторая и третья части вместе с прологом образуют экспозицию оратории. Средний раздел представлен инструментальными частями: четвёртая, пятая и шестая. Кульминацией произведения является третий раздел, объединяющий масштабные части: седьмую и эпилог. Кроме того, в стройной композиции оратории можно обнаружить черты симметрии. Пролог «Явление Мастера» и эпилог «Прощание с Мастером» создают образно-тематическую арку произведения. Центральный раздел – оркестровые номера № 4 «Снежный городок», № 5 «Ермак» и № 6 «Суворов» образуют внутри композиции мини-цикл, поэтому между «Боярыней Морозовой» и «Снежным городком» зажигаются сразу три свечи. Внутри между ними также образуются интонационные и тональные взаимосвязи. Более масштабные номера (первый, второй, третий) окружены небольшими реминисценциями «зажжение свечей».

Моменты возвращения обусловлены сходством сценических ситуаций в «Истории Мастера» (приход – уход Мастера, зажжение – угасание свечей), они совмещаются с поступательным развитием действия в целом, которое естественно согласуется со сценической драматургией и способствует единству целого. Подводя итог вышесказанному, подчеркнём, что объединяющим началом в композиции оратории являются:

1/ сквозная сцена «зажжения свечей», которая предваряет появление последующих частей произведения;



- 2/ лейтмотивная система;
- 3/ хоровой исполнительский состав, часто использованный композитором без сопровождения⁷;
- 4/ инструментальное звучание колокола⁸ (пролог, № 1, 3, 7, «Русь святая», эпилог);
- 5/ реплики чтеца, который говорит от имени самого Сурикова (пролог, № 3, 4, зажжение седьмой свечи, эпилог);
- 6/ басовое соло, символизирующее Баяна-сказителя, выражающего стихами Волошина философскую суть произведения (пролог, № 2 и 7 «Русь святая», эпилог).

Остановимся более подробно на некоторых вышеназванных пунктах. Сцены «зажжение свечей» имеют важное драматургическое и композиционное значение, они предваряют последующие номера, настраивая, ориентируя слушателя – интонационно, психологически и эмоционально – на восприятие картины, косвенно отражая их содержание. Композиционно первые три сцены образуют мини-цикл, объединяющим началом которого являются исполнительские составы (соло меццо-сопрано, хор a cappella), образующие тематическое единство.

Как в картине Сурикова «Утро стрелецкой казни», где композиция построена на цифре «7» (семь стрельцов (одного уже увели, осталась лишь свеча как часть его души), семь свечей, семь глав храма Василия Блаженного), так и в оратории Примака число семь получило многообразное отражение в музыкальной композиции (о чём говорилось выше). Соло меццо-сопрано также звучит в произведении семь раз: в первой, второй, третьей, седьмой сценах зажжения свечи, во второй, третьей частях и эпилоге.

В композиции оратории важную драматургическую роль выполняет «лейтмотив зажжения свечей». Это своего рода интонационная связка между частями, настраивающая и объединяющая их между собой. Подобно кинематографическому монтажу внимание слушателей переключается с общего плана на частный, и наоборот. Так, например, чтобы начать драматичное повествование о трагической судьбе народа в картине «Утро стрелецкой казни», композитор «прерывает» звучание лейтмотива

неустойчивым тоном на фермате, как бы выставляя «музыкальное многоточие».

Мелодика соло меццо-сопрано, наполненная плачевыми интонациями, и напоминающая русские протяжные песни, символизирует печальную Песнь о судьбе многострадальной России. Примак указывал, что исполнение соло должно быть «по-матерински тёплым и ласковым».

Перед частью «Меншиков в Березове» в сцене «зажжения второй свечи», однокое соло звучит a cappella, продолжая хоровую тему. Её скорбно-лирическое звучание ещё острее подчёркивает трагическую судьбу Меншикова («А в Петербурге крепость и дворец меняются жильцами»). Жанр протяжной лирической песни здесь также сохраняется. Её тематической линии присущи: широта мелодического распева, выразительное применение разнохарактерных интонационных и ритмических рисунков, использование широких интонационных ходов (сексты, септимы, октавы).

В дальнейшем образно-интонационная линия развития «лейтмотива зажжения свечи» во всех представлениях сохраняется⁹. Хотелось бы обратить внимание, что в третьей части «Боярыня Морозова» образ Феодосии Морозовой персонифицируется, и тоже в соло меццо-сопрано. Введение в партию хора характеристического, интонационно контрастного речитатива «веды и буде известно» является продолжением традиций М.П. Мусоргского, который придал хору драматургическую активность и многообразие, введя в коллективный портрет персонифицированный речитатив в опере «Борис Годунов».

Оратория Примака вбирает в себя истоки народных и церковных традиций, которые раскрываются сквозь призму авторского мышления. Сцены «зажжения первой, третьей свечи» начинаются звучанием мужского хора без сопровождения, в традиции древнерусской песенности. Хоровая фактура в первой сцене «Аз есть Альфа и Омега, начало и конец» вырастает из одного тона, что является прообразом начала начал. Трансцендентальность текста выражается в музыке средствами гармонии (квартаккорд, т. 192), высокой tessitura у первых теноров (т. 193, т. 195) на фоне тесной фактуры остальных голосов,

7 Пение без сопровождения относится к национальной певческой традиции.

8 Символ традиционного русского искусства.

9 В сценах «зажжения третьей, седьмой свечи», «угасания свечи».



основанной на терцовом соотношении тональностей: f-moll – as-moll – f-moll.

«Сцена зажжения третьей свечи» также связана с последующим номером «Боярыня Морозова». Примечательным здесь является опора на трёхголосие «старинного» типа (тенора первые и вторые изложены в унисон), непостоянство интервальных соотношений в голосоведении, где наиболее распевные фразы разрастаются до многоголосной вертикали, которая снова сворачивается до унисона (ц. 17). Использованные композитором терцовые, квартово-квинтовые параллелизмы, неполные аккорды весьма типичны для фактуры русского строчного многоголосия.

Интересна хоровая псалmodия басовой партии (ц. 12–21), которая при текстовой, ритмической и интонационной самостоятельности не только способствует образованию многоголосной полифонической фактуры, но и является «картинным» изображением молитвы «не убоюся от тем людей, окрест падающих на меня...». Именно в этом разделе (с ц. 35) звучит третий лейтмотив.

Напротив, сцена зажжения седьмой свечи, предваряя седьмую часть «Степан Разин», наполнена народно-песенными интонациями. В фактурном изложении музыкального построения, исполняемого солисткой и женским хором в сопровождении скрипок, приёмы народно-песенного изложения обнаруживаются в параллельном двухоктавном ведении мелодии, протянутых «педалях» (в том числе и у скрипок), аккордах без терций, унисонных окончаниях.

О лейтмотивах скажем особо¹⁰. В произведении «История Мастера», как и сценах «зажжения свечей», они имеют важное драматургическое и композиционное значение. Лейтмотивная система придаёт сочинению целостное единство, прослеживающееся в особенностях сюжетно-композиционного строения, которое складывается путём нанизывания на единую сюжетную линию далёких друг от друга малых сцен.

10 В дискуссионном вопросе определения лейтмотива исследователи придерживаются трёх признаков: семантической определённости; музыкально-конструктивной отчётливости (в отличие от лейтритонации); повторяемости на протяжении произведения или значительной её части.

Подчеркнём, что Примак не конкретизирует сюжеты картин. Его основная задача – из образов картин дать характеристику духовного мира художника. Этот принцип схож с кинематографическим приёмом монтажа, который также акцентирует значительные эпизоды.

В произведении можно выделить три основных лейтмотива (о первом – соло меццо-сопрано – говорилось выше). Именно в них, на наш взгляд, с одной стороны, концентрируется основная идея сочинения – духовное единение Сурикова и народа. С другой стороны, лейтмотивы символизируют художественные устремления Мастера, его переживания, о чём подспудно свидетельствуют его картины. «В своих картинах, – отмечает М. Волошин, – он не судит и не выносит приговор. Он как бы зовёт вас пережить вместе с ним события прошлого, вместе с ним подумать о судьбах человеческих и судьбах народных. Пожалуй, точнее не ухватишь особенность лучших суриковских картин – ту ненавязчивость, то поразительное соединение наружной сдержанности с глубоким драматизмом содержания, которое их отличает» [3].

Второй лейтмотив звучит в первых пяти тактах оркестрового вступления Пролога. Трижды повторяется здесь аскетично-суровая тема у низких духовых инструментов, которая рождается из унисона. Увердительную силу интонации придаёт квarta, которая «прорастает» мелодически и гармонически из последовательно развивающихся интервалов (прима – секунда – терция – квarta), что наполняет её определенным смыслом, символикой духовной силы и единства. Цементирующим началом является органная педаль тона «f», во второй раз – «eis», «fis».

Следующее тематическое проведение данного лейтмотива отдано исполнению хора в сцене «зажжение первой свечи». Последний раз он появляется в четвёртой части эпилога («Откровение» и финал), уже не от тона «f», а от «a».

Третий лейтмотив также звучит сначала в прологе (ц. 88), затем в сцене «зажжения первой свечи» (ц. 193), далее в сцене «зажжения третьей свечи» (ц. 35), «зажжения седьмой свечи», в эпилоге (в сцене «Угасания свечей», четвёртой части «Откровение» и в финале). Ариозного характера тема, в интонациях которой сосредоточены мягкость



и этическая чистота, вместе с евангельским текстом символизирует вечный свет гения художника. Ступенчатый характер развития мелодии наполнен восходящими интонациями, что придаёт ей устремлённость и силу.

Интересно, что в эпилоге, как и в начале, два лейтмотива вновь соединяются. Характерным признаком третьего лейтмотива является его богато варьируемое развитие, которое, подобно эффекту внушения, появляется в произведении многократно, не только в сценах зажжения свечей для обобщения, но и для создания определённой эмоционально-смысловой ауры. Таким образом, на наш взгляд, композитор акцентирует внимание на духовном начале личности Сурикова. «Без этой ипостаси невозможно понять душу художника. Дух художника высок, – отмечает Примак, – он мыслит не конкретно-образными категориями, в них он только отражает то, что постигает его дух, возвышаясь над мирским, суетным началом» [1].

Подчеркнём, что первый лейтмотив основан на интонациях русской народной песни (исполняемый в виде вокализа на гласный звук), а второй и третий опосредованно отражают опору на церковно-певческую традицию. В основе второго и третьего вокализа лежат евангельские тексты. Музыкально-ритмическая организация в произведении полностью подчинена слову, что соответствует древнерусской традиции. В некоторых случаях Примак не выставляет размер, так как нерегулируемые такты являются характерной чертой строения церковных песнопений. Таким образом, особенностью музыкального языка лейтмотивной системы и произведения в целом является стремление композитора к ясно выраженному мелодизму с опорой на древнерусскую традицию и народную песенность. Безусловно, это связано с художественно-образной трактовкой картин Сурикова, в которых отражена история Русской православной церкви, народа, а также особенности уклада жизни.

Литургический план представлен в сценах «зажжения первой, третьей свечи», третьей части «Боярыни Морозова», в № 3 «Уход Мастера» (эпилог), где звучит хор «Ныне отпущаёши». Фольклорные мотивы использованы композитором в первом лейтмотиве (соло меццо-сопрано), в частях «Утро стрелецкой казни», «Степан Разин», в инструментальном номере

«Переход Суворова через Альпы»¹¹.

Обратимся к анализу хоровых частей. Как указывалось ранее, хору в произведении «История Мастера» отведена значительная роль. Он является носителем образа народа, главным действующим лицом, как и в монументальных картинах В.И. Сурикова. Для передачи остроты драматических ситуаций, углубленно-психологической трактовки суриковских персонажей композитор использовал звучание хора.

«Утро стрелецкой казни» – одна из самых драматических частей оратории, в которой воплощён образ народа. Эта часть написана для смешанного восьмиголосного хора с оркестром. Первые вступительные такты, построенные на нисходящей хроматической интонации, погружают в напряжённо-драматическую атмосферу. Постепенно в фактуре «прорастает» звучание колокольного звона, неспокойного, тревожного.

Сурово, сдержанно в характере *maestoso* вступает группа басов (ц. 40), тема которых звучит как набатный колокол. (Испокон веков на Руси колокольный набат оповещал народ о беде, трагедии, призывал к объединению, к противостоянию злу и насилию). Октавы, акценты на каждый слог, трихордовые мотивы – всё это является главным средством изобразительности колокольного звона.

Обращение композитора к тексту В.К. Захарова, взятыму из сборника «Пламя белое берёз», не случайно. В стихах слово «колокола» является яркой поэтической метафорой, которое композитор соотносит с образом стрельцов. Колокольный звон не только является символом Руси, но также его всегда связывают с образом народа. И, как стрельцы на картине Сурикова они (колокола) страдают¹², терпят

11 В музыке использована казачья песня-кант «Дело было под деревней Иканом», в которой описываются сходные события, имевшие место в реальности, когда несколько казачьих сотен пробились к своим, оставив на пути тысячи погибших товарищ. В этом же номере, как указывает композитор, использована старинная французская песня XV века «Мост через Авиньон», а также тирольские песни.

12 В России колокола – одухотворённый образ, имеющий языки и голос. Им давали имена, поклонялись, целовали, наказывали, и даже отправляли в ссылку. Так, например, Угличский колокол, который в 1591 году возвестил об убийстве царевича Дмитрия и начале Смутного времени, был публично казнён (лишён языка) и отправлен в ссылку.



душевные терзания и муки: «Не одна людская боль в колоколах забронзовела, когда брала дреколье голь – в колоколах свобода пела». Драматичный конец стихотворения «А после в звоннице пустой <...> бунтарь висел в петле тугой» также перекликается с трагическим финалом казни стрельцов в картине Сурикова.

Композиционную основу части составляет строфический принцип развития музыкального материала, особенностью которого является тембровая динамика, постоянное обновление музыкального материала, контрастный тематизм мелодической линии, что и создаёт драматическую сцену с постепенным развертыванием, кульминацией и развязкой.

Оркестровое вступление, предваряющее хор, основано на развитии тем лейтмотива и колокольных интонаций. Постепенное нагнетание оркестровой звучности внезапно обрывается звучанием солирующих инструментов: контрафагота и бас-кларнета. После их трёхтактового звучания, наполненного плачевыми интонациями, сильно, мощно и ярко вступает басовая партия в унисон с низкими струнными инструментами.

Тематизм части основан на мелодико-ритмическом проявлении колокольности, что отражено в чередовании небольших отрезков восходящей и нисходящей направленности, постепенном расширении интервалов, мотивной повторности. Обращает на себя внимание использование композитором в этой части сонористических красок. Полутоновые восходящие и нисходящие поступенные интонации в партиях сопрано и альта на фоне звенящей квинты (ц. 105) имитируют гул, «стон» колоколов.

Полифонический склад изложения, широко применяемый композитором в этой части, является также приёмом её динамизации. Так, колокольный перезвон (ц. 40) и нарастающую силу народного движения «Когда брала дреколье голь» (ц. 91) композитор передал в имитационной фактуре голосов.

Седьмая часть «Степан Разин», также как и «Утро стрелецкой казни», отличается масштабностью и драматичностью. Не только общее содержание (ожидание казни), но и эмоциональное наполнение произведения, фактура изложения, тематизм, черты колокольности, образуют сходство между ними. В центре повествования – казнь атамана

(«Здесь на площади возле собора атаман у столба»). Зычным наполненным звуком вступают басы (хоровое вступление первой части начиналось также с унисона басовой партии). Полиритмические вступления голосов передают гомон толпы (т. 20). Весь этот хоровой эпизод подготавливает кульминацию всей части (саму казнь), которая звучит в оркестре без хора. В остро-напряженной полифонической фактуре слышны интонации колокольности, олицетворяющие несокрушимую силу и мощь русского духа.

Отметим, что колокольный звон является объединяющим моментом композиции «Истории Мастера», его звучание можно услышать во всех номерах оратории, в основном в оркестровой партии, а в № 7 «Степан Разин» – в хоровой и оркестровой. Иную тембровую метафору несут роковые удары литавр в № 3, символизируя трагический финал боярыни Морозовой. Они звучат резким контрастом к мягко-певучей оркестровой теме.

Роль оркестра, его драматургическое воздействие в оратории огромно. Оркестровые голоса углубляют, дорисовывают образно-эмоциональный тон драматического высказывания в разной тембровой окраске каждой части произведения, в широком использовании сольных групп инструментов, контрастной смене фактурных планов звучания.

Так, например, с диалога духовых и скрипок начинается вступление третьего номера. Их суровое аскетичное звучание дополняется солирующим звучанием валторн, затем флейты и гобоя. Ощущению храмовой объёмности способствует двуплановая фактура хора и оркестра. Как, например, выразительно печальны вздохи флейты на фоне смятения и тревоги хоровой фактуры! Их нисходящие, никнувшие интонации наполняют драматическое звучание хора плачевыми интонациями.

Часть «Боярыня Морозова» оригинальна не только самостоятельностью фактурных линий хора и оркестра, выделением персонифицированного образа в хоровой фактуре (о чём говорилось выше), но также соединением двух разностилевых текстов: Великого Славословия и стихов М. Волошина.

В поэтическом тексте о матери-земле, замёрзшей и отверженной, метафорически воплощён образ боярыни Морозовой, её трагическая судьба. Фонетика стиха, наполненная твёрдыми «рокочущими»



согласными («В гранитах скал надломленные крылья, под бременем холмов изломанный хребет»), ямбическая структура, яркая образность, глубина переживаний получили отражение в изломанной мелодии, синкопированном ритме, диссонирующем звучании вертикали, образующей секундовые интонации, кварт-тритоновые созвучия. В развивающейся фактуре можно ощутить силу преодоления, стойкость и твёрдость духа, непоколебимость воли, твёрдость в вере, которую композитор воплотил в хоровых унисонах, резких скачках.

Примак, используя разные драматургические приёмы (монтаж, эмоциональные и смысловые сопоставления), вводит в разделы контрастный текстовый и музыкальный материал. Крайние части построены на тексте гимна «Слава в Вышних Богу», который стал символом торжества жизни над смертью, в средней, как уже говорилось, используются стихи Волошина. В первой части интонации темы воплощены в инstrumentальной партии, а в третьей – в хоре и оркестре. Каждая следующая строфа текста в последней части динамицируется благодаря фактурному и тембровому «крещендо», постоянно обновляя музыкальный материал. Завершается часть яркой кульминацией.

Для слушателя текст Великого Славословия является символом духовности, веры, Божественной силы, что косвенно перекликается с художественным произведением Сурикова. Приведём высказывание И.Е. Репина: «В душе русского человека есть черта особого, скрытого героизма, <...> она лежит под спудом личности, она невидима. Но это – величайшая сила жизни, она движет горами. <...> Она сливается всецело со своей идеей, не страшится умереть. Вот где её величайшая сила: она не боится смерти» [3].

Другим выразительным символом образного и эмоционального содержания оратории является хор из эпилога «Уход Мастера», написанный на текст Симеона-Богоприимца «Ныне отпущаёши раба Твоего», взятого из Евангелия от Луки. Тематический материал этого номера наполняют эмоции переживания о грядущем расставании. Напряжённо звучит соло баса в высокой tessitura, полное раздумий и предчувствий. Использованная Примаком имитационно-полифоническая фактура, разрастающаяся до семи-, восьмиголосия, в обобщённо-символи-

ческом облике передаёт образы людей, народов, видевших «Спасение Твое». Отсутствие в молитве последнего слова *Израиля*, которое должно идти за словами «И славу людей Твоих», позволяет предположить, что композитор хотел сделать акцент на личности художника, чье творчество тесно связано с народом России. В своих масштабных произведениях Василий Суриков подчёркивал, что именно народ показан как главная, определяющая сила истории.

Отметим также, что весь эпилог выдержан в скорбно-печальных тонах. Никнущие интонации оркестра, вздохи, обилие пауз, общее нисходящее движение, обострённое хроматическими ходами, наполняют звучание и первых двух номеров эпилога (№ 1 «Прощание с Мастером», № 2 «Угасание свечей»).

Выше уже говорилось о присутствии образа художника в произведении. Его переживания, мысли, чувства раскрываются в текстах чтеца, в сольных номерах басовой партии. Вокальная партия баса в «Истории Мастера» представлена не в форме арии, а в монологе, что характерно для жанра музыкальной драмы. В оратории он служит главным средством индивидуальной характеристики героя, выполняющим при этом идейно-символическую функцию. По характеру звуковедения его линия декламационна, часто напористого характера, что отличает её от вокальных тем хора и лейтмотива меццо-сопрано. В темах солиста, изложенных в высокой tessitura с неожиданными поворотами, контрастными мотивами, отражён взволнованный характер речи, близкий «потоку сознания» (пролог, ц. 117). На всём протяжении монолога музыкальный материал постоянно обновляется за счёт гармонической неустойчивости и следования за изгибами текста. Таким образом, композитор передал характер скорбного раздумья, переживания, размышления героя о судьбах Родины.

Подобны этому примеру и другие сольные номера баса. Так, во второй части (ц. 47) произведения гротесковый характер текста получил яркое выражение в декламационной мелодике с размашистыми, броскими интонациями. На всём протяжении монолога ощущается постепенное, всё более глубокое погружение во внутренний мир героя с его переживаниями, волнениями и тревогами.



Авторским обобщением является сольная партия части «Русь святая», текст которой написан на стихи В.К. Захарова. Эмоционально-контрастный тон поэтического текста повествует о драматической судьбе России: «Но тебе сыздетства были любы / по лесам глубоких скитов срубы. / По полям кочевья без дорог. Вольные раздолья да вериги, / Самозванцы, воры да расстриги / Соловыиный посвист да острог». Драматизм стихов, звучащих от первого лица, заключается в том, что страдание оказывается неизбежно для Руси, но и не бессмысленно: без него невозможно было бы и духовное Богопознание, дающее всепрощающую любовь «Я ль в тебя посмею бросить камень? / Осужу страстной и буйный пламень? / В грязь лицом тебе ль не поклонюсь?».

На наш взгляд, стихи удивительноозвучны внутреннему миропониманию Сурикова. Нет, пожалуй, художника, который любил бы свою родину и свой народ больше, чем он. Эта любовь просматривается во всём его творчестве, во множестве образов, раскрывающих трагическую, загадочную душу своего народа. «Я не понимаю действия отдельных исторических личностей без народа», – говорил Суриков.

Музыкальный материал части «Русь святая» основан на интонациях, символизирующих боль, страдание. Композитор широко применяет в оркестре фригийский тетрахорд, в вокальной партии – уменьшенное трезвучие и большие интервальные скачки (вниз на септиму). Выразительным моментом является колокольный благовест, изображаемый в оркестре *pizzicato*, напоминающий удары сердца. По отношению ко всей Руси колокол, зовущий в храм, действительно звучит, словно голос. Ключевыми словами, апофеозом не только этого номера, но и сочинения в целом, становятся слова: «След босой ноги благословляя, / Ты бездомная, гулящая, хмельная, / во Христе юродивая Русь!».

Заключительный раздел «Откровение и финал» повторяет основную идею сострадания художника к своему народу, что подтверждает его искусство, рождённое любовью к Родине и русскому человеку. Полнота содержательности раскрывается в заключительном разделе, который выполняет функцию репризы и служит смысловой кульминацией. Текст из Откровения (21, 4) – «И отрёт Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже, ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее уже прошло» – является символом устремлений художника, его надежды на счастье русского народа.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гаврилова Л.В. Историко-героическая тема в творчестве Владимира Примака // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 21. С. 225–230.
- 2/ Михайлова Л. Зазвучала история мастера // Заполярный вестник. 2019. № 6. 24 июня. URL: http://norilsk-zv.ru/articles/zazvuchala_istoriya_mastera.html (дата обращения: 01.09.2021).
- 3/ Сергей Глаголь о Василие Сурикове. Воспоминания современников // Магические сны Сурикова. URL: <http://artsurikov.ru/memory-glagol.php> (дата обращения: 01.09.2021).
- 4/ Соколов О.В. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки. Вып. 5. М.: Музыка, 1979. С. 208–233.
- 5/ Соколов О.В. Музыкальная драма и смешанные разновидности жанра. URL: <http://www.lafamire.ru> (дата обращения: 01.09.2021).
- 6/ Тульцева Л.А. Семь свечей «Утра стрелецкой казни» // Родина. 1998. № 2. С. 84–87.
- 7/ Холодова М.В. Музыкальная сибириада красноярских композиторов // Материалы VII сибирского исторического форума. Красноярск, 2019. С. 385–388.

REFERENCES

- 1/ Gavrilova, L.V. (2012), "Historical and heroic theme in the work of Vladimir Primak", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 21, pp. 225–230. (in Russ.)
- 2/ Mikhailova, L. (2019), "The story of the master sounded", *Zapolyarnyj vestnik* [Polar Herald], no. 6, 24 June, Available at: http://norilsk-zv.ru/articles/zazvuchala_istoriya_mastera.html (Accessed 01 September 2021). (in Russ.)
- 3/ "Sergey Glagol about Vasily Surikov. Memories of contemporaries", *Magicheskie sny Surikova* [Surikov's mag-

ical dreams], Available at: <http://artsurikov.ru/memory-glagol.php> (Accessed 01 September 2021). (in Russ.)

4/ Sokolov, O.V. (1979), "On "musical forms" in literature (to the problem of the ratio of art types)", *Esteticheskie ocherki. Vyp. 5* [Aesthetic essays. no. 5], Muzyka, Moscow, pp. 208–233. (in Russ.)

5/ Sokolov, O.V. "Muzykal'naya drama i smeshannye raznovidnosti zhanra" [Musical drama and mixed varieties of the genre], Available at: <http://www.lafamire.ru> (Accessed 01 September 2021). (in Russ.)

6/ Tultseva, L.A. (1998), "Seven candles "Morning Streletsky execution""", *Rodina* [Homeland], no. 2, pp. 84–87. (in Russ.)

7/ Kholodova, M.V. (2019), "Music Sibriad of Krasnoyarsk Composers", *Materialy VII sibirskogo istoricheskogo foruma* [Materials of the VII Siberian Historical Forum], Krasnoyarsk, pp. 385–388. (in Russ.)

Сведения об авторе

Макеева Жанна Робертовна, доцент кафедры хорового дирижирования, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: angelmajor@mail.ru

Author information

Zhanna R. Makeeva, Associate Professor at the Department of Choral Conducting, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: angelmajor@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский
журнал об искусстве

РАЗДЕЛ

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

57/

КЛИМЕНКО А.Е.,
СЫРОВАЦКИЙ А.А.
“La patron du saxophone”:
жизнь и творчество
Марселя Мюля



“LA PATRON DU SAXOPHONE”*: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО МАРСЕЛЯ МЮЛЯ

А.Е. КЛИМЕНКО, А.А. СЫРОВАЦКИЙ

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская
Федерация
Иркутская областная филармония, 664003, Иркутск,
Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье раскрываются процессы формирования академического стиля игры на саксофоне сквозь призму изучения жизни и творчества знаменитого французского саксофониста Марселя Мюля. Значительное внимание в ней удалено различным ипостасям музыканта: как концертного исполнителя и популяризатора академической музыки для саксофона, основателя и участника квартета “Quatuor de Saxophones de Paris” педагога, воспитавшего великолепных музыкантов и последователей академического саксофонного стиля; талантливого аранжировщика и создателя обширного учебного материала, в котором сосредоточены его основные педагогические принципы. Впервые вводятся в научный обиход два источника, ещё не переведенные на русский язык: книга ученика М. Мюля, Эжена Руссо «Марсель Мюль: его жизнь и саксофон» (Rousseau E. “Marsel Mule: Sa vie et le saxophone”) и развернутое интервью Марселя Мюля об истории vibrato на саксофоне (“History of the vibrato on saxophone”), на основе изучения которых в статье представлены малоизвестные факты биографии М. Мюля, связанные с его юными годами, эволюцией академического стиля на примере сольного и ансамблевого музицирования мастера, педагогической деятельностью. Проведённое исследование позволяет существенно расширить представление о личности и многогранной деятельности выдающегося музыканта XX века. Авторы приходят к выводу, что на сегодняшний день дальнейшая эволюция саксофонного исполнительства была бы невозможна без тех основ, которые, благодаря своей успешной концертно-просветительской и педагогической работе, заложил М. Мюль, а затем и его последователи – ученики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Марсель Мюль, Адольф Сакс, Александр Глазунов, Жак Ибер, Эжен Бозза, французская саксофонная школа, академический стиль, джазовая музыка, vibrato, квартет саксофонов, Парижская консерватория.

* “La patron du saxophone” (с фр. «отец, покровитель саксофона») – так называли Марселя Мюля его ученики и почитатели. “Le Patron of the Saxophone” также является наименованием альбома 1996 года, состоящего из 23 композиций – сольных, в исполнении М. Мюля, и ансамблевых, написанных для квартета. Большинство пьес входят в классический репертуар саксофона и аранжированы М. Мюлем.

“LA PATRON DU SAXOPHONE”: LIFE AND WORK OF MARCEL MUHL

А.Е. КЛИМЕНКО, А.А. СЫРОВАЦКИЙ

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation
Irkutsk Regional Philharmonic, 664003, Irkutsk, Russian
Federation

ABSTRACT. The article reveals the processes of formation of the academic style on the saxophone and is devoted to the life and work of its main representative – the famous French saxophonist Marcel Muhl. Considerable attention is paid to various aspects of the musician: as a concert performer and popularizer of academic music for the saxophone, the founder and member of the quartet Quatuor de Saxophones de Paris, a teacher who brought up great musicians and followers of the academic saxophone style; a talented arranger and the creator of an extensive educational material, in which his main pedagogical principles are concentrated. For the first time, two sources that have not yet been translated into Russian are being put into scientific use: a book by a student of M. Muhl-Eugene Rousseau “Marcel Muhl: his life and the saxophone” (Rousseau E. “Marsel Mule: Sa vie et le saxophone”) and a large interview by Marcel Muhl about the history of vibrato on saxophone (“History of the vibrato on saxophone”), based on the study of which the article presents previously little-known facts of M. Muhl’s biography related to his young years, the evolution of the academic style on the example of solo and ensemble music of the master, pedagogical activity. The study allows you to significantly expand the idea of the personality and activities of an outstanding musician of the 20th century. The authors came to the conclusion that to date, the further evolution of saxophone performance would have been impossible without the foundations that, thanks to his successful concert, educational and pedagogical activities, M. Muhl, and later his followers-students.

KEYWORDS: Marcel Muhl, Adolphe Sax, Alexander Glazunov, Jacques Ibert, Eugene Bozza, French saxophone school, academic style, jazz music, vibrato, saxophone quartet, Paris Conservatoire.



*Ne cherches pas les choses difficiles,
cherches les choses simples*.*
Marcel Mule

Прежде чем саксофон занял достойную нишу в академической музыке и стал играть главную роль в джазовой, он прошёл довольно интересный и непростой путь. История инструмента тесно связана с двумя именами: знаменитым изобретателем Антуаном-Жозефом Саксом (Адольфом Саксом) и выдающимся исполнителем, основоположником французской академической саксофонной школы Марселя Мюлем¹. Благодаря первому саксофон появился на свет и практически сразу привлёк внимание музыкантов своим необычным тембром и богатым исполнительским потенциалом². Продолжателем дела А.Сакса в XX веке стал французский исполнитель и педагог Марсель Мюль. Именно он отстоял право саксофона быть в одном ряду с другими традиционными духовыми инструментами, исполнительство на которых уже давно сформировалось и упрочилось.

М. Мюль, названный “la patron”, то есть отец, покровитель саксофона, безусловно, является очень масштабной и достойной для изучения фигурой в истории духового исполнительского искусства. Однако в отечественной исследовательской литературе его имя упоминается лишь в контексте общей истории развития саксофонного искусства (например, в докторской диссертации А.М. Понькиной «Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала

XXI века» [14]). Сюда же относятся научные изыскания, посвящённые джазовому направлению в искусстве игры на саксофоне, проблемам интерпретации сочинений и техники игры на саксофоне [5; 10; 11; 12]. Отдельно отметим статью Е.М. Эповой [17], которая является первым опытом систематизации биографических фактов о М. Мюле на русском языке и осмысливания методической деятельности выдающегося французского мастера на примере анализа его сборника «Гаммы и арпеджио».

Ввиду недостаточной информативности указанных работ относительно главной фигуры исследования, авторы данной статьи предпринимают попытку восполнить несправедливый пробел в отечественном музыкоznании. Материалом исследования стали, прежде всего, иноязычные материалы, не переведённые на русский язык, среди которых особого внимания заслуживают монография Эжена Руссо «Марсель Мюль: его жизнь и саксофон» и знаменитое интервью Марселя Мюля об истории выбрано на саксофоне [18; 21]. Они открыли уникальную возможность для изучения ранее малодоступной информации о жизни и творчестве музыканта, что определяет актуальность предлагаемой статьи. Главными задачами авторов стали систематизация сведений о жизненном пути и творчестве М. Мюля в контексте эпохи и выявление характерных признаков академического исполнительского стиля.

Марсель Мюль (рисунок 1, 2) родился 24 июня 1901 года в провинции Обе (Aube), небольшом городке Нормандии. Пять лет спустя, семья М. Мюля переехала в Бомон-ле-Роже (Beaumont-le-Roger), в той же области Франции. Здесь отец Марселя, будучи музыкантом-любителем, играл на саксофоне, давал частные уроки и руководил муниципальным

¹ Следует отметить, что А. Сакс был не только музыкальным мастером: он, как и М. Мюль, получил консерваторское образование (класс кларнета). Например, в 1844 году он сам играл партию саксофона в «Священном хорале» Г. Берлиоза [15, с. 147].

² С. Левин считает, что свобода звукоизвлечения, ровность регистров и богатые динамические возможности саксофона сыграли с ним роковую роль, так как в джазе этот инструмент часто превращался в орудие различных внешних эффектов [7, с. 112].

* «Не ищите трудные вещи, ищите простые» [21, с. 8].

духовым оркестром. Именно он стал первым учителем Марселя. «Я занимался с отцом на саксофоне, – вспоминал Мюль, – а через несколько месяцев уже играл в оркестре» [21, с. 5]. В то время юному музыканту было всего 7 лет. Всё произошло настолько стремительно, что отец был вынужден предупредить его: Марсель не должен становиться профессиональным музыкантом. «По сути, отец был прав, – вспоминал позже М. Мюль, – он сам долгое время жил в Париже, до службы в армии, но уехал оттуда в возрасте двадцати или двадцати одного года, потому что понял, что не сможет сделать карьеру музыканта в столице» [21, с. 6]. Отец М. Мюля опасался, что сын повторит его судьбу и не сможет стать профессиональным музыкантом. Кроме того, папа хотел, чтобы у него была стабильная и востребованная профессия. «Он видел во мне школьного учителя, – вспоминал Мюль, – обладающего достаточными музыкальными знаниями, чтобы давать уроки после школы. Он надеялся, что я послушаю его. Так и случилось» [21, с. 6].

Юный Марсель не только успешно овладевал музыкальными навыками, но и хорошо учился в школе, чему отец был очень рад. В течение следующих нескольких лет учёба в школе и вовсе стала доминировать над занятиями музыкой. «Это было как затмение, – говорил Мюль, – с тринадцати лет я перестал серьёзно заниматься музыкой и посвящал себя только учёбе. Я всё ещё играл, но лишь изредка на фортепиано, скрипке и саксофоне. На саксофоне – только во время каникул, чаще всего в оркестрах того района, где я жил» [Там же]. В то время Марсель уже неплохо играл на сопрано, и его иногда просили исполнять сольные партии в оркестре.

В 1917 году М. Мюль поступил в колледж в Эvre (Évreux), где прошел три подготовительных года для того, чтобы затем вернуться и заниматься преподавательской работой у себя дома в Бомон-ле-Роже. Однако Первая мировая война прервала его музыкальные занятия. В 1921 году Марселя призвали служить в Пятый пехотный полк, что потребовало переезда в Париж. В армии М. Мюль становится участником духового оркестра. «Я быстро заметил, что мой уровень игры ничуть не ниже, чем у моих товарищ. Я произвёл впечатление на дирижёра оркестра и, воодушевлённый небольши-



Рисунок 1. Марсель Мюль. 1909 г.



Рисунок 2. Марсель Мюль, 1950-е гг.



ми успехами в сольной игре, начал работать более серьёзно» [21, с. 10]. Вскоре М. Мюль обретает славу военного музыканта, прекрасно играющего на саксофоне.

Примерно в то же время М. Мюль продолжил заниматься на скрипке, познакомившись с Габриэлем Вильямом, оказавшим большое влияние на образование, формирование музыкальных вкусов и будущую карьеру знаменитого исполнителя. Говоря об уровне этого музыканта, достаточно заметить, что Камиль Сен-Санс, известный своей требовательностью, сам какое-то время играл с Г. Вильямом и считал его выдающимся скрипачом. В своих занятиях с М. Мюлем Г. Вильям уделял большое внимание фразировке и стилю исполнения. На развитии музыканта оказались и постоянные посещения концертов в Париже. В течение пяти-шести лет М. Мюль также изучал музыкальную литературу у выдающегося профессора Парижской национальной консерватории Жоржа Коссада. Благодаря ему М. Мюль познал основы музыкальной интерпретации: эти знания впоследствии он использовал на протяжении всей своей карьеры.

В Париже 1920-х годов всё более популярными становятся американские джазовые музыканты, и М. Мюль, получая академическое образование и посещая классические концерты, не мог не обратить внимание на этот факт. Однако то звучание саксофонов, что он услышал вочных клубах, увы, не впечатлило его³. Джазовое vibrato того времени было экспериментальным и нередко состояло из простого, быстрого трепора, который Мюль считал неприемлемым⁴. Это побудило его найти собственное vibrato, которое в будущем стало характерной чертой классической манеры

³ Несмотря на нелюбовь к неклассической музыке, М. Мюль в то время и сам пробовал себя в качестве джазового исполнителя. Он подчёркивал, что это дало ему относительно лёгкий дополнительный заработок [21, с. 10]. Данный опыт, несомненно, принёс музыканту большую пользу, М. Мюль всё больше осознавал «мощь и универсальность саксофона». То, как он использовал vibrato, сделало его известным среди джазовых музыкантов.

⁴ Тем не менее, как отмечает А.М. Понькина, именно джазовые музыканты первыми показали широкие динамические и звуковые возможности саксофона, тем самым превратив его в «короля» джаза [11, с. 138].

игры. Vibrato, предложенное М. Мюлем, обладало необыкновенной выразительностью и тонкой нюансировкой. «С vibrato следует обращаться с элегантностью и серьёзной дозировкой», – отмечал позже мастер [16, с. 8]. Очень тепло и проникновенно звучит этот приём в исполнении самого М. Мюля в посвящённой ему «Импровизации» Эжена Бозза⁵.

В качестве солиста М. Мюль начал выступать с 1925 года и в течение следующих десяти лет он заключил множество контрактов в разных странах Европы – Люксембурге, Бельгии, Швейцарии, Англии, Германии, Нидерландах и, конечно же, во Франции. Однако настоящую карьеру солиста М. Мюль начал в 1935 году, за год до ухода из Оркестра Республикаской гвардии (La Musique de la Garde de Républicaine). Именно в эти годы и начинает формироваться художественный репертуар для саксофона. Несмотря на то, что технологии в то время не позволяли полностью передать все нюансы исполнения и качественно воспроизводить звук, благодаря записям, которые относятся к 30–40 годам XX века, мы можем и сегодня ознакомиться с блестящим исполнительским стилем М. Мюля, выступающего в качестве солиста с оркестром, соло или в ансамбле.

На своих концертах М. Мюль нередко играл сочинения композиторов, вдохновлённых его ярким талантом и мастерством, среди них: Канционетта Г. Пьерне, Импровизация и Каприс для альта-solo, Баллады Г. Томази и Ф. Мартена. В ноябре 1935 года М. Мюль выступил с оркестром Паделю (Pasdeloup) под управлением Альберта Вольфа⁶. Это была премьера нового сочинения Пьера Веллона – Концерта для саксофона с оркестром [21, с. 24]⁷. В этом же

⁵ «Improvisation et caprice pour saxophone solo» (1952). Следует отметить особую ценность сочинений для духовых инструментов этого композитора, отличительной чертой которых является максимальное внимание к их природе и возможностям.

⁶ Оркестр был основан в 1861 году знаменитым французским дирижёром Жюлем-Этьеном Паделю и, после некоторого забвения на рубеже XIX–XX вв., был вновь возрождён в 1920 году под названием «Концерты Паделю» (Concerts Pasdeloup). М. Мюль сотрудничал также с оркестрами Колонна, Ламурё и Société des Concerts.

⁷ В сольный репертуар М. Мюля входили и другие сочинения П. Веллона, например, Рапсодия для альт-саксофона, арфы и челесты (1938).



году появляется *Concertino da camera* Жака Ибера, написанное для Сигурда Рашира, которое также вошло в концертный репертуар М. Мюля. Концертин стало своего рода классическим образцом сочинений для саксофона solo и оказало большое влияние на дальнейшее развитие музыки для этого инструмента.

Практически все произведения из репертуара М. Мюля предназначены для саксофона-альта и сопрано. За всю карьеру солиста, а также в течение сорока лет, проведённых с квартетом, М. Мюль играл исключительно на этих двух видах. Это объясняется, прежде всего, тем, что для тенора и баритона композиторы в то время почти не писали. Пожалуй, наиболее значительным примером использования тенора, но как оркестрового инструмента, стало *Болеро* М. Равеля в 1927–1928 годах, что было очень необычно⁸.

Одним из секретов исполнительского мастерства М. Мюля был выбор мундштуков, который с годами менялся. Примерно до 1930 года он играл на мундштуке из эбонита, а затем сменил его на металлический, производства компании *Selmer*. Этот мундштук М. Мюль использовал примерно до 1958 года, а затем вновь вернулся к эбонитовому, так как его тон, по словам самого музыканта, «был более полным» [21, с. 27]. Однако поскольку М. Мюль использовал металлический мундштук более двадцати лет, то за это время практически все его ученики также начали использовать мундштуки из металла. Их ученики, в свою очередь, тоже стали предпочитать именно такой мундштук, что и сделало его впоследствии популярным. Подробнее об эволюции мундштуков в творчестве М. Мюля говорится в его интервью⁹ [18, с. 10].

8 Имеются и более ранние образцы использования других представителей семейства саксофонов. Например, 2 сопрано, 2 альта, 2 баритона и контрабас в «Героическом марше» Ж. Массне (1879), сопрано, 2 альта и тенор в одной из сцен оперы «Фервааль» В. д'Энди (1895) [5, с. 53].

9 Журнал Квинслендского общества кларнета и саксофона, март 1998 года. Интервьюер Клод Делангль – солист-саксофонист, исследователь и педагог, один из величайших музыкантов современности, президент Всемирной ассоциации саксофонистов. Впервые интервью появилось в ноябрьском выпуске APES (Международной ассоциации развития саксофона) за 1994 год и было переведено для австралийского журнала Хугеттом Бассином-старшим.

Карьера Марселя Мюля как солиста достигла пика в 1958 году, когда он был приглашен Шарлем Мюншем, музыкальным руководителем Бостонского симфонического оркестра, выступить в качестве солиста в турне по Соединенным Штатам, состоящем из двенадцати концертов. Это была своеобразная «коронация» саксофона как классического инструмента. Публика была в восторге, а изюминкой турне стал сольный концерт Марселя Мюля и Мэрион Холл (фортепиано) в Элкхарте, штат Индиана. В программе этого знаменательного концерта прозвучали: Концертин Ибера и Баллада Томази, Капричио в темпе вальса Поля Бонно, Канционетта Габриэля Пьерне для кларнета и фортепиано (переложение для М. Мюля), третья часть Концертин Эжена Бозза, Спортивная сонатина Александра Черепнина [21, с. 27–30].

В целом, говоря об исполнительском стиле М. Мюля, необходимо упомянуть такие его качества как: простота и естественность в сочетании с изумительной виртуозностью и изысканным тембром инструмента, контроль над экспрессивностью и точность артикуляции. Следует заметить, что эти черты свойственны многим известным музыкантам – представителям французской исполнительской школы игры на духовых инструментах: трубачу Морису Андре, флейтисту Жан-Пьеру Рампалю и другим. В книге о Марселе Мюле известный саксофонист Эжен Руссо¹⁰ на первых страницах поделился комментарием ученика мэтра – Даниэля Деффайе. Это воспоминание прекрасно характеризует М. Мюля как неординарного и талантливого музыканта: «В период с 1932 по 1936 год мы очень часто слышали по радио записи саксофона в исполнении Марселя Мюля. Очарованный теплотой и богатством звука этого инструмента, я решил научиться играть на нём. Это было во время концерта в зале PLEYEL в Париже в феврале 1938 года, во время которого Марсель Мюль исполнил концерт Глазунова, который я впервые услышал (вживую). Несмотря на свой юный возраст, я отметил его высокий рост, представительную осанку, его спокойную самоуверенность и восхитился его музыкальностью и виртуозностью. В конце концерта я осмелился подойти к нему и был удивлён его приветливостью» [21, с. 5].

10 Сам автор книги, Эжен Руссо, также является учеником М. Мюля.



Важной вехой профессионального творчества М. Мюля стала его служба в качестве музыканта Оркестра республиканской гвардии и игра в составе квартета саксофонов, который он создал в 1928 году. Всё началось с того, что в 1923 году молодой саксофонист, поощряемый своим учителем Франсуа Комбеллем, прошёл прослушивание в Оркестр республиканской гвардии и стал первым из двенадцати кандидатов. Сам Ф. Комбелль был тогда солистом этого коллектива, но уже через полгода М. Мюль сменил его на этом посту на последующие тринадцать лет: он даже не предполагал, что так скоро станет преемником своего учителя.

Игра в оркестре и плодотворное общение со многими его музыкантами помогали М. Мюлю оттачивать мастерство и улучшать качество звучания инструмента: «Я могу сказать, что музыканты и певцы, которых я слышал и любил, оказали огромное влияние на то, как я играл...» [21, с. 10]¹¹. После поступления в Гвардейский оркестр М. Мюль продолжал исполнять также джазовую и танцевальную музыку. Причина была проста: ему нужно было содержать жену и двоих детей.

И вот, наконец, для Марселя открылась новая возможность – его пригласили в оркестр *Opera Comique*, где он исполнил партию на альт-саксофоне в опере Жюля Массне «Вертер». После этого в сезоне 1928–1929 гг. М. Мюль играл в балете Эдуарда Ленфанта «Эволюция», в котором была блюзовая мелодия для саксофона. В указании композитора к исполнению этой темы сказано: “*tres vibrant*” [21, с. 11]. На первой же репетиции он попросил М. Мюля исполнить *solo* с таким же vibrato, как если бы он играл его в джазе: «Я, конечно, сказал ему, что сделаю так, как он хочет, но всё равно я играл с большей осторожностью, чем в джазовом оркестре. К моему удивлению, моя игра имела огромный успех среди музыкантов оркестра. В частности, рядом со мной сидел валторнист, который сказал: “Ты должен играть

так же как в Гвардейском оркестре”. С того дня я так и делал, но всё ещё очень деликатно, иногда я не использовал vibrato вовсе или совсем немногого, изредка, чтобы увидеть реакцию моих коллег. Но поскольку она была благоприятной, то я набрался смелости и играл, пока не пришёл к некоторому компромиссу между полной свободой джаза и моих первых попыток адаптировать vibrato к потребностям симфонического оркестра» [21, с. 11]. Таким образом, «Эволюция» Э. Ленфанта стала своего рода первым опытом использования vibrato на саксофоне в симфоническом оркестре и повлияла на дальнейшее развитие и активное применение этого выразительного приёма в будущем [18, с. 6].

Музыкальная среда и дух товарищества в Гвардейском оркестре явились истоками формирования первого квартета саксофонов. История появления этого коллектива довольно проста. Время от времени Марсель Мюль и трое его коллег собирались вместе и играли ради удовольствия. Вскоре они начали регулярно репетировать и 2 декабря 1928 года дебютировали в Ла-Рошели. В Квартет Республиканской Гвардии вошли: Марсель Мюль – сопрано-саксофон, Рене Шалинь – альт; Ипполит Поимбёф – тенор; и Жорж Шове – баритон (рисунок 3). Значение этого грандиозного события трудно переоценить. Ничего подобного ранее не происходило, не было ни квартета саксофонистов, ни похожего репертуара. После этого распространение саксофона будет очень стремительным, а его репертуар через полвека станет невероятно разнообразным.

Следует отметить, что возникновение такого коллектива не было случайным. Саксофон, наряду с тубой, является наиболее молодым среди духовых инструментов, а появление нового инструмента почти всегда влекло за собой поиск новых тембровых сочетаний и выразительных средств. И эта новизна давала возможность музыкантам проявлять свой исполнительский талант, а композиторам – смело экспериментировать, используя саксофон в самых различных сочетаниях: с фортепиано и другими духовыми инструментами. Безусловно, квартет саксофонов как содружество внутривидовых инструментов не является в этом смысле исключением.

Большой вклад в первые успехи Квартета внёс Ж. Шове. Страстный любитель инструмента,

¹¹ На формирование звука и исполнительскую манеру М. Мюля оказали влияние многие композиторы, дирижёры, а также исполнители на различных инструментах: Берлиоз, Тосканини, Равель, Ибер, Моиз, Гобер, Мийо, Корте, Крунелль, Дюфрен, Теве, Девеми, Вильям. Об этом он неоднократно упоминает в своём интервью [18].



Рисунок 3. Квартет республиканской гвардии, 1927 г.

он большую часть своего времени тратил на копирование пьес для различных транскрипций, которые и составляли большую часть репертуара ансамбля в первые дни его существования. Кроме того, Ж. Шове, благодаря своей энергии и организаторскому таланту, находил работу (концерты) для Квартета [21, с. 16].

С момента рождения этого нового, столь успешного коллектива, и в течение нескольких лет, пока М. Мюль пытался понять, как использовать вибрато в классической музыке, Квартет играл без использования этого приёма. И только в 1932 году к выработанному качеству звучания добавилось вибрато: к тому времени Квартет был уже известным, музыканты часто выступали с концертами и участвовали в радиопередачах. В этом же году Александр Глазунов, вдохновлённый творчеством коллектива, сочинил для него свой знаменитый большой

трёхчастный Квартет для четырёх саксофонов (оп. 109): «Работа эта меня очень заинтересовала своею новизною», – писал он [2, с. 410]¹². В музыке квартета причудливым образом соединились специфические черты русской протяжной песни и американских ритмов: «Окончил пьесу для четырёх саксофонов <...>, немного американисто!»¹³ [1, с. 69]. После премьеры в 1933 году, в письме М. Штейнбергу А. Глазунов писал: «Исполнители настолько виртуозны, что трудно представить, что они играют на тех же инструментах, которые слышишь в джазах. Поражает меня их дыхание и неу-

12 Квартет стал последним сочинением А. Глазунова в этом жанре. Ранее им были написаны семь струнных квартетов.

13 В квартете А. Глазунова уже прослеживаются элементы, характерные для джазовой музыки, в частности, острый синкопированный ритм в первой части [6, с. 191].

томимость, а также мягкость и чистота интонации» [3, с. 310]. «Дыхание, мягкость, чистота интонации», о которых пишет А. Глазунов, безусловно, являются чертами, характерными для академической манеры игры на саксофоне. И сегодня, слушая этот замечательный ансамбль в записи, мы можем оценить виртуозные возможности музыкантов, слаженность и сыгранность ансамбля, выражющиеся в уравновешенности и соподчинённости всех голосов, единстве штрихов и т. д.

В этот же период произошли изменения в составе коллектива: на альт-саксофоне теперь играл Пол Ромби, а на теноре – Фернан Ль'Ом. В 1936 году М. Мюль, Ж. Шове и П. Ромби покинули Оркестр республиканской гвардии, а Фернан Ль'Ом остался там. После этого партию саксофона-тенора в Квартете исполнял Жорж Шаррон, а ансамбль сменил название на Парижский квартет саксофонистов (Quatuor de Saxophones de Paris) (рисунок 4).

Уже под новым именем коллектив стал ещё более известным и давал много концертов во Франции, Италии, Швейцарии, Бельгии и других странах Европы. К тому времени репертуар квартета значительно вырос. Среди транскрипций, которые им исполнялись, следует упомянуть Анданте из первого струнного квартета П. Чайковского в аранжировке М. Мюля, ставшее позднее очень популярным в репертуаре саксофонистов. Несколько аранжировок своих сочинений для ансамбля сделал Пьер Веллон, его попурри имеет оригинальное название «В саду диких зверей». В репертуар коллектива входили и произведения Роберта Клерисса. К наиболее известным пьесам того периода относятся «Анданте и Скерцо» Эжена Бозза (1938) и «Интродукция и Вариации на популярное рондо» Габриэля Пьерне (1936)¹⁴. Исполнение и запись квартетом сочинения Г. Пьерне в 1937 году принесло саксофонистам Гран-при [21, с. 19].

В 1945 году в составе коллектива вновь произошли изменения. Его покинул Пол Ромби, а на его



Рисунок 4. Парижский квартет саксофонистов, 1946 г.

¹⁴ В первой половине XX века для квартета саксофонов уже был создан довольно обширный репертуар. Например, ряд оригинальных сочинений, в числе которых «Анданте, фуга и финал» Р. Мулаэрта (1907), «Два квартета» Г. Бумке (1908), «Каноническая сюита» для четырёх саксофонов-альтov Э. Картера (1939). Некоторые из них были посвящены ансамблю М. Мюля, как, например, Квартет Альфреда Дезенкло (1963).



смену пришёл Марсель Жосс (альт), который имел репутацию талантливого музыканта и великолепного педагога. Три года спустя на альте играл уже Андре Боши, а М. Жосс стал баритонистом вместо Ж. Шове. В 1951 году внезапно скончался Жорж Шаррон, и М. Мюль обратился к своему бывшему студенту Жоржу Гурде с просьбой занять в квартете место тенор-саксофониста. В то время Ж. Гурде уже весьма отличился, получив три первых премии Национальной консерватории как саксофонист, исполнитель камерно-инструментальной музыки и музыкoved. Вскоре после своего появления в квартете Ж. Гурде предложил изменить его название, присвоив коллективу имя создателя – Марселя Мюля. Цель этого предложения состояла в том, чтобы таким образом выделить ансамбль из числа других «Парижских квартетов», которые формировались в то время¹⁵. Кроме того, новое название квартета было вполне уместно, ибо оно прославляло главного его мастера и создателя, который в то время уже являлся своего рода живой легендой. Жорж Гурде оказался также прекрасным конферансье. Его блестящая эрудиция и способность общаться со слушателями сделали Ж. Гурде невероятно популярным. М. Мюль был очень доволен и говорил, что найти кого-то более профессионального для выполнения этой роли было бы просто невозможно [21, с. 24].

Последнее изменение в составе квартета Марселя Мюля произошло в 1960 году с уходом Андре Боши. С тех пор ещё один ученик М. Мюля – Ги Лакур, обладатель первой премии Национальной консерватории, становится тенор-саксофонистом, а Ж. Гурде переходит на альт.

Квартет распался в 1967 году, за год до того, как Марсель Мюль стал профессором Парижской национальной консерватории, первым после ухода Адольфа Сакса в 1870 году. К тому времени

¹⁵ Следует отметить, что в 1950 – 1960-е годы уже появилось несколько европейских ансамблей с аналогичным составом, что создавало определенную конкуренцию Квартету М. Мюля. Наиболее значимые из них: Квартет саксофонов имени С. Ра-шера (Rasher Saxophone Quartet), Мировой квартет саксофонов (World Saxophone Quartet), Квартет «Саксофоны Италии» (Quartett Saxophono Italiano), Квартет саксофонов Майами (Miami Sax Quartet), Квартет саксофонов Богемии (Bohemian Saxophone Quartet) [4].

профессиональное признание саксофона стало основополагающим фактором для введения данного инструмента в систему образования [13, с. 53].

М. Мюль преподавал в консерватории 25 лет. Всё началось с того, что в 1942 году Клод Дельвенкур, французский композитор и директор Парижской консерватории, поручил Марселю Мюлю открыть класс саксофона. В то время М. Мюль уже давно был хорошо известен в музыкальных кругах и находился на этапе художественной зрелости. Расцвет его педагогической деятельности пришёлся на 1950–1960-е годы – период научного осмысления анатомических и акустических процессов, происходящих во время игры в самом инструменте и мундштуке [12, с. 331]. Педагогическая работа стала логическим продолжением карьеры прославленного исполнителя, выражением потребности передать знания и опыт своим ученикам, среди которых были блистательные в будущем саксофонисты: Ги Лакур, Даниэль Деффайе, Серж Бишон, Жан Мари Лонде, Жан Арну и другие.

Всю музыкальную карьеру М. Мюль посвятил поиску необходимого, качественного звука и правильного естественного вибратора, которое является характерной чертой академического стиля. И теперь он учил этому своих студентов¹⁶. Можно с уверенностью сказать, что введение в комплекс профессиональных навыков приёма вибратора, ранее характерного лишь для струнно-смычкового семейства, а в практике исполнительства на духовых инструментах – для джазовых музыкантов, стало главным вкладом М. Мюля в академический стиль исполнительства на саксофоне. Сегодня сложно представить себе музыканта-саксофониста с ровным, невибрирующим звуком: это важная, неотъемлемая часть комплекса выразительных средств, входящих в арсенал исполнителей. Данный шаг, осуществленный М. Мюлем, по мнению доктора искусствоведения А.М. Понькиной, стал одним из решающих в исторической эволюции академического искусства игры на саксофоне [14, с. 36].

¹⁶ Начиная с 70-х годов XX столетия, появилась возможность получить высшее музыкальное образование и у джазовых музыкантов. В настоящее время они могут учиться в нескольких учебных заведениях, таких как университет Майами, колледж Беркли и Консерватория Новой Англии [10].



Особенностям формирования академического стиля и приёму вибраторо посвящено большое интервью М. Мюля, которое он дал Клоду Деланглю в 1998 году¹⁷ [18].

К основным исполнительским задачам, которые М. Мюль ставил перед своими учениками, относились:

Вибраторо. М. Мюль практиковал челюстное вибраторо, получаемое с помощью движения челюсти и изменения давления нижней губы на трость. Вот, что он об этом говорит в своём интервью: «Благодаря вибраторо саксофон узнали. Я убеждал в том, что нормальная правильная скорость составляет около 300 колебаний в минуту. Учитывая то, что вибраторо состоит из высокой и более низкой ноты, необходимо немного понизить звук, не слишком сильно и с определённой скоростью. Я учил играть ноту без вибраторо, затем с вибрацией, но с той же аппликатурой и тем же положением амбушюра. Затем я предлагал ускорять со скоростью 300 колебаний в минуту. Установка метронома на 75 даёт четыре вибрации в такте. Если установить его на 100, он даст 3 вибрации, если на 150, это будет 2 вибрации. Если на 60, это будет немного сложнее и даст 5 вибраций. Таким образом, можно достичь неплохого результата. Я посоветовал им [студентам] работать таким образом, применять вибраторо к мелодичным линиям и всегда контролировать скорость, чтобы это не было чрезмерно быстро или наоборот, когда получается “оу оуа” (уа-уа)» [18, с. 7].

Амбушюр. Мундштук должен охватываться губами поверх нижних и верхних зубов. Амбушюр должен быть плотным, но расслабленным и лёгким. Различные регистры исполняются с изменением объёма ротовой полости и горла (работа резонаторов – А.К., А.С.).

Дыхание. Для дыхания необходима поддержка столба воздуха с помощью диафрагмы (игра на плотной дыхательной опоре – А.К., А.С.). Дыхание должно производиться через рот и не должно

¹⁷ Любопытная информация о вибраторо содержится также на англоязычном профессиональном сайте, посвящённом саксофонному исполнительству. Здесь анализируются данные о том, каким вибраторо (его частота в секунду) в разные годы (с 1947 по 1986) пользовались известные саксофонисты – представители разных стилей, и приводятся музыкальные фрагменты в их исполнении [9].

напрягать исполнителя.

Атака звука воспроизводится с помощью слога «да».

Интонация. У саксофониста должен быть очень развитый слух. Для настройки используются горло и язык с условным произношением разных гласных. Интонация может изменяться с помощью давления нижней губы, силы вдувания и вспомогательной аппликатуры.

Техника основывается на гаммах и арпеджио в различных артикуляционных вариантах.

Ещё одной большой заслугой М. Мюля является пополнение саксофонного репертуара интересными образцами инструктивного и художественного материала. В своих учебно-методических пособиях М. Мюль ставит перед исполнителями самые разнообразные задачи. В частности, в «18 упражнениях для студента» решаются проблемы не только технического характера, но и интонационно-музыкальные. Они расположены в порядке возрастания трудности материала и написаны по правилам классической гармонии в разных темпах и стилистике. Методические основы академической игры, заложенные М. Мюлем – прежде всего, формирование звука и вибраторо, а также связанные с этим правила постановки исполнительского аппарата – нашли широкое применение у его учеников, в том числе в их статьях, книгах, методических пособиях. Наиболее яркий представитель академического стиля, доктор музыкальных искусств, профессор Ф. Хемке пишет: «Независимо от того, какой из областей музыкальной деятельности (джазу или классике) отдаёт предпочтение саксофонист, основные положения, связанные со звукообразованием, интонацией, диапазоном, техникой, являются одинаковыми» [21, с. 2]¹⁸. Широко известны работы Э. Руссо и Ж. Лондейкса [20; 22].

«По-разному складываются судьбы инструментов. Одни, выдержав жестокую конкуренцию в процессе “естественного” музыкального отбора, завоёвывают непререкаемый авторитет у взыскательной аудитории. Другие же, взлелеянные не в аристократической колыбели большой музыки,

¹⁸ Фредерик Хемке – ученик Марселя Мюля, автор учебного пособия “Teacher’s Guide saxophone” [19].



ещё должны такой авторитет завоёвывать. А для этого им приходится ещё и ещё раз заявлять о себе во весь голос, доказывать всю широту своих возможностей», – пишет М. Шапошникова [16, с. 107]. Хорошо характеризует то положение, в котором оказался саксофон в начале XX века, и высказывание композитора А. Онеггера: «Саксофон стал широко популярным благодаря джазу и различным видоизменениям своего тембра. Однако из-за указанных видоизменений все клеветали на него. Сделали из саксофона инструмент, виновный во всех непристойных звучаниях, <...> а между тем, у саксофона голос благородный, серьёзный и захватывающий. В руках хорошего солиста это инструмент-певец» [8, с. 58–59]. История саксофона подтверждает правдивость всех этих слов. Инструмент, ранее ассоциировавшийся прежде всего с джазом, в 30-е годы XX века вдруг засиял совершенно новыми гранями своих возможностей. Начиная с М. Мюля, он занял почётное место в оркестровой сфере, вызвав уважение многих композиторов, которые затем начали сочинять для него музыку. В наше время, благодаря М. Мюлю, мы имеем ясное представление о манере академического исполнения на саксофоне, требующей не только точного соблюдения динамики, штрихов, фразопостроения, но и образцового звучания – гибкого и пластичного, подобного голосу певца. Исследования, касающиеся vibrato и красоты звука, были всегда в центре внимания М. Мюля. Именно он определил характерные черты французской «классической» музыкальной эстетики, взяв пример с “*le beau chant*”.

В разные годы о М. Мюле вышли несколько монографий. В 1982 году была издана книга «Марсель Мюль: его жизнь и саксофон» Эжена Руссо, в 2004 – «Сакс, Мюль и другие: Марсель Мюль – красноречие звука» Жан-Пьера Тюле. В 2018 году появилась новая книга итальянского саксофониста Винченцо Морелло «Искусство Марселя Мюля: отец саксофона» [23]. Она разделена на три части и представляет собой рассказы пяти учеников М. Мюля. Все они солидарны в том, что Марсель Мюль заслужил звание “*la patron*” – «отец саксофона» по праву. Прожив очень долгую и насыщенную разнообразными творческими событиями жизнь, М. Мюль доказал, что саксофон может быть не только расслабляющим и блюзовым, но и очень элегантным, строгим и академичным. Он посвятил свою жизнь поиску технических и выразительных возможностей, выявивших большой потенциал инструмента, сделав его достойным изучения в консерватории. Появление большой плеяды выдающихся музыкантов-саксофонистов во второй трети XX века, таких, как сам М. Мюль, Ж. Лондейкс, Т. Шове, Р. Шалине, И. Паумбеф, Э. Лефебр, Ф. Вальребеб, Г. Штекельберг, У. Шульце, С. Рашер, повлияло не только на становление и эволюцию исполнительства на саксофоне, но и на дальнейшее формирование академического репертуара для этого инструмента.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания. М.: Гос. муз. изд-во, 1958. 550 с.
- 2/ Глазунов А.К. Исследования, материалы, публикации, письма. Музыкальное наследие. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. Т. 1. 555 с.
- 3/ Глазунов А.К. Исследования, материалы, публикации, письма. Музыкальное наследие. Л.: Гос. муз. изд-во, 1960. Т. 2. 572 с.
- 4/ Иванов В.Д. Саксофон. М.: Музыка, 1990. 62 с.
- 5/ Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1997. 296 с.
- 6/ Клименко А.Е. Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII – начала XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения. Красноярск, 2017. 235 с.
- 7/ Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1983. 192 с.
- 8/ Онеггер А.О музыкальном искусстве. Л.: Музыка, 1979. 264 с.
- 9/ Пит Томас. Вибратор на саксофоне. 2021. URL: <https://tamingthesaxophone.com/lessons/tone-sound/saxophone-vibrato> (дата обращения: 01.06.2021).
- 10/ Понькина А.М. Американская исполнительская школа: особенности обучения игре на саксофоне // Universum: Филология и искусствоведение. 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-ispolnitelskaya-shkola-osobennosti-obucheniya-igre-na-saksofone/viewer> (дата обращения: 20.05.2021).
- 11/ Понькина А.М. Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 34. С. 137–144.
- 12/ Понькина А.М. Основные аспекты эволюции постановки исполнительского аппарата саксофониста (на основе материалов учебных пособий конца XIX-XX столетий) // Culture and Civilization. 2017. Vol. 7, Is. 3A. С. 326–336.
- 13/ Понькина А.М. Основные тенденции эволюции саксофонного исполнительского искусства 50-х – 60-х годов XX века // Культурная жизнь России. 2018. № 1 (68). С. 50–54.
- 14/ Понькина А.М. Эволюция академической музыки для

саксофона второй половины XIX – начала XXI века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2020. 37 с.

15/ Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1978. 184 с.

16/ Шапошникова М. Парад саксофонов // Советская музыка. 1983. № 3. С. 107–108.

17/ Эпова Е.М. Марсель Мюль и его методический вклад в становление академической французской школы игры на саксофоне // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 4. С. 135–143.

18/ Delangle C. History of the vibrato on saxophone. Australian Clarinet and Saxophone. 1998. March. P. 5–11.

19/ Hemke F. Teacher's Guide saxophone. USA: Selmer, 1977. 30 р.

20/ Londeix J.-M. 150 Years of Music for Saxophone: Bibliographical Index of Music and Educational Literature for the Saxophone, 1844–1994. Roncorp Incorporated, 1994. 448 р.

21/ Rousseau E. Marsel Mule: Sa vie et le saxophone. Paris: Alphonse Leduc, 1982. 158 р.

22/ Rousseau E. Saxophone altissimo. Illinois: Kjos Music Co., Publisher Park Ridge, 1977. 73 р.

23/ Vincenzo Morello. L'Arte di Marcel Mule "Le Patron du Saxophone". URL: http://www.comune.melilli.sr.it/melilli/po/mostra_news.php?id=449&area=H (дата обращения: 10.06.2021).

REFERENCES

- 1/ Glazunov, A.K. (1958), Pis'ma, stat'i, vospominaniya [Letters, articles, memoirs], Gos. muz. izdatel'stvo, Moscow, 550 p. (in Russ.)
- 2/ Glazunov, A.K. (1959), Issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma. Muzykal'noe nasledie [Research, materials, publications, letters. Musical heritage], vol. 1, Gos. muz. izdatel'stvo, Leningrad, 555 p. (in Russ.)
- 3/ Glazunov, A.K. (1960), Issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma. Muzykal'noe nasledie [Research, materials, publications, letters. Musical heritage], vol. 2, Gos. muz. izdatel'stvo, Leningrad, 572 p. (in Russ.)



- 4/ Ivanov, V.D. (1990), *Saksofon* [Saxophone], Muzyka, Moscow, 62 p. (in Russ.)
- 5/ Ivanov, V.D. (1997), *Sovremennoe iskusstvo igry na saksofone: problemy istorii, teorii i praktiki ispolnitel'stva* [The modern art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performance], D. Sc. Thesis, Moscow, 296 p. (in Russ.)
- 6/ Klimenko, A.E. (2017), *Dukhovye instrumenty v russkoj muzykal'noj kul'ture XVII – nachala XIX veka* [Wind instruments in the Russian musical culture of the XVII-beginning of the XIX century], Cand. Sc. Thesis, Krasnoyarsk, 235 p. (in Russ.)
- 7/ Levin, S.Ya. (1983), *Dukhovye instrumenty v istorii muzykal'noj kul'tury* [Wind instruments in the history of musical culture], Muzyka, Leningrad, 192 p. (in Russ.)
- 8/ Honegger, A. (1979), *O muzykal'nom iskusstve* [About musical art], Muzyka, Leningrad, 264 p. (in Russ.)
- 9/ Pete Thomas. (2021), "Vibrato on the saxophone", Available at: <https://tamingthesaxophone.com/lessons/tone-sound/saxophone-vibrato> (Accessed 30 June 2021). (in Eng.)
- 10/ Ponkina, A.M. (2017), "American performing school: features of learning to play the saxophone", Universum: filologiya i iskusstvovedenie [Philology and art Criticism], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-ispolnitelskaya-shkola-osobennosti-obucheniya-igre-na-saksofone/viewer> (Accessed 15 July 2021). (in Russ.)
- 11/ Ponkina, A.M. (2019), "The influence of jazz on the evolution of the academic art of playing the saxophone", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University], no. 34, pp. 137–144. (in Russ.)
- 12/ Ponkina, A.M. (2017), "The main aspects of the evolution of the production of the performing apparatus of a saxophonist (based on the materials of textbooks of the late XIX-XX centuries)", *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], vol. 7, pp. 326–336. (in Russ.)
- 13/ Ponkina, A.M. (2018), "The main trends in the evolution of saxophone performing art of the 50s-60s of the XX century", *Kul'turnaya zhizn' Rossii* [Culturallife of Russia], no. 1 (68). pp. 50–54. (in Russ.)
- 14/ Ponkina, A.M. (2020), *Evolyutsiya akademicheskoi muzyki dlya saksofona vo vtoroi polovine XIX – nachale XXI veka* [The evolution of academic music for the saxophone in the second half of the XIX-early XXI century]. Abstract of D. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 37 p. (in Russ.).
- 15/ Usov, Yu.A. (1978), *Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh* [History of foreign performance on wind instruments], Muzyka, Moscow, 184 p. (in Russ.)
- 16/ Shaposhnikova, M. (1983), "Parade of saxophones", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 3, pp. 107–108. (in Russ.)
- 17/ Epova, E.M. (2020), "Marcel Mule and his methodological contribution to the formation of the french academic saxophone school", *Bulletin of Music Science*, T. 20, no. 4, pp. 135–143. (in Russ.)
- 18/ Delangle, C. (1998), "History of the vibrato on saxophone", *Australian Clarinet and Saxophone*, March, pp. 5–11. (in Eng.)
- 19/ Hemke, F. (1977), *Teacher's Guide saxophone*. USA, Selmer, 30 p. (in Eng.)
- 20/ Londeix, J.-M. (1994), *150 Years of Music for Saxophone: Bibliographical Index of Music and Educational Literature for the Saxophone, 1844–1994*. Roncorp Incorporated, 448 p. (in Eng.)
- 21/ Rousseau, E. (1982), *Marsel Mule: Sa vie et le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 158 p. (in Fr.)
- 22/ Rousseau, E. (1977), *Saxophone altissimo*, Illinois: Kjos Music Co., Publisher Park Ridge, 73 p. (in Eng.)
- 23/ Vincenzo Morello (2018), "L'Arte di Marcel Mule: Le Patron du Saxophone", Available at: http://www.comune.melilli.sr.it/melilli/po/mostra_news.php?id=449&area=H (Accessed 10 July 2021). (in It.)

Сведения об авторах

Клименко Анна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: annaklimenko@bk.ru

Сыровацкий Артём Александрович, солист Иркутской областной филармонии, преподаватель по классу саксофона МБУ ДО «ДМШ № 3», г. Иркутск

E-mail: jazzsax@mail.ru

Author's information

Anna E. Klimenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department Orchestral Wind and Percussion Instruments, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: annaklimenko@bk.ru

Artem A. Syrovatsky, Soloist of the Regional Philharmonic Society, saxophone teacher, Children's Music School No. 3, Irkutsk

E-mail: jazzsax@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский

журнал об искусстве

РАЗДЕЛ

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

71/

ЦАРЕВА Е.С., ПАВЛОВА М.И.

Струнно-смычковое
исполнительство и Народная
консерватория (музыкальный
техникум) Красноярска

80/

КОЛОКОЛЬНИКОВ И.А.

Музыкально-образователь-
ные учреждения Иркутска
в период Великой Отечествен-
ной войны (1941–1945 гг.)

88/

РОМАНОВА Е.А.

Фольклорное
и околофольклорное
пространство в печати
Красноярского края как
средство формирования
гражданской идентичности



СТРУННО-СМЫЧКОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И НАРОДНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ (МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕХНИКУМ) КРАСНОЯРСКА В 1920-Е ГГ.

Е.С. ЦАРЕВА, М.И. ПАВЛОВА

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу развития академических традиций струнно-смычкового исполнительства в Красноярске в первое десятилетие советской власти сквозь призму системообразующего явления рассматриваемого этапа – культуротворческой деятельности первого музыкально-учебного учреждения на Енисее, Народной консерватории, ставшей впоследствии Музыкальным техникумом. Методологически статья базируется на принципе историзма, используются элементы системного, социокультурного и антропологического подходов, ведущими методами избираются источниковедческий, дескриптивный, сравнительно-исторический и системный анализ. С опорой на архивные материалы и опубликованные исследования авторы освещают результаты масштабного культурного большевистского строительства в Красноярске, первое десятилетие работы струнного отделения Народной консерватории (Музыкального техникума), называя имена музыкантов, участвующих в становлении и развитии локального профессионального струнно-смычкового образования и исполнительства. На конкретных примерах демонстрируется роль личности в формировании музыкальной жизни провинции. По мнению авторов, 1920-е годы представляют особую страницу в истории струнно-смычкового исполнительства Красноярска, где магистральным процессом становится профессионализация искусства, которая разворачивается в данном локусе, главным образом, посредством Народной консерватории, ставшей крупнейшим творческим (не только образовательным) центром региона в означененный период.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: струнно-смычковое исполнительство, музыкальная жизнь, Народная консерватория, Музыкальный техникум, П.И. Иванов-Радкевич, А.Л. Марксон, П.И. Словцов, Н.Н. Тихонов, С.Ф. Абаянцев, Красноярск.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российской фонда фундаментальных исследований, Правительства Красноярского края, Красноярского краевого фонда науки в рамках научного проекта «Художественное образование как фундамент художественной жизни Сибири» № 19-412-240002.

STRING PERFORMANCE AND PEOPLE'S CONSERVATORY (MUSICAL COLLEGE) KRASNOYARSK IN THE 1920S.

E.S. TSAREVA, M.I. PAVLOVA

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

ABSTRACT. The article is devoted to the analysis of the development of the academic traditions of bowed string performance in Krasnoyarsk in the first decade of Soviet power through the prism of the system-forming phenomenon of the stage under consideration - the cultural activity of the first musical educational institution on the Yenisei, the People's Conservatory, which later became the Musical College. Methodologically, the article is based on the principle of historicism, elements of systemic, sociocultural and anthropological approaches are used, source study, descriptive, comparative historical and systemic analysis are selected as the leading methods. Based on archival materials and published research, the authors highlight the results of large-scale cultural Bolshevik construction in Krasnoyarsk, the first decade of the string department of the People's Conservatory (Music College), naming the names of musicians involved in the formation and development of local professional stringed and bowed education and performance. Specific examples demonstrate the role of personality in shaping the musical life of the province. According to the authors, the 1920s represent a special page in the history of stringed and bowed performance in Krasnoyarsk, where the professionalization of art becomes the main process, which unfolds in this locus mainly through the People's Conservatory, which became the largest creative (not only educational) center of the region during the specified period.

KEYWORDS: string performance, musical life, People's Conservatory, Musical College, P.I. Ivanov-Radkevich, A.L. Markson, P.I. Slovtsov, N.N. Tikhonov, S.F. Abayantsev, 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.



Музыкальная культура Сибири является неотъемлемой частью общекультурного пространства страны. Изучение музыкальной истории отдалённых регионов России всё чаще становится целью отечественных исследователей. Очевидно, что внимание учёных сосредоточено на крупных городах, являющихся в то же время культурными центрами регионов. В Восточной Сибири одним из таких центров по праву считается Красноярск. В настоящем исследовании рассматривается формирование академических традиций¹ струнно-смычкового исполнительства в Красноярске сквозь призму локального музыкального образования в первое десятилетие советской власти на Енисее – 1920-е годы, которые составляют особую веху в культурной летописи региона. В первую очередь, означенный период характеризует интенсивное развитие профессионального искусства (в самых различных его видах) и специального образования. В Красноярске 1920-х годов активная профессионализация интересующего нас струнно-смычкового исполнительства во многом запускается и направляется деятельности первого на берегах Енисея музыкально-учебного учреждения – Народной консерватории, затем получившей другое название – Музыкальный техникум.

Для осмыслиения значения рассматриваемого периода в становлении струнно-смычкового исполнительства Красноярска необходимо обратиться к предшествующей (имперской) истории музыкальной жизни города. Точкой отсчёта в развитии академического искусства Красноярья выступает

¹ Напомним, что академические музыкальные традиции, независимо от пространственной принадлежности, исторически базируются на европейской музыкальной системе Нового времени. Одна из ключевых ролей в ней отводится струнно-смычковому исполнительству. Оно определяет деятельность симфонических и камерных оркестров, различных ансамблей, музыкальных театров, то есть выступает «...главнейшим маркером уровня музыкальной жизни в целом того или иного региона» [14, с. 5]. Несомненно, изучение становления струнно-смычкового исполнительства возможно только в контексте процессов музыкальной жизни города.

конкретная дата в краеведении – 1822 год, время учреждения Енисейской губернии со столицей Красноярск. Однако активное развитие струнно-смычкового исполнительства в главном городе на Енисее стартует только на рубеже XIX–XX веков. Большую роль в этом сыграло распространение и популяризация любительского музицирования в контексте самоорганизационных негосударственных структур: Красноярский музыкальный кружок (1882–1886), Общество любителей музыки и литературы (конец XIX – начало XX вв.), молодёжное культурно-просветительное общество «Дом юношества» (1917–1919). При этих союзах создавались камерно-инструментальные ансамбли и оркестры. Так, первый симфонический оркестр в Красноярске был организован Обществом любителей музыки и литературы в 1886–1887 годах. Дирижировал им С. Безносиков [14, с. 26]. При Доме юношества функционировал симфонический оркестр под руководством П.И. Иванова-Радкевича, который включал учеников Мужской гимназии и Учительской семинарии [Там же, с. 76]. Попытки по созданию музыкальных классов осуществлялись означенными культурно-просветительными обществами как в конце XIX, так и в начале XX века, но, к сожалению, безуспешно. Тем не менее, в имперские годы в Красноярске возможности овладеть навыками игры на струнно-смычковых инструментах оставались в рамках частной музыкально-педагогической практики, средней светской школы (в гимназиях и учительской семинарии), любительского музицирования и самообразования [Там же, с. 65–66].

С конца XIX века всё больше проявляет себя в музыкальной жизни Красноярска профессиональное исполнительство на струнно-смычковых инструментах. Происходит это, в основном, в театральной сфере. Назовём ряд дирижёров-струнников, сыгравших заметную роль в развитии театрально-оркестрового исполнительства Красноярска рубежа XIX–XX веков: А.И. Клястер, А.Л. Марксон, И.М. Суходрев [Там же, с. 47–53]. Однако перелом в пользу уверенных доминирующих позиций профессионального смычкового искусства в Красноярске приходится



на начало 1920-х годов, что во многом связано с открытием первого музыкально-образовательного учреждения и изменением государственного устройства в стране. Если на имперском этапе в Красноярске вопросы музыкальной жизни редко входили в интересы власти, то с прочным закреплением большевиков в регионе в 1920 году музыкальная культура оказалась в полном государственном подчинении, что имело свои последствия для локального струнно-смычкового исполнительства.

Решением Большой коллегии Губернского отдела народного образования (ГубОНО) 1 февраля 1920 года был создан подотдел искусств, который взял на себя управление деятельностью всех творческих коллективов и учреждений культуры Красноярска. Руководителем его музыкальной секции был назначен Д.Я. Поволоцкий – высокообразованный, профессиональный музыкант с богатым исполнительским опытом. Он являлся выпускником Киевской консерватории и Филадельфийского музыкального института, где обучался композиции и дирижированию [13, с. 226]. В подотдел искусств входили: Первый Советский театр с оперной труппой, симфонический оркестр, нотно-театральная библиотека, склад музыкальных инструментов [Там же, с. 225].

Вскоре, благодаря инициативе активного музыкально-общественного деятеля Красноярска, выпускника Петербургской Императорской певческой капеллы, известного педагога П.И. Иванова-Радкевича, убедившего руководство подотдела искусств ГубОНО в большом количестве музыкально одарённой и жаждущей знаний молодёжи и крайней необходимости собственных кадров, было принято решение об открытии Народной консерватории в Красноярске – первого музыкально-учебного заведения в регионе, в котором были, в том числе, и струнно-смычковые классы. Красноярская Народная консерватория вошла в состав ГубОНО и первое время находилась на государственном финансовом обеспечении. Руководителем её назначили П.И. Иванова-Радкевича².

Народная консерватория в Красноярске соединила в себе старые и новые формы музыкального

образования. Она унаследовала от своих имперских прототипов открытость, общедоступность, демократизм, ориентацию на разный возраст и уровень подготовки абитуриентов³, но в то же время заимствовала учебные планы классов Императорского русского музыкального общества [12, с. 71–72], что указывало на стремление соответствовать высоким академическим традициям профессионального музыкального искусства. Безусловно, отражала она и веяния советской эпохи: готовила инструкторов – руководителей художественной самодеятельности в сельские клубы и общеобразовательные школы (за это отвечало инструкторско-педагогическое отделение), что было продиктовано новой установкой в сфере музыкального образования. Доклад директора консерватории П.И. Иванова-Радкевича раскрывает структуру этого музыкального учебного заведения: «Она (консерватория) будет иметь два отделения: инструментальное и педагогическое. В первое войдут классы фортепиано, оркестровых струнных и духовых инструментов, народных инструментов, а также класс пения. Второе охватит три класса хорового пения, будут обучать учителей школьного пения. Обязательным для учащихся всех отделений является изучение музыкально-теоретических предметов. Общеобразовательных предметов не будет. Обучение бесплатное» [9, с. 2]. Народная консерватория совмещала в себе уровни школы и среднего профессионального образования, обеспечивая выпускникам возможность далее продолжить обучение в высших музыкальных учебных заведениях страны.

Первоочередной задачей ГубОНО и руководства консерватории было снабжение учащихся инструментами и учебными материалами. В непростые для страны годы, связанные с экономическими трудностями, а также учитывая переходный социально-политический период, часто необходимый инструментарий получали путём конфискации.

³ Первые Народные консерватории в России «представляли собой музыкально-просветительские учреждения, которые должны были давать основы общего музыкального образования для всех желающих» [11, с. 7]. Первая Народная консерватория была открыта в Москве в 1906 году. Она создавалась в противовес элитарной Московской консерватории, обучение в которой являлось платным и для избранных, прошедших строгий конкурсный отбор [12, с. 71].

² Его имя теперь носит Красноярский колледж искусств, являющийся наследником Народной консерватории.



Инструменты и нотная литература для будущих воспитанников музыкального учреждения были изъяты у обеспеченных горожан. Народная консерватория получила в свое распоряжение 6 роялей, 3 пианино, фисгармонию, небольшое количество струнно-смычковых и духовых оркестровых инструментов (точное количество неизвестно), учебные пособия и ноты [7, с. 238].

Учреждение располагалось по адресу Горького, д. 9 (здание сохранилось до нашего времени). Первое здание консерватории было не полностью приспособлено для учебного процесса: концертного зала не имело, занятия проходили в семи комнатах [11, с. 111].

Известно, что 1 апреля 1920 года стартовал приём в консерваторию. По результатам конкурсного отбора на отделение фортепиано было зачислено 144 учащихся, ещё 100 – на другие специальности, 200 человек приняли «кандидатами» (они должны были начать обучение по мере открытия новых классов) [13, с. 240]. Торжественное открытие консерватории состоялось 5 апреля 1920 года, к чему был приурочен концерт. Среди его участников фигурировали красноярская пианистка, известный педагог М.М. Крамник и временно оказавшиеся (в силу революционных событий) в городе из российских столиц скрипач Ю. Юровецкий, пианист С. Брудинский. В программе концерта звучали сложнейшие произведения струнно-смычкового репертуара: скрипичный концерт А.К. Глазунова и Соната № 2 для скрипки и фортепиано Э. Грига [13, с. 240]. Насколько нам известно, указанные опусы звучали в Красноярске впервые.

Занятия в консерватории начались с 19 апреля. Несомненно, ощущался недостаток в материальном оснащении, учебный процесс организовывать было непросто, но благодаря грамотному и самоотверженному труду педагогов удавалось обеспечивать учащихся необходимыми знаниями и умениями.

П.И. Иванов-Радкевич был руководителем консерватории всего полгода, затем он переехал в Москву для продолжения обучения своих детей. Обязанности директора с сентября 1920 года принял Николай Никанорович Тихонов. Этот скрипач, окончивший Московскую консерваторию у профессора И.В. Гржимали, умел справляться с трудностями. В ближайшие восемь лет Н.Н. Тихонову

приходилось решать все финансовые, организационные и кадровые вопросы, особенно он ратовал за развитие родного ему струнного отделения.

Изначально струнно-смычковое отделение было обеспечено высокопрофессиональными кадрами. К красноярским музыкантам присоединились все те специалисты, которые оказались в городе на Енисее в начале 1920-х годов в силу крупных социальных трансформаций: иностранные военнопленные Первой мировой войны – европейцы с консерваторским образованием⁴, российские музыканты из метрополии страны в числе беженцев Гражданской войны. На струнном отделении Народной консерватории преподавали скрипачи Н.Н. Тихонов (Московская консерватория), А.Л. Марксон (неполный курс Петербургской консерватории), Ф.Ф. Держановский (Московская консерватория), О.Е. Золотарёв (неполный курс Московской консерватории), Ю.М. Юровецкий (Петербургская консерватория), А.И. Клястлер, виолончелист В.М. Онсов, контрабасист Б. Штерба (музыкальная школа в Будапеште).

Особо выделим в ряду педагогов-струнников А.Л. Маркsona⁵. Уроженец Красноярска, он был одним из самых преданных преподавателей консерватории. Вернувшись после учёбы в Петербургской консерватории в родной Красноярск, Абрам Леонтьевич активно проявлял себя как скрипач (солист, ансамблист, оркестрант), дирижёр и педагог. Как отмечает М.Г. Волкова, «ни одно музыкальное мероприятие города не обходилось без участия Абрама Леонтьевича и его оркестров» [2]. В Народной консерватории он создал ученический симфонический оркестр. Под его управлением коллектив завоёвывал симпатии красноярской публики. Оркестр

⁴ Иностраниц из числа пленных Первой мировой войны часто не фиксировали в отчётной документации учебного заведения. Они проработали в консерватории недолго, так как со второй половины 1920 года началась их массовая депатриация [13, с. 243].

⁵ Абрам Леонтьевич Марксон (1888–1938) родился 17 декабря 1888 года в Красноярске. Учился игре на скрипке в Музыкальных классах при Томском отделении ИРМО у Я.С. Медлина. Продолжил музыкальное образование в Петербургской консерватории (поступил в 1912 г.), но Первая мировая война прервала его обучение – он вернулся в Красноярск, где активно включился в музыкальную жизнь города как исполнитель (скрипач, дирижёр) и педагог [14, с. 101].



исполнял различные симфонические миниатюры русских и европейских композиторов [13, с. 244]. А.Л. Марксону удалось воспитать целую плеяду талантливых скрипачей, игра которых неоднократно отмечалась положительными отзывами в прессе. У него обучались Станислав Пудуль, братья Буяновы – Вадим и Николай, Анатолий Арапов, Геннадий Назаров, начавшие свой путь ещё с подготовительных классов в консерватории. Приведём лестные отклики о Г. Назарове⁶, опубликованные в газете «Красноярский рабочий» от 4 февраля 1922 года: «Исполнитель обладает хорошей техникой, верностью и смелостью удара смычка и, главным образом, сверкающими искорками темперамента» [10].

Народная консерватория с самого открытия осуществляла не только учебную, но и концертную деятельность. Таким образом, она выполняла, кроме образовательной, и филармоническую функцию. Струнное отделение принимало активное участие практически во всех концертных проектах учебного заведения.

Первый год существования консерватории выдался насыщенным в плане концертной деятельности. Лучшие номера, подготовленные в стенах консерватории, выносились на широкую публику на различных городских площадках. К участию в концертах приглашались преподаватели с сольными выступлениями, их наиболее выдающиеся воспитанники, хор и симфонический оркестр подотдела искусств, а также струнные квартеты и фортепианное трио, организованные педагогами. Консерватория не только предоставляла номера на городские концерты, но и сама инициировала программы, привлекая профессиональные коллективы и консолидируя все значимые творческие ресурсы. Во многом это было возможным потому, что практически все крупные музыканты работали

⁶ Геннадий Назаров родился 23 января 1907 года. В 1920 году поступил в Красноярскую Народную консерваторию в класс скрипки. Ещё во время обучения в 1922 году был принят в оркестр при Первом Советском театре, что говорит о его музыкальных способностях [14, с. 306]. В 1924 году Геннадий Назаров окончил полный курс консерватории, сдав отлично все дисциплины. Экзаменационная комиссия, прослушав его выступление по специальности, «постановила принять все меры к отправке Назарова в музыкальный ВУЗ как очень талантливого ученика» [5].

в консерватории, ставшей, по сути, идейно-творческим центром города.

В октябре и ноябре 1920 года силами Народной консерватории (и непосредственно струнного отделения) состоялись два цикла концертов. Один из них был посвящён творчеству П.И. Чайковского, другой под названием «Исторические концерты» знакомил красноярцев с музыкой зарубежных композиторов от эпохи Возрождения до Романтизма. Красноярцы услышали в исполнении музыкантов «Чакону» Т. Витали (партия скрипки – О. Золотарёв), Концерт И.С. Баха для двух скрипок с оркестром (соло – Ф. Держановский и А. Марксон) и «Арию» из третьей оркестровой сюиты И.С. Баха (Ф. Держановский), виолончельную сонату Г. Генделя (В. Оносов), «Крейцерову сонату» Л. Бетховена (скрипка – Ф. Держановский, ф-но – С. Брудинский), фортепианное трио Ф. Мендельсона (скрипка – О. Золотарёв, виолончель – В. Оносов, ф-но – И. Шапрон дю Лярре), а также квартеты Й. Гайдна оп. 76, № 2 d-moll (Ф. Держановский, О. Золотарёв, Б. Томай, В. Оносов), Л. Бетховена оп. 59, № 7 F-dur (Ф. Держановский, А. Марксон, Д. Корсунский, В. Оносов), Ф. Шуберта g-moll (О. Золотарёв, Н. Тихонов, Д. Корсунский, В. Оносов), Э. Грига оп. 27, g-moll и Р. Шумана (Ф. Держановский, А. Марксон, Д. Корсунский, В. Оносов) [13, с. 245]. Слушатели и пресса очень тепло отзывались об этих мероприятиях, активно пропагандирующих академическую музыку среди красноярцев.

К сожалению, уже во второй половине 1921 года положение дел в Народной консерватории изменилось в худшую сторону, так как руководство страны вынуждено в силу экономического кризиса сократить расходы в сфере культуры. Народная консерватория была снята с бюджета ГубОНО, получив лишь годовую дотацию в размере 3000 рублей. Фактически, консерватория осталась на полном самообеспечении. Функционирование учебного заведения теперь могло осуществляться только за счёт оплаты за обучение, от которой освобождались лишь остро нуждающиеся воспитанники. Изменение материальных условий повлекло за собой сокращение числа учащихся и преподавателей [1, с. 365–366]. Будучи переименованным в феврале 1922 года в Музыкальный техникум, это учреждение по-прежнему совмещало в себе две ступени



образования: начальную и средне-специальную [4].

Техникум смог компенсировать существенный спад музыкально-театральной жизни Красноярска, обусловленный расформированием в силу финансового кризиса симфонического оркестра и оперной труппы при подотделе искусств. Это стало возможным благодаря уникальному педагогическому составу техникума, отличающемуся творческой идейностью и инициативностью. Определяющую роль в развернувшейся при учебном заведении музыкально-театральной деятельности сыграли П.И. Словцов⁷ и его жена М.Н. Риоли-Словцова⁸. Эта пара высокообразованных музыкантов, носителей традиций московской школы, задавала в городе на Енисее истинные ориентиры академического искусства.

Педагоги и студенты в течение зимнего сезона 1923–1924 года выступали организаторами и участниками постановок трёх опер – «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Травиата» Дж. Верди, «Дубровский» Э.Ф. Направника: «С ликвидацией оперы Горсоветом согласно предписаниям Зав. ГубОНО она была вторично организована уже при музтехникуме силами преподавателей и учащихся» [5]. Главными инициаторами этого начинания явились супруги Словцовых. Спектакли проходили на сцене городского театра и имели огромный успех. В документах читаем: «Открыть

7 Пётр Иванович Словцов (1886–1934) родился в Красноярске, там же окончил духовное училище и духовную семинарию, где пел в хоре, которым руководил в то время П.И. Иванов-Радкевич. Затем он окончил Московскую консерваторию по классу сольного пения у профессора И.Я. Гордиеvского. П.И. Словцов обладал исключительным по своим возможностям, редкой красоты лирическим тенором. Он работал в лучших оперных театрах России: солировал на сценах Киевского оперного театра, Народного дома в Петрограде, Большого театра в Москве и др. Среди его партнёров были Ф.И. Шаляпин, Н.А. Обухова, А.В. Нежданова, В.А. Соковнин. Позже, П.И. Словцов проявил себя как талантливый педагог и оперный режиссёр [13, с. 302].

8 Маргарита Николаевна Риоли-Словцова (1892–1954) была выпускницей Московской консерватории, где занималась не только в классе сольного пения, но и в классе специального фортепиано, будучи блестящей пианисткой. Маргарита Николаевна вместе с мужем П.И. Словцовым активно концертировала, часто аккомпанируя супругу, а также выступала в качестве певицы, обладавшей великолепным лирико-колоратурным сопрано [13, с. 302].

в Гостеатре на Великий пост сезон драмы, воспользовавшись для этого сезона лучшими силами прежней труппы. Драму чередовать с постановкой оперы, организуемой консерваторией» [6]. Немаловажно отметить, что прежняя «ликвидированная опера», бывшая полностью на государственном обеспечении, за несколько лет существования (1920–1922) продемонстрировала себя гораздо скромнее, показав только оперу «Паяцы» и отдельные сцены из «Евгения Онегина». Организация названных оперных постановок прямым образом повлияла на развитие струнно-смычкового исполнительства и образования в Красноярске, так как студенты техникума входили в состав оркестра, приобретая и совершенствуя знания и навыки. К сожалению, сборы от оперных спектаклей не могли покрыть постановочных расходов, в результате договор музыкального техникума с Горсоветом на аренду театра был расторгнут.

В 1924 году на базе творческого союза Словцовых и при инициативе Красноярского отдела Всероссийского профессионального союза работников искусств (Всерабис) создаётся «Трудовой оперный коллектив» в составе 106 человек. В него входят симфонический оркестр (включавший педагогов и студентов струнного отделения музыкального техникума) и хор под управлением ведущих музыкантов Красноярска – А.Л. Марксона и С.Ф. Абаянцева соответственно. За сезон 1924–1925 года им были поставлены 12 различных опер, а всего коллектив провёл 44 спектакля. Это объединение создавалось на основе самоокупаемости, однако Горсовет разрешил использовать оперному составу сцену Первого Советского театра и выделил на его нужды дотацию размером в 3 000 рублей. Трудовой оперный коллектив просуществовал до мая 1925 года [8, с. 6].

В 1928 году педагоги Красноярского музыкального техникума основали Филармоническое общество «Музыку – массам». В источниках его ещё часто называли «Красноярская филармония» (Красфил). В него вошли известный в городе учёный, профессор и виолончелист-любитель В.П. Косованов, дирижёр и скрипач А.Л. Марксон, хормейстер С.Ф. Абаянцев и другие музыканты. Были определены три секции Филармонического общества: хоровая, оркестровая и секция камерной музыки.



В 1930 году подготовительные классы Красноярского музыкального техникума переименовали в детскую музыкальную школу. Этот момент стал официальной датой разделения двух учебных заведений, пусть поначалу и формального, ведь занятия продолжались в одном здании, на одних и тех же инструментах, с теми же преподавателями. В 1930 году обучалось в школе всего 45 учеников по классу фортепиано и скрипки.

Завершая изложение, отметим: 1920-е годы открывают собой новую страницу в истории академического струнно-смычкового исполнительства в Красноярске, определяющим в которой выступает развитие профессионализма. Центральным явлением этапа становится Народная консерватория (Музыкальный техникум), консолидирующая вокруг себя все значимые творческие человеческие ресурсы и задающая векторы локальным музыкальным процессам, в том числе и струнно-смычковому исполнительству. Роль и функции Народной консерватории как главного творческого центра региональной музыкальной жизни ещё больше усиливаются отсутствием в 1920-е годы стабильно и постоянно функционирующих специальных концертно-театральных учреждений и организованного гастрольного потока в Красноярске. Немаловажен и тот факт, что сложнейший начальный этап становления первого музыкально-образовательного заведения был направляем грамотными музыкантами-руко-

водителями, искренне ратующими за дело и понимающими процесс изнутри: первую половину 1920 года директорствовал П.И. Иванов-Радкевич, 1920–1928 гг. – Н.Н. Тихонов, 1928–1930 гг. – С.Ф. Абаянцев⁹. Благодаря активной и во многом самоотверженной деятельности преподавателей консерватория, а затем техникум, оставались в эти тяжёлые годы доминантой струнно-смычкового искусства и музыкальной жизни Красноярска в целом: не только оплотом профессионального образования, но и флагманом концертной сферы города. Заложенные традиции на струнном отделении становятся основой для очередных эволюционных сдвигов струнно-смычкового исполнительства Красноярска в последующие годы.

⁹ Как пишут исследователи Э.А. Ванюкова и Л.Г. Лаврушева, «с уходом С.Ф. Абаянцева с поста директора (в связи с болезнью) в 1929/30 учебном году окончилось десятилетие стабильности в руководстве учебным заведением» и далее «период 1930–1939 гг. – определяется аномальной нестабильностью в руководстве музыкальным техникумом и прекращением этого неконструктивного процесса с приходом на должность директора Л.Л. Дзевионтковского» [1, с. 354]. Л.Л. Дзевионтковский находился на посту директора в период с 1939 по 1945 годы [Там же].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ванюкова Э.А., Лаврушева Л.Г. Путь длиною в 90: от красноярской народной консерватории к колледжу искусств имени П. И. Иванова-Радкевича // Музыкальная культура Красноярска Т. 2: 1920–1978. Красноярск: КГАМиТ, 2011. С. 346–388.
- 2/ Волкова М.Г. Реквием по духовному генофонду // Книга памяти жертв политических репрессий Красноярского края: в 2 кн. Кн. 2. Красноярск: Издательские проекты, 2005. URL: <https://memorial.krsk.ru/Articles/KP/2/035.htm> (дата обращения: 20.12.2020).
- 3/ Гавrilova L.V. Концертно-филармоническая деятельность в контексте истории музыкальной жизни Красноярска // Музыкальная культура Красноярска. Т. 2: 1920–1978. Красноярск: КГАМиТ, 2011. С. 47–73.
- 4/ Доклад директора о работе Музыкального техникума. Протоколы заседаний Педагогического совета техникума (1926–1927) // Государственный архив Красноярского края (ГАКК), ф. р-137, оп. 1, д. 157.
- 5/ Материалы о работе Красноярского музыкального техникума (1923–1924) // ГАКК, ф. р-93, оп. 1, д. 164.
- 6/ Переписка с управлением театра и отделом Народного образования (13.X.1922–18.X.1923) // ГАКК, ф. р-169, оп. 1, д. 43.
- 7/ Прыгун Е.В. Развитие начальной ступени музыкального образования в Красноярске с 1920 года до конца 70-х годов XX века // Музыкальная культура Красноярска. Т. 2: 1920–1978. Красноярск: КГАМиТ, 2011. С. 232–248.
- 8/ Сементовский К.Н. Доклад о музыкальной жизни Красноярска (1917–1925) // Красноярский краевой краеведческий музей (КККМ), о/ф 4704-29.
- 9/ Сементовский К.Н. Летопись музыкальной жизни г. Красноярска (1917–1925), о/ф 4704-28.
- 10/ Серов А. Концерт Красноярской Народной консерватории // Красноярский рабочий. 1922. 4 февр.
- 11/ 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.

- 12/ Царева Е.С. История струнно-смычкового исполнительства Красноярска в период социальных трансформаций начала XX века (1914–1922 гг.): учебное пособие / ред. С.П. Шидловская; рец. Л.Р. Стой. Красноярск: ЛИТЕРА-принт, 2021. 107 с.

13/ Царева Е.С. Музыкальная жизнь Красноярска от истоков до 1922 года: пути формирования музыкальной культуры европейского типа: монография / науч. ред. М.И. Бенюков. Красноярск, 2014. 368 с.

- 14/ Царева Е.С. Страницы истории струнно-смычкового исполнительства в Красноярске последней трети XIX – начала XX века: учебное пособие / ред. Н.В. Перепич, рец. Л.Р. Стой. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2020. 104 с.

REFERENCES

- 1/ Vanyukova, E.A., Lavrusheva, L.G. (2011), "Put' dlinou v 90: ot krasnoyarskoy narodnoy konservatorii k kolledzhu iskusstv imeni P.I.Ivanova-Radkevicha", Muzikal'naya kultura Krasnoyarska [Musical Culture of Krasnoyarsk], T. 2, KGAMiT, Krasnoyarsk, pp. 346–388. (in Russ.)
- 2/ Volkova, M.G. (2005), "Rekviem po dyhovnomu genofondu", Kniga pamyati zhertv politicheskikh repressii Krasnoyarskogo Kraya [The Memory Book to Victims of Political Repression in Krasnoyarsk Region], B. 2, Publishing Projects, Krasnoyarsk, Available at: <https://memorial.krsk.ru/Articles/KP/2/035.htm> (Accessed: 20 December 2020). (in Russ.)
- 3/ Gavrilova, L.V. (2011), "Kontsertno-filarmonicheskaya deyatel`nost` v kontekste istorii muzykalnoy zhizni Krasnoyarska", Muzykal'naya kul'tura Krasnoyarska [Musical Culture of Krasnoyarsk], T. 2, KGAMiT, Krasnoyarsk, pp. 47–73. (in Russ.)



4/ Doklad direktora o rabote muzykal`nogo tekhnikuma. Protokoly zasedanij pedagogicheskogo soveta tekhnika (1926-1927), Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja (GAKK) [State Archive of the Krasnoyarsk Territory], f. p-137, op. 1, d. 157. (in Russ.)

5/ Materialy o rabote krasnoyarskogo muzykalnogo tekhnika (1923-1924), Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja (GAKK) [State Archive of the Krasnoyarsk Territory], f. p-93, op. 1, d. 164. (in Russ.)

6/ Perepiska s upravleniem teatra i otdelom narodnogo obrazovaniya (13.X.1922-18.X.1923), Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraja (GAKK) [State Archive of the Krasnoyarsk Territory], f. p-169, op. 1, d. 43. (in Russ.)

7/ Prygun, E.V. (2011), "Razvitie nachalnoj stupeni muzykal`nogo obrazovaniya v krasnoyarske s 1920 goda do konca 70-h godov XXveka", Muzykal`naya kultura Krasnoyarska [Musical Culture of Krasnoyarsk], T. 2, KGAMiT, Krasnoyarsk, pp. 232-248. (in Russ.)

8/ Sementovskij, K.N. Doklad o muzykal`noj zhizni Krasnoyarska (1917-1925), Krasnoyarskij kraevoj kraevedcheskij muzej (KKKM) [Krasnoyarsk Regional Local Lore Museum], o/f 4704-29. (in Russ.)

9/ Sementovskij, K.N. "Letopis` muzykal`noj zhizni g. Krasnoyarska (1917-1925), Krasnoyarskij kraevoj kraevedcheskij muzej (KKKM) [Krasnoyarsk Regional Local Lore Museum], o/f 4704-28. (in Russ.)

10/ Serov, A. (1922), "Kontsert Krasnoyarskoj Narodnoj konservatorii", Krasnoyarskij rabochij [Krasnoyarsk worker], 4 February. (in Russ.)

11/ Uchit tvorchestvu! K istorii professional`nogo obrazovaniya v oblasti iskusstva v Krasnoyarske [Teach Creativity! History of professional Art Education in Krasnoyarsk] (2018), Sibirskij gosudarstvennyj institute iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo, Krasnoyarsk, 388 p. (in Russ.)

12/ Tsareva, E.S. (2021), Istorya strunno-smychkovogo ispolnitel`stva Krasnoyarska v period socialnyh transformacij nachala XX veka (1914-1922) [The History of String Performance during Social Change of Early 20th century], LITERA-print, Krasnoyarsk, 107 p. (in Russ.)

13/ Tsareva, E.S. (2014), Muzykal`naya zhizn` Krasnoyarska ot istokov do 1922 goda: puti formirovaniya muzykalnoj kultury evropejskogo tipa [Musical Life of Krasnoyarsk from the Beginnings to 1922: Shaping of European Musical Culture], Krasnoyarsk, 368 p. (in Russ.)

14/ Tsareva, E.S. (2020), Stranicy istorii strunno-smychkovogo ispolnitelstva v Krasnoyarske poslednej treti XIX – nachala XX veka [History Pages of string playing in Krasnoyarsk of last third of the 19th – early 20th century], SGII imeni D. Hvorostovskogo, Krasnoyarsk, 104 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Царева Евгения Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, и. о. зав. кафедрой оркестровых струнных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: evatcareva@gmail.com

Павлова Мария Ивановна, магистрант кафедры оркестровых струнных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: razdolevam@mail.ru

Authors information

Evgeniya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Acting head Department of Orchestral Stringed Instruments, Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: evatcareva@gmail.com

Maria I. Pavlova, undergraduate student of the Department of Orchestral Stringed Instruments, Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: razdolevam@mail.ru



МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ ИРКУТСКА В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (1941–1945 ГГ.)

И.А. КОЛОКОЛЬНИКОВ

Иркутский государственный университет, 664003,
Иркутск, Российская Федерация

MUSICAL EDUCATION INSTITUTIONS IN IRKUTSK DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR (1941–1945)

I.A. KOLOKOLNIKOV

Irkutsk State University, 664003, Irkutsk, Russian
Federation

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена особенностям функционирования системы музыкально-образовательных учреждений города Иркутска в период Великой Отечественной войны. На основании архивных материалов и неопубликованных свидетельств очевидцев автором проводится анализ позитивных и негативных тенденций, существовавших в данной сфере. Новизна и практическая ценность работы состоит в том, что события, которые в ней рассматриваются, ранее ещё не становились объектом детального исследования в научной литературе. Между тем, изучение данных событий и введение в научный обиход ранее неизвестных фактов дополняет биографии знаменитых музыкальных деятелей Иркутска (В.Ф. Сухиненко, Г.Э. Ланэ, Л.Н. Семеновой, Л.П. Холодиловой и др.), а также тех, кто прибыл сюда в эвакуацию (Л.С. Гуров, В.Н. Пронин, А.В. Абрамович). Материалы статьи могут быть полезны музыкантам, историкам, а также людям, интересующимся историей сибирской культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: история, Великая Отечественная война, Иркутск, музыкальное училище, музыкальная школа, педагог, эвакуация.

ABSTRACT. This article is devoted to the peculiarities of the functioning of the system of musical and educational institutions in Irkutsk during the Great Patriotic War. The analysis of positive and negative trends in this area was created on the basis of archive materials and eyewitness testimonies. The novelty of this article lies in the fact that the events, that are considered in this publication, have not yet become the objects of detail consideration in scientific publications. Meanwhile, the consideration of these events and the introduction of previously unknown facts into scientific use complements the biographies of famous musical figures of Irkutsk (V.F. Sukhinenko, G.E. Lane, L.N. Sementsova, L.P. Kholodilova and so on), as well as those who arrived here in evacuation (L.S. Gurov, V.N. Pronin, A.V. Abramovich). The material of the article can be useful to musicians, historians and people, which have interest to the history of Siberian culture.

KEYWORDS: history, war, music, Irkutsk, Music School, Music College, teacher, evacuation.



Годы Великой Отечественной войны стали значимым этапом в жизни всей страны. Если рассматривать культурные учреждения, существовавшие в городах Сибири, можно констатировать крайне противоречивые тенденции. В отдельных случаях они претерпели существенные сложности, и даже роспуск штатов: например, были временно распущены Новосибирская филармония и часть музыкальных штатов Иркутского радиокомитета. Параллельно с этим в работе ряда культурных структур, напротив, наблюдался творческий подъём, вызванный двумя обстоятельствами. Во-первых, мобилизацией сил их сотрудников в связи с осознанием важности момента и моральной силы искусства, показавшего в период войны свою значимость в жизни людей. Во-вторых, участием в работе данных структур культурных деятелей, эвакуированных в Сибирь из центральных и западных районов страны.

Немалый интерес представляет работа музыкально-образовательных учреждений Иркутска в военные годы. Деятельность этих организаций протекала в исключительно сложных условиях, но при этом связана и с рядом несомненных достижений. Важно сказать, что ранее она не становилась объектом прицельного анализа, хотя отдельные факты отмечены в заключительной (обзорной) главе монографии И.Ю. Харкеевич [23, с. 220], статье М.И. Литвин [15] и коллективном труде новосибирских авторов «Музыкальная культура Сибири» [17, с. 158–159].

Данное исследование осуществлено автором на основании материалов, обнаруженных в государственных архивах и библиотеках (Москвы, Иркутска), а также воспоминаний двух уникальных свидетелей – к сожалению, уже ушедших из жизни ветеранов иркутского музыкального сообщества Т.С. Кузнецовой и М.Г. Соколовской.

Рассмотрение работы музыкально-образовательных структур в период Великой Отечественной войны следует начать с итогов того, что было сделано в данной сфере к началу войны. Итак, Иркутск располагал двумя учреждениями названного профиля – детской музыкальной школой, функцио-

нировавшей с 1923 г. [23, с. 219], а также музыкальным училищем, открытым в 1936 г. и в июне 1941 г. осуществившим свой первый выпуск [16] в связи с тем, что по тогдашней программе курс обучения был рассчитан на 5 лет.

В случае с училищем констатировалась нехватка преподавателей по ряду дисциплин, но вместе с тем уже в довоенное время в его стенах начал работать ряд сильных музыкантов. Достаточно назвать педагогов фортепианного класса В.Ф. Сухиненко, Т.Г. Бендин и Т.Н. Афанасьеву-Семенцову, педагога скрипичного класса и преподавателя теоретических дисциплин Г.Э. Ланэ, педагога общего фортепиано и концертмейстерского класса Т.А. Мурашкину. Обстоятельные лекции по теории музыки читались опытным педагогом Н.Н. Глаголевым, который руководил и училищным хором.

Но особо следует сказать о том, что В.Ф. Сухиненко, окончивший Московскую консерваторию как пианист по классу легендарного С.Е. Фейнберга, еще в годы учёбы углубленно занимался с видными советскими музыковедами К.А. Кузнецовым и М.В. Ивановым-Борецким [6], и в Иркутске заявил о себе ещё и как об одарённом лекторе-музыковеде, музыкальном критике, большом знатоке истории музыки. Вот почему в училище наряду со специальным фортепиано он стал вести курс музыкальной литературы. Занятия отличались фундаментальностью преподаваемого курса и в то же время яркой подачей материала лектором.

Штаты детской музыкальной школы были укомплектованы специалистами в полной мере. Стоит подчеркнуть, что многие педагоги совмещали работу в училище и школе. Это были уже названные выше Т.Н. Афанасьева-Семенцова, Т.А. Мурашкина, Г.Э. Ланэ, а также преподаватель игры на духовых инструментах П.П. Гоголев. Помимо них необходимо указать и других сотрудников школы: педагогов фортепианного класса Л.И. Сахарникову, О.Э. Сибуль, О.Д. Баскову, Е.К. Ларионову, Н.М. Полякову, педагога скрипичного класса Н.М. Собаченко.

Отметим, что ряд работников школы и училища имел очень сильную профессиональную подготовку,



полученную в лучших учебных заведениях страны. Здесь были выпускники Московской консерватории – В.Ф. Сухиненко и Т.Г. Бендлин, Санкт-Петербургской (Петроградской) консерватории – Т.Н. Афанасьева-Семенцова и Л.И. Сахарникова, Московского синодального училища – Н.Н. Глаголев. Воспитанником Саратовской консерватории был Г.Э. Ланэ. Во многом благодаря традициям этих прославленных заведений, перенесённым на иркутскую почву, удалось обеспечить подготовку юных музыкантов в школе, а также хотя бы относительно наладить работу 4-х отделений училища: фортепианного, струнно-смычкового, вокального и духового. Ключевым недостатком были материально-бытовые сложности в работе обоих заведений: в 1936–1940 гг. они работали в одном небольшом здании, и только в 1940 г. училище смогло переехать в отдельный деревянный дом [7].

Начало Великой Отечественной войны внесло серьёзные корректизы в работу учреждений. Многие вчерашние студенты ушли на защиту Родины, и далеко не всем суждено было вернуться к музыкальной деятельности: так, например, погиб на фронте талантливый иркутянин В.А. Царегородцев, подававший немалые надежды как виолончелист и музыкант-народник.

Кроме того, уже вскоре после начала войны город столкнулся с необходимостью открытия сети военных госпиталей, для которых решено было отвести ряд школьных зданий. В их число попало и то, где работала общеобразовательная школа №17. По соседству с ней как раз и находились каменное строение, занятое музыкальной школой, и деревянное, где помещалось музыкальное училище. В связи со сложившейся ситуацией 17-я школа была переведена в здание, в котором до этого было училище. После этого музыкальное училище и музыкальная школа вновь объединились в том здании, где ранее они уже работали совместно. Проблема заключалась не только в нехватке помещений, но и в том, что местные власти в принципе не осознавали крайнюю необходимость подготовки музыкальных кадров в городе. В связи с этим, по сведениям И.Ю. Харкевич, в годы войны обсуждалась даже возможность закрытия обоих музыкально-образовательных заведений [22, с. 5].

Необходимо отдать должное энергии общего

директора этих учреждений А.Н. Беляева, стойко преодолевавшего проблемы разного рода, благодаря чему училище и школа, невзирая на нехватку помещений и средств на отопление сырого здания, продолжали вести активную работу. Показательны воспоминания М.Г. Соколовской, ученицы детской музыкальной школы в период войны: *«Мы учились в каменном здании на улице Степана Разина, где было очень холодно. Но отношение педагогов к детям было тёплым, по-настоящему душевным. И обучение в то время шло на самом высоком уровне. По специальности я обучалась у Нины Михайловны Поляковой. Были и другие яркие педагоги, готовившие юных пианистов: Татьяна Гуговна Бендлин, Татьяна Александровна Мурашкина, Татьяна Николаевна Семенцова. Завучем была Ольга Эвертовна Сиббуль. Она всегда была очень аккуратно одета. Помню академический концерт в невыносимо холодном зале. Я играла "Мотылька" из "Бирюлек" Майкапара. Приходилось дуть на руки, чтобы их как-то отогреть. Ольга Эвертовна была в красивом наряде с жабо, с брошкой. Как-то мы, ученики музыкальной школы, выступали по радио. Это было очень ответственное мероприятие, ведь мы знали, что играем на всю область»* [3].

Проблема с помещениями решалась путём задействования частных квартир преподавателей для занятий по специальности, тогда как учебное здание использовалось, главным образом, для ведения музыкально-теоретических и общеобразовательных дисциплин [22, с. 5]. Но данные обстоятельства нельзя оправдать даже военным временем. Не возникает сомнений, что ключевой причиной было недостаточное внимание городского и областного руководства. Не случайно на встрече с преподавателями и студентами Иркутского музыкального училища, состоявшейся 12 июля 1944 г. в редакции «Восточно-Сибирской правды», открыто указывалось на равнодушие Отдела по делам искусств при Иркутском облисполкоме к нуждам учебного заведения [1].

Тем не менее, в военные годы в работе рассматриваемых учреждений наблюдался и ряд положительных тенденций. Одной из них стало то, что штат Иркутского музыкального училища пополнился рядом эвакуированных высококлассных специалистов: из Одессы прибыли А.В. Абрамович,



Л.С. Гуров, Д.А. Глезина, В.Н. Пронин, из Ленинграда – А.С. Сосинская.

Добрую память о себе оставил **Леонид Симонович Гуров** (1910–1993). Это был яркий композитор и аранжировщик. Надо заметить, что Г.Э. Ланэ, ранее преподававший гармонию, анализ форм и инструментоведение, временно выехал из Иркутска на работу в Черемхово [12]. Причиной отъезда, по утверждению Т.С. Кузнецовой, было то, что в район этого города был направлен на тяжёлые работы его юный сын, вскоре там и погибший [4]. Теперь музыкально-теоретические предметы в Иркутском музыкальном училище стал преподавать Гуров, обладавший уже немалым профессиональным опытом и способностями лектора. Также он принял на себя заведование учебной частью [2, с. 17]. Т.С. Кузнецова, поступившая сюда в 1942 г., в беседе с автором данной статьи с особенной теплотой вспоминала о том, как увлекательно преподавал Гуров анализ музыкальных форм [4].

Яркой творческой индивидуальностью обладал **Вениамин Наумович Пронин** (1919–2012). Как уже сказано, он приехал из Одессы, где за несколько месяцев до этого успел окончить консерваторию по классу легендарного П.С. Столярского [9], который широкой публике известен тем, что в юности у него учился Д.Ф. Ойстрах. В Иркутске Пронин стал работать по двум направлениям – исполнительскому и педагогическому. Говоря о первом, следует отметить, что он был штатным сотрудником симфонического оркестра Иркутского радиокомитета, а ещё периодически выступал как солист, причём с немалым успехом. Оценивая его игру, В.Ф. Сухиненко отмечал «отличное владение штрихом» [21]. В училище же Пронин стал педагогом скрипичного класса.

Немаловажной фигурой в музыкальной жизни Иркутска стал и **Александр Владимирович Абрамович** (1900–1988) – видный музыковед, эвакуированный из Одессы. Он был выпускником Одесской консерватории, где в дальнейшем работал уже как педагог и заведующий учебной частью, а в 1931–1941 гг. – заместитель директора по научно-учебной работе и заведующий кафедрой истории музыки [10]. Подобно Пронину, в Иркутске Абрамович работал и в радиокомитете, и в музыкальном училище. В период войны, когда музы-

кальные коллективы радиокомитета находились в сложном положении, именно Абрамович, руководивший тогда музыкальной редакцией, приложил немало усилий для их укрепления и обеспечения высокого качества работы данных формирований. В училище он преподавал музыкальную литературу и запомнился своим ученикам как яркий рассказчик и удивительно остроумный человек.

Навсегда остались в Иркутске Д.А. Глезина и А.С. Сосинская. Первая была педагогом специального фортепиано как в училище, так и в музыкальной школе [22, с. 4]. Музыканты самого старшего поколения помнят Д.А. Глезину и как постоянного иллюстратора лекций А.В. Абрамовича по музыкальной литературе. А.С. Сосинская стала педагогом специального фортепиано в музыкальной школе, а в училище была методистом и руководителем педагогической практики [23, с. 220]. В 1945 г. покинули Иркутск В.Н. Пронин [11] и Л.С. Гуров [2, с. 17]. Что же касается А.В. Абрамовича, то он в течение четырёх лет ещё оставался в Иркутске и продолжал педагогическую работу в стенах училища.

Необходимо отметить, что в 1943 г., когда работа музыкально-образовательных учреждений несколько стабилизировалась, в музыкальном училище было открыто новое отделение – баяна [15]. У истоков его работы стоял известный в городе баянист М.С. Иванов. В начале 1960-х гг. с открытием классов домры и балалайки это отделение переросло в народное.

Из тех, чьи годы учёбы в Иркутском музыкальном училище пришлись на период войны, необходимо выделить трёх по-настоящему ярких музыкальных деятелей – виднейших иркутских пианисток Л.Н. Семенцову и Л.П. Холодилову, а также певицу Л.Э. Краснопольскую.

Любовь Николаевна Семенцова (1924–1998) была дочерью авторитетного члена иркутского музыкального сообщества – Т.Н. Афанасьевой-Семенцовой. Учившаяся у последней Н.И. Рогожина, ставшая известным в масштабе страны музыковедом, оставила интересные воспоминания, обнаруженные автором данной статьи в Российском национальном музее музыкальной культуры в Москве. В них рассказывается, что уже в тот момент, когда Л.Н. Семенцовой было порядка 5 лет, крайне интересно было наблюдать за «необычайно



одарённой» девочкой, которая сама придумывала музыку, с воодушевлением исполняла лёгкие пьесы, «бегло играла все гаммы», хотя пальцы использовала так, как ей было удобнее [18]. Попав позднее в детскую музыкальную школу, она обучалась по двум направлениям – игре на фортепиано в классе Т.А. Мурашкиной и игре на скрипке у Г.Э. Ланэ. В 1937 г. юная иркутянка поступила в училище, где её наставником стал В.Ф. Сухиненко, всегда стремившийся не только разобрать с учеником технические особенности работы над той или иной вещью, но также считавший долгом обратить внимание воспитанника на историю появления исполняемого сочинения [19]. Подобный характер занятий у талантливого педагога оказал огромное воздействие на формирование творческой индивидуальности его ученицы. Получив в 1942 г. диплом пианистки, Л.Н. Семенцова ещё некоторое время обучалась в скрипичном классе В.Н. Пронина и даже работала как скрипачка в симфоническом оркестре радиокомитета [19], где в военный период катастрофически не хватало музыкантов.

Людмила Пантелеймоновна Холодилова (1924–2015) также появилась на свет в музыкальной семье: её отец был известным в городе домристом, мать – пианисткой. В юные годы девушка получила прекрасную фортепианную подготовку в ходе частных занятий у Е.Г. Городецкой – выпускницы Санкт-Петербургской консерватории, где одним из её педагогов был выдающийся русский композитор А.Г. Рубинштейн. В 1940 г. Л.П. Холодилова поступила в Иркутское музыкальное училище в класс Т.Г. Бендин [24, с. 2–3].

Надо сказать, что в период пребывания в стенах училища и Семенцова, и Холодилова были постоянными участниками ученических концертов и считались одними из лучших студенток. В дальнейшем обе отправились для продолжения обучения в Московскую консерваторию, которую окончили по классу В.А. Натансона: Семенцова – в 1950 г., Холодилова – в 1951 г. [13, с. 110–112].

Вернувшись в родной город, обе пианистки на протяжении долгих лет были ведущими педагогами родного училища, а параллельно с этим занимались концертной деятельностью, проходившей с огромным успехом. Имена этих больших музыкантов в городе и сегодня на слуху – они стали подлинными

символами развития как иркутского фортепианного исполнительства, так и иркутской фортепианной педагогики.

В свою очередь, **Леонтина Эдуардовна Краснопольская** (1922–2008), обладательница нежного лирико-колоратурного сопрано, обучалась в вокальном классе О.А. Шеффер [1]. В дальнейшем она уехала в Свердловск, где окончила консерваторию и стала солисткой Свердловского государственного театра оперы и балета, в течение долгих лет сочетая успешную исполнительскую деятельность с педагогической работой в стенах консерватории [14].

Тот факт, что Иркутское музыкальное училище, несмотря на все трудности, вело успешную подготовку специалистов, подтверждается ещё одним важным обстоятельством. В 1944 г. был проведён смотр музыкальных учебных заведений РСФСР. 1-й тур проходил в региональных центрах. 2-й – в нескольких городах, определённых распоряжениями Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР. Одним из этих городов был Свердловск, куда, в частности, должны были приехать на 2-й тур молодые музыканты из городов Сибири. 3-й тур проходил в Москве. Примечательно, что из пяти студентов Иркутского музыкального училища, выступивших в Свердловске, два человека (Л.Н. Семенцова, К. Кларк) были отправлены в Москву на финальный тур [15].

Одним из отличительных моментов деятельности музыкального училища и детской музыкальной школы в военные годы стало активное участие педагогов и учащихся данных заведений в проведении военно-шефской работы. Главным её видом были выступления в госпиталях. В документах Государственного архива Российской Федерации сообщается, что по состоянию на февраль 1943 г. особенно активно принимали участие в подобных выступлениях следующие лица: из числа преподавателей училища – Н.Н. Глаголев, из числа учащихся данного заведения – Л.Э. Краснопольская, А.Г. Кудинова, Е.Н. Кузьмина и Л.Н. Семенцова [8]. Впрочем, война не мешала и проведению обычновенных концертов: Л.П. Холодилова вспоминала, что в стенах музыкального училища шли как академические концерты, так и менее официальные «капустники» [24, с. 4].



В годы войны началась история ещё одного уникального музыкально-образовательного учреждения Иркутска – Школы музыкантских воспитанников Красной армии. Она была создана на основании приказов Народного комиссариата обороны СССР (№ 084) и Народного комиссариата просвещения СССР (№ Н-150), однако окончательным шагом стал Приказ НКО СССР от 17 марта 1943 г. (№ 262), которым предписывалось создание Школы музыкантских воспитанников Красной армии в Иркутске [5, с. 116–117]. В первые годы её работы сюда принимались исключительно мальчики, причём 11–14 лет, поскольку курс обучения был трёхлетним. Преподавание велось на достаточно высоком уровне, что дало возможность многим выпускникам послевоенного времени сделать хорошую карьеру военных и гражданских музыкантов. Активное участие в создании школы принял дирижёр и кларнетист И.М. Гершевич, ставший одним из самых авторитетных педагогов первых лет её работы. С момента возникновения данного учреждения в течение некоторого времени здесь работал П.П. Гоголев [20], также известный и как дирижёр, и как кларнетист. Во многих городских праздниках стал принимать участие и школьный оркестр, в первые годы руководимый майором Д. Алейником.

Отдельно отметим тот факт, что концертная и музыкально-театральная жизнь Иркутска военных лет также отличались немалым разнообразием. Особенно запомнилось современникам то, что в 1942–1944 гг. в городе базировался эвакуированный Киевский театр оперы и балета. Молодёжь активно посещала его постановки, много обсуждала приезжих артистов. Показательны воспоминания Т.С. Кузнецовой как тогдашней студентки Иркутского музыкального училища:

«Меня поразил спектакль “Травиата”, потому что это было на высоком уровне. И замечательные были певцы. Запомнилась мне Мария Бем, хотя потом я её уже никогда и нигде не слышала. Она была не только певицей замечательной – она была замечательной актрисой. И внешне была очень интересна» [4]. Несомненно, подобные впечатления от пребывания в городе театра сильным артистическим составом также послужили воспитанию художественного вкуса у будущих музыкантов.

Подводя итоги, можно сделать однозначный вывод: в военные годы в музыкально-образовательной сфере Иркутска наблюдались как регressive, так и прогрессивные моменты. Причем важно заметить, что число последних преобладало. Даже в этот сложнейший период музыкально-образовательные учреждения города не прекращали, а даже постепенно наращивали показатели своего развития. Данная тенденция проявилась в образовании одного нового музыкально-образовательного учреждения (Школы музыкантских воспитанников) и в увеличении числа отделений Иркутского областного музыкального училища (с 4 до 5). Заметным явлением было и участие в работе училища эвакуированных специалистов. Объединив свои усилия с местными педагогами, они добились того, что подготовка музыкальных кадров в целом шла на должном уровне. Тот факт, что именно в эти годы были воспитаны такие деятели как Л.Н. Семенцова, Л.П. Холодилова и Л.Э. Краснопольская, наглядно показывает: при всех сложностях военного времени училищеправлялось со своей главной задачей. Таким образом в сфере музыкального образования обеспечивались условия для дальнейшего прогресса.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ А.В. За расцвет музыкальной культуры Восточной Сибири // Восточно-Сибирская правда. 1944. 14 июля. С. 2.
- 2/ Абрамович Е.А. Композитор Л. Гуров. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 68 с.
- 3/ Аудиозапись беседы И.А. Колокольникова с М.Г. Соколовской. 4 марта 2015 г. // Архив автора.
- 4/ Аудиозапись беседы И.А. Колокольникова с Т.С. Кузнецовой. 5 марта 2013 г. // Архив автора.
- 5/ Баяндаев В.В. Воспоминания детства на иркутской земле. М.: ДПК Пресс, 2013. 292 с.
- 6/ Брайдо С. Драгоценная ноша // Восточно-Сибирская правда. 1965. 21 дек. С. 4.
- 7/ ГАИО. Ф. 2685. Оп. 1. Д. 14. Л. 19.
- 8/ ГАРФ. Ф. 5508. Оп. 3. Д. 13. Л. 21.
- 9/ ГТРК «Иркутск». Текущий архив. Фонд Иркутского радиокомитета. Л/д №573. Л. 4.
- 10/ ГТРК «Иркутск». Текущий архив. Фонд Иркутского радиокомитета. Л/д №657. Л. 1(об.), 5–6.
- 11/ ГТРК «Иркутск». Текущий архив. Фонд Иркутского радиокомитета. Оп. 2. Д. 11. Л. 76.
- 12/ ГТРК «Иркутск». Фонд Иркутского радиокомитета. Л/д №643. Л. 4.
- 13/ Дьябелко Л.А. Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока: диссертация ... канд. искусствоведения. Л., 1989. 233 с.
- 14/ Курлапов Н.И., Шабалина Л.К. Леонтина Эдуардовна Краснопольская // Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского: 75 лет истории. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2009. С. 384–385.
- 15/ Литвин М.И. Музыкальная культура города Иркутска в годы Великой Отечественной войны // Вестник ИГЛУ, серия «История. Философия. Социальные науки». 2005. № 1. С. 94–98.
- 16/ Миронов Н. Выпускные экзамены в музыкальном училище // Восточно-Сибирская правда. 1941. 29 июня. С. 4.
- 17/ Музыкальная культура Сибири: в 3-х т. Т. 3. Книга 1 / под ред. Б.А. Шиндина. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 1997. 240 с.
- 18/ РНММК. Ф. 482. Ед. хр. 285. Л. 3.
- 19/ Савинцева А. Жизнь ее – музыка // Восточно-Сибирская правда. 1984. 17 марта. С. 2.
- 20/ Строков М. Юные музыканты // Восточно-Сибирская правда. 1945. 9 окт. С. 3.
- 21/ Сухиненко В. Конкурс концертных исполнителей // Восточно-Сибирская правда. 1943. 4 дек. С. 2.
- 22/ Харкеевич И.Ю. Из истории детской музыкальной школы №1 г. Иркутска. Иркутск: машинопись, 1970-е. 9 с. // Архив Иркутской областной школы искусств.
- 23/ Харкеевич И.Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1987. 280 с.
- 24/ Холодилова Л.П. История музыкального училища в Иркутске. Иркутск: рукопись, 2000-е. 5 с. // Архив автора.

REFERENCES

- 1/ A.V. (1944), "For the heyday of the musical culture of Eastern Siberia", *Vostochno-Sibirskaya Pravda* [East Siberian truth], 14 July, p. 2. (in Russ.)
- 2/ Abramovich, E.A. (1979), *Kompozitor L. Gurov* [Composer L. Gurov], *Literatura artistike*, Kishinev, 68 p. (in Russ.)
- 3/ Audiozapis' besedy I.A. Kolokol'nikova s M.G. Sokolovskoj, 4 marta 2015 g. [Audio recording of the conversation between I.A. Kolokolnikov and M.G. Sokolovskaya. March 4, 2015], Archive of the author. (in Russ.)
- 4/ Audiozapis besedy I.A. Kolokol'nikova s T.S. Kuznecovo, 5 marta 2013 g. [Audio recording of I.A. Kolokolnikov's conversation with T.S. Kuznetsova. March 5, 2013], Archive of the author. (in Russ.)
- 5/ Bayandaev, V.V. (2013), *Vospominaniya detstva na irkutskoj zemle* [Memories of childhood on Irkutskland], DPK Press, Moscow, 292 p. (in Russ.)



- 6/ Brojdo, S. (1965), "Dragocennaya nosha" [Precious burden], *Vostochno-Sibirskaya Pravda* [East Siberian truth], 21 December, p. 4. (in Russ.)
- 7/ GAI0, F. 2685, Op. 1. D. 14, L. 19. (in Russ.)
- 8/ GARF, F. 5508, Op. 3, D. 13, L. 21. (in Russ.)
- 9/ GTRK "Irkutsk", Tekushchij arhiv, Fond Irkutskogo radiokomiteta [GTRK "Irkutsk" The current archive. Irkutsk Radio Committee Foundation], L/d №573, L. 4. (in Russ.)
- 10/ GTRK "Irkutsk", Tekushchij arhiv, Fond Irkutskogo radiokomiteta [GTRK "Irkutsk" The current archive. Irkutsk Radio Committee Foundation], L/d №657, L. 1(ob.), 5–6. (in Russ.)
- 11/ GTRK "Irkutsk", Tekushchij arhiv, Fond Irkutskogo radiokomiteta [GTRK "Irkutsk" The current archive. Irkutsk Radio Committee Foundation], Op. 2, D. 11, L. 76. (in Russ.)
- 12/ GTRK "Irkutsk", Fond Irkutskogo radiokomiteta [GTRK "Irkutsk" The current archive. Irkutsk Radio Committee Foundation], L/d №643, L. 4. (in Russ.)
- 13/ D'yabelko, L.A. (1989), *Fortepiannaya kul'tura Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Piano culture of Siberia and the Far East], Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 233 p. (in Russ.)
- 14/ Kurlapov, N.I., Shabalina, L.K. (2009), "Leontina Eduardovna Krasnopol'skaya", *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.P. Musorgskogo: 75let istorii* [Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky: 75 years of history], Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.P. Musorgskogo, Yekaterinburg, pp. 384–385. (in Russ.)
- 15/ Litvin, M.I. (2005), "Musical culture of the city of Irkutsk during the Great Patriotic War", *Vestnik IGLU*, seriya "Istoriya. Filosofiya. Social'nye nauki" [Vestnik IGLU, seriya "Istoriya. Filosofiya. Social'nye nauki"], no. 1, pp. 94–98. (in Russ.)
- 16/ Mironov, N. (1941), "Final exams at a music school", *Vostochno-Sibirskaya Pravda* [East Siberian truth], 29 June, p. 4. (in Russ.)
- 17/ (1997) *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: v 3-h t. T. 3. Kniga 1* [Musical culture of Siberia: in 3 tons. T. 3. Book 1],

- NGK im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 240 p. (in Russ.)
- 18/ RNMMK, F. 482, Ed. hr. 285, L. 3. (in Russ.)
- 19/ Savintseva, A. (1984), "Her life is music", *Vostochno-Sibirskaya Pravda* [East Siberian truth], 17 March, p. 2. (in Russ.)
- 20/ Strokov, M. (1945), "Young musicians", *Vostochno-Sibirskaya Pravda* [East Siberian truth], 9 October, p. 3. (in Russ.)
- 21/ Sukhinenco, V. (1943), "Competition of concert performers", *Vostochno-Sibirskaya Pravda* [East Siberian truth], 4 December, p. 2. (in Russ.)
- 22/ Kharkeevich, I.Yu. (1970), *Iz istorii detskoj muzykal'noj shkoly №1 Irkutska* [From the history of the children's music school No. 1 of Irkutsk], Arhiv Irkutskoj oblastnoj shkoly iskusstv [Archive of the Irkutsk Regional School of Arts], typewriter, Irkutsk, 9 p. (in Russ.)
- 23/ Harkeevich, I.Yu. (1987), *Muzykal'naya kul'tura Irkutska* [Music culture of Irkutsk], Izd-vo Irkutskogo gos. un-ta, Irkutsk, 280 p. (in Russ.)
- 24/ Holodilova, L.P. (2005), *Istoriya muzykal'nogo uchilishcha v Irkutske* [History of the music school in Irkutsk], Author's Archive, manuscript, 5 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Колокольников Иван Арсеньевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры журналистики и медиаменеджмента, Иркутский государственный университет
E-mail: ivan-ars_k@mail.ru

Author information

Ivan A. Kolokolnikov, Cand. Sc. (History), Associate Professor of Department of Journalism and Media Management, Irkutsk State University
E-mail: ivan-ars_k@mail.ru



ФОЛЬКЛОРНОЕ И ОКОЛОФОЛЬКЛОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПЕЧАТИ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (1941–1945)

Е.А. РОМАНОВА

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

АННОТАЦИЯ. В данной статье изложены основные этапы организации сбора фольклора и его популяризации с целью формирования гражданской идентичности, определена жанровая структура и взаимное влияние фольклорного и околофольклорного пространства. Методологическую базу исследования составили нарративный, исторический, сравнительный методы изучения и пространственный подход. Научной новизной является уточнение основных этапов сбора и популяризации многонационального фольклора на территории Красноярского края; выявление в региональной печати новых жанров и образов военного времени, фольклорного контрапространства, взаимосвязи фольклорного и околофольклорного пространства, которая наиболее эффективной была, прежде всего, в отношении сказа Е.И. Чичаевой о Зое Космодемьянской, ставшего ядром фольклорного пространства в печати. Автор работы не претендует на полноту и всеохватность в изложении заявленной проблематики, обозначая новые ракурсы в изучении многоаспектной культуры Красноярского края.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Великая Отечественная война, культура Красноярского края, гражданская идентичность, контрапространство, пространство, пословицы, песни, сказки, сказы, фольклор, частушки.

FOLKLORE AND ROUND-FOLKLORE SPACE IN THE KRASNOYARSK TERRITORY PRESS AS A MEANS OF FORMING CIVIC IDENTITY (1941–1945)

Е.А. ROMANOVA

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

ABSTRACT. The paper has presented the main stages of efficient regional organization of folklore gathering and popularization in order to form civic identity. It has also defined the genre structure and interference between folklore and round-folklore space. The narrative, historical, comparative methods as well as the space approach are used. Defining the main stages of multinational folklore gathering and popularization in the Krasnoyarsk Territory; detecting in the regional press new genres, images of wartime, folklore counter-space and interference between folklore and round-folklore space provide the science novelty of the paper. This interference, or mutual influence, was most effective concerning the tale about Zoya Kosmodem'yan'skaya by E.I. Tchitchaeva, which became the core of folklore space in print. The author does not claim to be complete and exhaustive while setting forth the problem stated, denoting new perspectives in the study of multidimensional culture of the Krasnoyarsk Territory.

KEYWORDS: The Great Patriotic War, civic identity, counter-space, space, proverbs, songs, tales, fairy tales, folklore, ditties.



Фольклор – неотъемлемая часть каждого народа. С древних времён наш народ любит выражать свои думы, настроения через сказки и песни, легенды и пословицы, имеющие особенности в разные исторические эпохи¹. Это было очень актуальным для СССР в 1941–1945 гг. и Красноярского края, где проживало свыше 20 национальностей со своим самобытным фольклором.

Объектом исследования является региональное информационное пространство печати (1941–1945 гг.), предметом – фольклорное и околофольклорное пространство как средство формирования гражданской идентичности. Цель автора: выяснить отражение в печати Красноярского края основных этапов организации сбора фольклора и его популяризации в регионе с целью формирования гражданской идентичности, жанровой структуры и взаимного влияния фольклора и боевых, трудовых подвигов советского народа. Гипотеза: ядром фольклорного пространства в печати Красноярского края являлись сказы Е.И. Чичаевой, в первую очередь, о Зое Космодемьянской.

Можно согласиться с искусствоведом, психологом искусства и фольклористом Н.А. Хреновым, который отмечал, что в постреволюционный период в СССР существовали специфические «комплексы» массового сознания, проявлявшиеся в тревоге, неуверенности и страхе как следствий революции, гражданской войны, трагедии коллективизации и потребности «бегства» от неуютности и нестабильности существования [29, с. 16]. В 1930-е гг. в советской культуре реабилитировались традиционные ценности и возвращение к живому человеку. Политика Сталина пыталась вернуть искусство к отчужденной от личности холодной монументальности, но воплощение революционной романтики происходило через личностные образы и ассоциации [28, с. 7–10]. А народ нашел уют и стабильность в традиционном фольклоре. С другой стороны,

последнее можно ещё уточнить невыделенностью личности из социума, обусловленной традиционным образом жизни. Это тоже создавало ощущение защищённости для советских граждан. Постреволюционный период – время беспрецедентного «прорыва» в реальность фольклорного мышления, во власти которого находились массы. Этот потенциал был активно использован в военный период.

Накануне Великой Отечественной войны в районных газетах Красноярского края поддерживалось приобщение детей к традиционному фольклору разных народов. В них было детское фольклорное пространство, в частности, разделы «Детская странничка», «Уголок для детей», «Пионерский уголок» и «В часы досуга», где печатались русская сказка «Щи из топора» в обработке И. Карнауховой, горская сказка «Олень и ёж», украинская народная сказка «Дед и я», а также скороговорки «Нашего чеботаря никто не перечеботарит», «Купи кипу пик» и другие, загадки, которые воспитывали у детей гордость за талант простого народа и интерес к меткому слову. В военное время место данных разделов в газетах заняли оборонно-патриотические материалы. Фольклорным пространством для взрослых стал опубликованный сказ Е.И. Чичаевой «Почему себе Ленин такую фамилию взял?». Он, по сути, реализовывал формулу «Ленин – это Сталин сегодня».

Великая Отечественная война потребовала мобилизации всех сил для отпора врагу и изменила содержание устного народного творчества. Большую помощь творческим работникам оказывали опубликованные в военное время сборники фронтового фольклора [10; 13; 27; 32; 33], песни, частушки и сибирские сказы и из репертуара народного хора Воронежской области. В 1942 г. В.М. Важдаев представил сатирические сказки о Гитлере: «Репка», «Теремок-теремок», «Волк и семеро козлят», «Мальчик с пальчик» и «Золотая рыбка», где по волнам в разбитом корыте носился Гитлер. Автор отмечал усиление актуальности сказки в военный период, когда «народ русский с фашистской нечистью, драконом-Гитлером бился, Правда с Ложью спорила, Свет Тьму разил, Созидание с Разрушением тягались,

¹ М.Ю. Лермонтов сравнивал Россию с Ерусаломом Лазаревичем из народной сказки, который побил 37 королей и 70 богатырей и сел над ними царствовать.



Жизнь побеждала Смерть» [4]. В период Великой Отечественной войны сказка стала не литературным памятником, а метким и действенным боевым оружием. Часть фольклорного материала была опубликована в печати.

Свой вклад в изучение фольклора в 1941–1945 гг. внесли исследователи послевоенного времени. Л.А. Теклева изучала поэтику героического в русском фольклоре периода Великой Отечественной войны, в сказе о Зое [24; 25]. Н.А. Хренов показал социально-психологические аспекты развития фольклора в постреволюционной истории [28; 29], Л.Н. Пушкарев исследовал методику работы фольклориста-фронтовика [16], М.Ю. Киселев занимался фольклором Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. в документах архива РАН [8], В.К. Соколова – историей изучения фольклора на союзном уровне [23], В.В. Чернышев – устным народным творчеством из личного фонда А.В. Гуревича. Фольклорное и околофольклорное пространство на страницах газет Красноярского края в 1941–1945 гг. в литературе практически не анализировалось.

В течение 1942–1945 гг. при Академии наук работала Комиссия по истории Великой Отечественной войны во главе с профессором Г.Ф. Александровым и членом-корреспондентом АН СССР И.И. Минцем. В 1944 году Всесоюзным Домом народного творчества имени Н.К. Крупской был объявлен конкурс на лучшее патриотическое фольклорное произведение о войне любого жанра [24]. В этом же году литературовед, этнограф и фольклорист М.К. Азадовский определил задачи для специалистов по народному творчеству: «Запечатлеть голос народа, вставшего с невиданным в истории героизмом и единодушием на защиту своего отечества, учесть и осмыслить новые факты народного творчества...» [23]. Данные задачи касались не только образов Ленина и Сталина в фольклоре советского народа.

В начале Великой Отечественной войны был взят курс на укрепление власти И.В. Сталина всеми имеющимися средствами, в том числе, с помощью народного творчества. В июле 1941 г. отдел пропаганды и агитации Красноярского крайкома ВКП(б) подготовил для Блокнота агитатора № 1 (июль) примерную тематику лекций для чтения в массовых аудиториях города и деревни. Одна из тем – «Образы Ленина и Сталина в художественной литературе

и творчестве народов СССР» [1].

Уже летом 1941 г. сказительница Е.И. Чичаева обратилась с письмом к сказителям Советского Союза: «Дорогие мои товарищи, Вы сказители и песенники. Мы расскажем всему люду советскому, как в тылу над хлебом трудятся. Соберём его во житницу, как куём ту же оружие, отливаем части танки крепкие... Чтобы изжить нам иго проклятое» [35]. Её сын пропал без вести в боях за Тихвин, и позднее она в составе фронтовой бригады ездила на фронт.

9 августа 1941 г. в «Красноярском рабочем» появился плакат с фольклорными мотивами. Он назывался «Вохв Гитлеру: “Примешь ты смерть от коня своего”» (рисунок художника Е. Семенова). Региональная периодическая печать с самого начала войны использовала разные жанры народного творчества как горячего потока народных чувств для формирования патриотизма и гражданской идентичности.

По инициативе отдела пропаганды и агитации крайкома ВКП(б) в Красноярске состоялось Совещание по вопросу об организации при краевом Доме народного творчества секции фольклора под руководством писателя-фольклориста А.В. Гуревича, который имел опыт создания фольклорной секции в Иркутском государственном краеведческом музее. В совещании приняли участие представители научных, общественных организаций и сказительница Е.И. Чичаева, исполнившая свой новый сказ о Зое Космодемьянской. После него 7 июля 1942 г. состоялось первое организационное собрание, обсудившее план работы секции, где был зачитан доклад А.В. Гуревича по теме: «Работа фольклористов г. Иркутска в дни Отечественной войны» [20]. На собрание приглашались все интересующиеся фольклором. За первые два военных года Гуревичу удалось собрать 60 печатных листов сибирского патриотического фольклора [12].

В конце декабря 1942 г. фольклорная секция краевого Дома народного творчества организовала выступления Е.И. Чичаевой со сказами и антифашистскими сказками в школах, госпиталях и клубах. Её сопровождал писатель-фольклорист А.В. Гуревич с лекциями «Фольклор Великой Отечественной войны советского народа», «Творческий путь Е.И. Чичаевой» [5].

По поручению военной комиссии Союза Со-



ветских Писателей (ССП) СССР в начале 1943 г. А.В. Гуревич собрал материал на месте казни З. Космодемьянской и опубликовал две брошюры с предисловием её матери – Л.Т. Космодемьянской, а также дополнил «Плач о Тане» – Зое Космодемьянской Е.И. Чичаевой очерком «Сибирь – вторая родина Зои», что свидетельствовало о формировании околофольклорного пространства. Уже после войны он участвовал во встрече писателей с молодёжью в красноярском Доме офицеров, где присутствовало более 400 человек, и рассказывал о детских годах Зои в Сибири [6].

В январе 1943 г. сказительница Е.И. Чичаева участвовала в заседаниях фольклорной секции Дома народного творчества Красноярского края, посвящённых памяти старейшего фольклориста и этнографа М.В. Красноженовой (умерла в 1942 г.), которая записала около 200 народных сказок, более 100 заговоров, детский фольклор, тысячи песен и частушек, всего более 5000 текстов. С воспоминаниями выступали сотрудники музея, архива, педагоги, писатели [26]. Так актуализировалось довоенное фольклорное пространство. В апреле 1943 г. А.В. Гуревича призвали в армию рядовым стрелковой роты Забайкальского военного округа, где он продолжал заниматься лекторской работой. Но его военная служба не позволила осуществить творческие поездки Е.И. Чичаевой для завершения работы по созданию новых сказов о Ленине и Сталине в период сибирской ссылки [12].

Лучшие фольклорные произведения выявлялись во время подготовки к смотрам художественной самодеятельности, которые стали наиболее активно проводить с 1943 г. Это было связано с совещанием, посвящённым фольклору Великой Отечественной войны (21–23 марта 1943 г.), которое М.К. Азадовский провёл в Иркутске. Во время городского смотра самодеятельных коллективов Красмашзавода, Дворца культуры железнодорожников, ДОКа, Клуба имени Ф. Дзержинского, завода «Красный Профинтерн» в красноярском Доме Красной Армии организовывались встречи участников с сибирским писателем-фольклористом А.В. Гуревичем. Героические и нравственные подвиги советского народа на фронте и в тылу усилили устную стихию мышления, глубинные фольклорные традиции и коллективное «бессознательное».

В 1944 г. в краевой и районных газетах А.В. Гуревич обратился к избачам, педагогам, учащимся, фольклористам и писателям Иркутской области, Бурят-Монгольской АССР, Якутии и Красноярского края с просьбой принять участие в сборе фольклорного материала для сборника «Сталин в творчестве народов Восточной Сибири», посвящённого 65-летию И.В. Сталина [21]. Одна из глав этой книги – о И.В. Сталине как полководце Великой Отечественной войны. Записи, запросы по методике сбора фольклора, организации фольклорных ячеек, кружков направлялись в адрес редакции сборника или в Красноярский крайиздат. С 18 по 21 марта 1944 г. в Иркутске проходила конференция писателей Иркутской области, Забайкальского военного округа и Бурят-Монгольской АССР, где писатель-фольклорист А.В. Гуревич сделал доклад о работе над книгой «Великий полководец Сталин в творчестве народов Сибири» [9]. В этом же году он выступал в радиоальманахе «Литературный Красноярск» и в передачах «Писатели у микрофона». В конце 1945 г. Гуревич стал читать в Красноярске короткие лекции «Думы народа о Сталине», «Сталинская Конституция в народном творчестве» и «Народ о своём избирательном законе», т. е. фольклор помогал решать уже мирные политические проблемы государства. В 1946 г. было проведено Всесоюзное совещание о сборе, изучении и издании фольклора Великой Отечественной войны.

Новой формой для мобилизации всех сил на отпор врагу, усиления гражданской идентичности на страницах краевой газеты «Красноярский рабочий» был жанр фольклорного обращения. Набатом звучало в сентябре 1941 г. обращение мудрейшего акына Казахстана Джамбула Джабаева к жителям осажденного Ленинграда: «Ленинградцы, дети мои!». В этом крике сердца – великая любовь отца к своим детям – советским людям. Для Красноярска это было актуальным, потому что сюда привозили эвакуированных ленинградских детей.

*Сдохнет он у ваших застав!
Без зубов и без чешуи
Будет в корчах шипеть змея,
Будут снова петь соловьи,
Будет вольной наша семья!* [14].

Мудрая туркменская пословица гласит: «Страна, идущая к расцвету, рождает героев и песни, страна,



идущая к упадку – пыль». Наша страна расцветала подвигами героев. Сын акына Джабаева, Алгадай, погиб в 1943 г. при освобождении города Синельниково.

Новым было и создание собирательного образа советского богатыря с чертами героев фольклора разных наций. Воинская доблесть и отвага были неизменными спутниками народов нашей страны на протяжении всей истории. В облике русских богатырей Ильи Муромца и Микулы Селяниновича, грузинского «Витязя в тигровой шкуре», азербайджанского Кёр-Оглы и других запечатлены лучшие черты народного характера. Одним из таких богатырей стал младший лейтенант Истрафуил (Исрафил) Мамедов [22]. В этом военно-фольклорном богатырском образе представлены большая физическая сила, мужество и готовность защищать свою землю.

Актуализация богатырского образа началась с самого начала Великой Отечественной войны. Уже 24 июля 1941 г. в газете «За большевистский колхоз» Ермаковского района было опубликовано такое обращение к фронтовикам: «Привет вам, соколы, богатыри отчизны! Привет вам, лучшие народные сыны! Вы, не щадя ни сил своих, ни жизни, храните честь своей родной страны». Здесь фольклорная память включилась в функционирующую реальность.

Богатство и разнообразие народного творчества иллюстрировалось фольклором Хакасии. Интересны песни отправляющиеся на фронт, где основная мысль – «Не вернусь, пока не уничтожу врага!».

*Не бросать косы серебряной,
Пока не скошен чистый луг.
Пока немцев не прикончу,
Ружья не выпущу из рук.*

Хакасский фольклор являлся примером яркого расцвета народного творчества народов Красноярского края не только в древний, но и трудный для всей страны период Великой Отечественной войны. Он формировал гражданскую и этнокультурную идентичность [18].

Фронтовые подвиги и героический труд людей советского тыла запечатлены в ярких частушках. Они публиковались в краевой и районных газетах Красноярского края и использовались для художественной самодеятельности. Сибирская частушка как жанр русского песенного фольклора часто по-

являлась прямо на фронте. Одна из них записана на фронте бойцом-сибиряком М. Козловым:

*Пулемёт и танк и пушка
С нами следуют вперёд,
И сибирская частушка
За полком идёт в поход!*

*Нас, сибирских, всякий знает,
И народ мы удалой!
Нам винтовка – мать родная,
Лыжи – конь наш боевой* [30].

Одновременно частушки появлялись и в восточносибирских деревнях. Время возникновения частушек накладывало отпечаток на оценку «своего» и «чужого».

*Наша партия с народом
Вместе родину крепит.
Никогда фашистским гадам
В нашей родине не быть!* [31]

*На работе будь отважен,
Чтоб погиб фашистский гад:
Труд сегодня также важен,
Как граната и снаряд* [3].

Устное народное творчество отражало все чувства советского человека. Частушки-зложелательства помогали русскому человеку преодолевать страх и переживать трудности военного времени.

В газете «Красноярский рабочий» публиковались частушки колхозниц из Пензенской и Ярославской областей:

*Мы идём одним походом
С Красной Армией вперёд,
Наша армия – с народом,
С нашей армией – народ* [14].

Частушки были ориентированы на убеждение слушателей в реальности излагаемых событий, в них личная судьба осознавалась в контексте народной судьбы. Простое построение частушек вызывало дополнительное доверие слушателей.

Большую роль в фольклоре Красноярского края играли сказы. Имя сказительницы Е.И. Чичаевой известно далеко за пределами Красноярского края и её села Зеледеево. Самым популярным является сказ «Не забыть нам веки-повеки». Поводом для его создания стало появление 27 января 1942 г. в газете «Правда» первого очерка военного корреспондента



П. Лидова «Таня». Исследователь Л.А. Теклева [26] отмечает, что сказ представлен в синтезе двух разных жанров: сказа о подвиге неизвестной девушки Тани и плача о погибшей Зое (первый ведется от лица рассказчицы, второй – от имени осиротевшей матери). Сказительница привлекает внимание важностью и значительностью одного события – гибели Зои Космодемьянской (Тани), которая первой из женщин была посмертно награждена званием Героя Советского Союза.

Сказительница обращалась к Зое как к родной дочери: «Уж, ты Таня, моя Таня, дочка милая...» [11, с. 25]. Так Е. Чичаева передала сопричастность к трагедии тысяч матерей, которые потеряли на фронте своих детей. Сказительница создала запоминающийся образ героини:

*Тело белое ремнём исхлёстанное,
Губы алые поисканные,
Руки белые повыверченные...* [32].

Горячо на этот сказ отзывалась мать Зои – Л.Т. Космодемьянская: «Большие и высокие чувства охватывают тебя, – писала она, – когда услышишь могучий и тёплый голос родного народа».

Е. Чичаева устами Зои (Тани) говорит о могуществе русского народа: «Не одолеть им силу богатырскую». После смерти героини сказ перешёл в плач. Традиционная композиция плача, где было прошлое, настоящее и будущее, соответствовала мыслям советского народа, который сравнивал довоенное время с ужасами Великой Отечественной войны и думал о будущем.

28 ноября 1943 г. целая полоса газеты «Красноярский рабочий» была посвящена двухлетней годовщине со дня гибели З. Космодемьянской. На ней «прожигало огнём» полуфольклорное обращение кинорежиссёра, писателя, кинодраматурга А. Довженко «Смотрите, люди!»: «Да, я ненавижу вас, немецкие палачи, всей моей ненавистью, помноженной на ненависть моего народа! – говорит вся её напряженная девичья фигура... Когда отдельилась она от земли и мёртвая застыла на морозе, когда, склонивши набок молодую свою голову, она, наша родная Зоя, притихла, только тогда, очевидно, покинул её гнев. Он ушел от неё вместе с последним вздохом, чтобы развеяться по всему обездоленному миру, понестись ветрами к сёстрам своим на Украину, в Белоруссию, Польшу, на Балканы, в Югосла-

вию, в Чехию, по всем славянским землям...» [18]. Это было адресное обращение, активизирующее к антифашистской борьбе славянских женщин (с 1941 г. 5 радиостанций СССР из 17 работали на славянские страны), которое наполняло борьбу силой и смыслом.

Для читателей газет сказ о Зое сочетался с реальной антифашистской борьбой советского народа. Против дивизии, где служил палач Зои Космодемьянской Рюддерер, осенью 1943 г. героически воевали сибиряки: разведчик из Хакасии Пётр Шалгинов, гвардии лейтенант медицинской службы Ольга Озерова из Красноярска, гвардии санинструкторы Вера Дергунова из Абакана, Анна Гордеева из Игарки, Зоя Гранкина из Артемовска, Анна Шлюева из Канска, Гаяля Радкевич и Рита Яковleva из Красноярска. Гвардии лейтенант С. Блохин писал в «Красноярский рабочий»: «...за жизнь её, загубленную немецкими палачами, мы мстили, мстим и будем мстить, пока хоть один гитлеровец останется на нашей земле» [15].

Подвиг Зои Космодемьянской повлиял и на работу в тылу. В Красноярске на паровозоремонтном заводе появилась бригада токарей её имени (бригадир – О. Богданович), дававшая две нормы [17]. Женщины-трактористы и комбайнёры, вдохновленные героизмом Зои, выполняли по полторы нормы [7]. Ученица 10 класса 11 школы г. Красноярска Галина Ревич писала: «Для нас она стала идеалом мужества и героизма, мы увидели, что можно закалить свою волю в обыкновенной школьной работе, мы поняли, как горячо можно любить свою Родину!» [2].

Таким образом, смерть Зои Космодемьянской мобилизовала на фронте и в тылу практически все группы населения. Большую роль в этом сыграла и сказительница Е. Чичаева. Она с успехом выступала не только на Красноярской, Иркутской, Новосибирской земле, но и на освобождённой Смоленской. Сказ стал не только ядром фольклорного пространства в печати, но и расширил в ней и за её пределами окколофольклорное пространство в Красноярском крае и в европейской части СССР.

В декабре 1942 г. фольклорист А. Гуревич записал ещё один сказ Е.И. Чичаевой «Мы построим танки крепкие». Он был создан после патриотического поступка Ф.П. Головатого, купившего на заработанные от продажи мёда деньги два самолёта, и внесения



мужем сказительницы Фёдором Елизаровичем в фонд обороны 15500 рублей.

*Мы гордимся именем Головатого,
Не забудутся его дела добрые
веки по-веки.
Оно будет-то лежать у нас
В сердцах старых-то отцов,
матерей
Его будут прославлять-то наши
дети – красны воины...*

Сказ состоит из оценки вклада Ф.П. Головатого в фонд обороны и истории его жизни, работы сибирского тыла на оборону, описания борьбы против нацизма на сибирских танках с указанием национальностей освобождённых славянских народов (русских, украинцев), освобождённых пленных. Вторая часть – история его жизни. Сдавшие деньги назывались единой семьёй, что подчёркивало традиции коллективизма и взаимовыручки. В сказе был указан вклад сибиряков в Победу и сохранились региональные особенности.

*Строим танки-то мы стальны свои
сибирские,
Пишем мы на них имена свои
колхозные –
Красноярские и иркутские,
Омские, новосибирские,
Новосибирские, алтайские.*

Е. Чичаева дала установку на возвращение домой с победой, на будущую мирную жизнь:

*Вы вернитесь с победою,
Вы с победой, с честью, славою...
И заживём опять-то мы по-старому,
Мы по-старому, по-советскому... [33].*

Фольклор – неизбежный спутник всех войн. Бессмертные подвиги героев Великой Отечественной войны расписаны разными красками народного творчества. Фольклор каждого народа развивался, множился, усложнялся и не переставал формулировать чувства людей. Отсюда в фольклоре естественные темы и настроения, связанные с Великой Отечественной войной, формирующие гражданскую идентичность народа.

Германская печать, оценивая сопротивление советских воинов, тоже использовала фольклорные образы. Например, газета "Volkischer beobachter" писала: «Красная Армия является вооруженным до

зубов великаном, какого история ещё не создавала. Моторизованные советские колонны кажутся гидрой» [34]. Это уже говорило о «комплексах» немецкого массового сознания на русской земле, проявлявшихся в тревоге, неуверенности и страхе как следствии отчаянного сопротивления советских воинов.

В фольклорном пространстве печати Красноярского края в 1941–1945 гг. не получили отражение притчания, предания и легенды. Новые фольклорные жанры и образы – это обращение казахского акына из Казахстана Джамбула Джабаева к жителям осаждённого Ленинграда и кинодраматурга А. Довженко «Смотрите, люди!», фольклорный собирательный образ многонационального воина-богатыря. Территориальное происхождение публиковавшихся в печати сказов и частушек выходило за пределы сибирских деревень, распространялось на фронт и на колхозы Пензенской и Ярославской областей.

Фольклорное пространство печати постоянно обновлялось. К нему за пределами печати относились сохранение и создание новых творческих вариантов фольклора в устной культуре, выступления местных артистов, гастролирующих коллективов, представителей художественной самодеятельности, использующих народное творчество. Околофольклорное пространство газет – это печатные статьи, которые становились причиной появления разных фольклорных жанров или следствием их влияния. Околофольклорным пространством за пределами печати являлись и документальные, художественные фильмы (например, «Зоя», 1944 г. режиссера Л. Арнштама и др.), афиши которых печатались в газетах Красноярского края. Взаимодействие фольклорного и околофольклорного пространства способствовало наиболее эффективному формированию гражданской идентичности в сочетании со славянской и этнокультурной. В первую очередь, это касалось сказа о З. Космодемьянской как ядра фольклорного пространства в печати. В военный период фольклорная традиция сочетала в себе статику и динамику, сохранила идеи героизма, ценности и правильности.

Автор не претендует на полноту и всеохватность в изложении заявленной проблематики, а представляет свое видение заявленной темы.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Блокнот агитатора. Отдел пропаганды и агитации Красноярского крайкома ВКП(б). № 1. Красноярск: Издательство «Красноярский рабочий», 1941. 25 с.
- 2/ Бессмертный образ. Галина Ревич, ученица 10 класса 11 школы г. Красноярска // Красноярский рабочий. 1943. № 241. 28 нояб. С. 3.
- 3/ Боевые частушки // Социалистический труд. 1943. № 21. 1 мая. С. 2.
- 4/ Важдаев В. Сказки старые, да на новый лад. Красноуфимск: ОГИЗ, Гослитиздат, 1942. 64 с.
- 5/ Выступление сказительницы Е. И. Чичаевой // Красноярский рабочий. 1942. № 306. 27 дек. С. 2.
- 6/ Встреча писателей Красноярска с молодежью // Красноярский рабочий. 1945. № 239. 27 нояб. С. 3.
- 7/ За нашу подругу. Трактористки: Татьяна Сычева, Екатерина Ворошилова, Комбайнёры: Ефросинья Веретнова, Анна Никифорова // Красноярский рабочий. 1943. № 241. 28 нояб. С. 3.
- 8/ Киселев М.Ю. Фольклор Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. в документах архива РАН // Отечественные архивы. 2013. № 5. С. 29–34.
- 9/ Конференция писателей Восточной Сибири // Красноярский рабочий. 1944. № 60. 25 марта. С. 4.
- 10/ Муратова К.Д., Привалова Е.П. Героизм русского народа в пословицах и поговорках. Л.: Госиздат, 1943. 30 с.
- 11/ Не забыть нам вовеки... Эмлин Л. // Красноярский рабочий. 1944. № 33. 16 февр. С. 3.
- 12/ О творчестве писателя-фольклориста А.В. Гуревича. Из ходатайства секретаря Красноярского крайкома ВКП(б) начальнику Главного управления РККА г. Красноярск. 7 октября 1944 г. Исх № 06/47255 / ГАКК. Ф. П-26. Оп. 14. Д. 445. Л. 252, 253.
- 13/ Песни, частушки, сказы: репертуар государственного русского народного хора Воронежской области / ред. К.И. Массалитинов, М.А. Певцов. Воронеж: Воронежское областное книгоиздательство, 1944. 64 с.
- 14/ Поэзия Великой Отечественной войны. А. Спеваковский // Красноярский рабочий. 1941. № 224. 21 сент. С. 4.
- 15/ Помним и мстим. Гвардии лейтенант С. Блохин // Красноярский рабочий. 1943. № 241. 28 нояб. С. 3.
- 16/ Пушкирев Л.Н. Очаги бытования фольклора и методика работы фольклориста фронтовика // Научные ведомости. 2010. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ochagi-bytovaniya-folklorista-i-metodika-raboty-folklorista-frontovika> (дата обращения: 25.06.2021).
- 17/ С именем Зои. А. Элекшевич, секретарь комитета ВЛКСМ паровозоремонтного завода // Красноярский рабочий. 1943. № 241. 28 нояб. С. 3.
- 18/ Сборник хакасского народного искусства // Красноярский рабочий. 1944. № 57. 21 марта. С. 3.
- 19/ Смотрите, люди! А. Довженко // Красноярский рабочий. 1943. № 241. 28 нояб. С. 3.
- 20/ Собрание фольклористов // Красноярский рабочий. 1942. № 157. 5 июля. С. 2.
- 21/ Собирать фольклор для сборника «Сталин в творчестве народов Восточной Сибири». Александр Гуревич // Социалистический труд. 1944. № 10. 1 марта. С. 2; Социалистический путь. 1944. № 12. 19 марта. С. 2; Саралинский горняк. 1944. № 18. 13 апр. С. 2.
- 22/ Советский богатырь // Красноярский рабочий. 1941. № 303. 23 дек. С. 2.
- 23/ Соколова В.К. Из истории изучения фольклора Великой Отечественной войны // Советская этнография. 1975. № 3. С. 7–14. URL: <http://etmus.ru/wp-content/uploads/2020/04/sokolova-v.-k.-iz-istorii-izucheniya-folklora-velikoj-otechestvennoj-vojny.pdf> (дата обращения: 23.06.2021).
- 24/ Теклева Л.А. Поэтика героического в русском фольклоре периода Великой Отечественной войны. Дис. канд. филологических наук. Москва, 2016. 195 с. URL: <https://www.dissertcat.com/content/poetika-geroicheskogo-v-russkom-folklore-perioda-velikoi-otechestvennoi-voiny> (дата обращения: 26.06.2021).
- 25/ Теклева Л.А. Поэтика героического в плаче-сказе си-



бирской сказительницы Екатерины Чичаевой «Не забыть нам веки-повеки» // Научное обозрение Саяно-Алтая. 2017. № 2. С. 89–94.

26/ У фольклористов // Красноярский рабочий. 1943. № 11. 14 янв. С. 2.

27/ Фронтовой фольклор: песни, частушки, пословицы, поговорки / под ред. и с предисл. М.К. Азадовского. М: Гослитмузей, 1944. 132 с.

28/ Хренов Н.А. Советская культура в постреволюционной истории: социально-психологические аспекты // Вопросы культурологии. 2018. № 2. С. 6–16.

29/ Хренов Н.А. Советская культура в постреволюционной истории: социально-психологические аспекты // Вопросы культурологии. 2018. № 4. С. 14–25.

30/ Частушки сибирских воинов. Записаны на фронте бойцом М. Козловым // Красноярский рабочий. 1942. № 72. 26 марта. С. 4.

31/ Частушки. А. Стрижов. с. В-Усинское // За большевистский колхоз. 1941. № 54. 27 июня. С. 4.

32/ Чичаева Е.И. Плач – сказ о Тане – Зое Космодемьянской. Иркутск: ОГИЗ, 1943. 15 с.

33/ Чичаева Е. Мы построим танки крепкие // Красноярский рабочий. 1943. № 1. 1 янв. С. 4.

34/ Что вынуждена признать германская печать // Красноярский рабочий. 1941. № 237. 7 окт. С. 4.

35/ Чернышев В.В. Патриотизм в устном народном творчестве (по материалам личного фонда А.В. Гуревича). 2020. URL: <http://xn----7sbbitmrdb3alvdfgd8eufwc.xn--p1ai/gosudarstvennyi-arkh/users/articles/782> (дата обращения: 20.06.2021).

REFERENCES

- 1/ (1941), An agitator's notebook. Department of Propaganda and Agitation of the Krasnoyarsk Territory Committee of All-Union Communist Party (Bolsheviks), Izdatel'stvo "Krasnoyarskiy rabochiy" [the Publishing House "Krasnoyarsk Worker"], no. 1, p. 25. (in Russ.)
- 2/ (1943), "An Immortal Image. Galina Revitch, a pupil of the 10th form of Krasnoyarsk school no. 11", Krasnoyarskiy Rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 241, p. 3. (in Russ.)
- 3/ (1943), "Military ditties", Sotsialisticheskiy trud [Socialist Labour], no. 21, p. 2. (in Russ.)
- 4/ Vazhdaev, V. (1942), Skazki starye, da na novylad [Old fairy tales, but in a new way], OGIZ, Goslitizdat, Krasnoufimsk, 64 p. (in Russ.)
- 5/ (1942), "The folklore performer E.I. Tchitchaeva's presentation", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker],

no. 306, p. 2. (in Russ.)

6/ (1945), "A meeting of Krasnoyarsk writers with young people", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 239, p. 3. (in Russ.)

7/ (1943), "To our friend. Tractor drivers: Tatiana Sychyova, Ekaterina Voroshilova, Combine drivers: Efrosinia Veretnova, Anna Nikiforova", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 241, p. 3. (in Russ.)

8/ Kiselev, M.Yu. (2013), "The folklore of the Great Patriotic War in 1941–1945 in the documents of the Russian Science Academy archives", Otechestvennye arkhivy [Russian archives], no. 5, pp. 29–34. (in Russ.)

9/ (1944), "A Conference of the Eastern Siberian writers", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 60, p. 4. (in Russ.)

10/ Muratova, K.D., Privalova, E.P. (1943), Geroizm russkogo naroda v poslovitsakh i pogovorkakh [Heroism of Russian people in proverbs and sayings], Gosizdat, Leningrad, 30 p. (in Russ.)

11/ (1944), "We will never forget... Emlin L.", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 33, p. 3. (in Russ.)

12/ (1944), About the writer-folklorist A.V. Gurevitch's creative activities. From the request of the Secretary of the Krasnoyarsk Territory Committee of All-Union Communist Party (Bolsheviks) to the Head of the Directorate-General of Workers' and Peasants' Red Army, the city of Krasnoyarsk, Registration No. 06/47255, GAKK [the Krasnoyarsk Territory State Archives], Fund П-26, Inventory 14, Document 445, Sheets 252, 253. (in Russ.)

13/ Massalitinov, K.I., Pevtsov, M.A. (1944), Pesni, chastushki, skazky: repertuar gosudarstvennogo russkogo narodnogo khora Voronezhskoy oblasti [Songs, ditties, tales: repertoire of State Russian Folk Choir of the Voronezh Region], Voronezhskoe oblastnoe knigoizdatel'stvo, Voronezh, 64 p. (in Russ.)

14/ (1941), "Poetry of the Great Patriotic War. A. Spevakovskiy", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 224, p. 4. (in Russ.)

15/ (1943), "We remember and we revenge. Lieutenant of the Guards S. Blokhin", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 241, p. 3. (in Russ.)

16/ Pushkarev, L.N. (2010), "Focal points of folklore existence and working procedure of a folklorist front-line soldier", no. 7, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/ochagi-bytovaniya-folkloru-i-metodika-raboty-folklorista-frontovika> (Accessed 21 June 2021). (in Russ.)

17/ (1943), "With the name of Zoya. A. Elekshevitch, a secretary at All-Union Leninist Young Communist League



- Committee of Steam-Locomotive-Repair Factory", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 241, p. 3. (in Russ.)
- 18/ (1944), "Collected Khakass Folk Art", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 57, p. 3. (in Russ.)
- 19/ (1943), "Look, people! A. Dovzhenko", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 241, p. 3. (in Russ.)
- 20/ (1942), "Collection of folklorists", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 157, p. 2. (in Russ.)
- 21/ (1944), "To gather folklore for the collection «Stalin in the creative activities of the Eastern Siberian peoples». Aleksandr Gurevitch", Sotsialisticheskij trud [Socialist Labour], no. 10, p. 2; Sotsialisticheskij put' [Socialist Way], no. 12, p. 2; Saralinskiy gornyyak [Saralinsk miner], no. 18, p. 2. (in Russ.)
- 22/ (1941), "A Soviet bogatyr", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 303, p. 2. (in Russ.)
- 23/ Sokolova, V.K. (1975), "From the history of the Great Patriotic War folklore research", Soviet ethnography. no. 3, p. 7–14, Available at: <http://etmus.ru/wp-content/uploads/2020/04/sokolova-v.k.-iz-istorii-izucheniya-folkloра-velikoj-otechestvennoj-vojny.pdf> (Accesses 23 June 2021). (in Russ.)
- 24/ Tekleva, L.A. (2016), Poetika geroicheskogo v russkom fol'klore perioda Velikoj Otechestvennoj vojny [Poetics of heroic features in Russian folklore during the Great Patriotic War], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 195 p. (in Russ.)
- 25/ Tekleva, L.A. (2017), "Poetics of heroic features in lamentation-tale by Siberian folk performer Ekaterina Tchitchaeva 'We will never forget'", Nauchnoe obozrenye Sayano-Altaya [Sayan Altai Scientific Inquiry], no. 2 (18), pp. 89–94. (in Russ.)
- 26/ (1943), "Folklorists", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 11, p. 2. (in Russ.)
- 27/ Krupynskaya, V.Yu, Azadovskiy, M.K. (1944), Frontovoy fol'klor: pesni, chastushki, poslovitsy, pogovorki [Front-line folklore: songs, ditties, proverbs, sayings], Goslitmuzey, Moscow, 132 p. (in Russ.)
- 28/ Khrenov, N.A. (2018), "Soviet culture in postrevolutionary history: socio-psychological aspects", Voprosy kul'turologii [Culturology Issues], no. 2, pp. 6–16. (in Russ.)

- 29/ Khrenov, N.A. (2018), "Soviet culture in postrevolutionary history: socio-psychological aspects", Voprosy kul'turologii [Culturology Issues], no. 4, pp. 14–25. (in Russ.)
- 30/ (1942), "Ditties by Siberian warriors. Recorded at the front by the warrior M. Kozlov", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 72, p. 4. (in Russ.).
- 31/ (1941), "Ditties. A. Strizhov. Village V-Usinskoe", Za bolshevistskij kolkhoz [To Bolshevik Collective Farm], no. 54, p. 4. (in Russ.)
- 32/ Tchitchaeva, E.I. (1943), Platch-skaz o Tane – Zoe Kosmodem'anskoy [Lamentation-tale about Tanya – Zoya Kosmodem'anskaya], OGIZ, Irkutsk, 15 p. (in Russ.)
- 33/ Tchitchaeva, E. (1943), "We will build strong tanks", Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 1, p. 4. (in Russ.)
- 34/ (1941), "What is German press forced to admit", Krasnoyarskiy Rabochiy [Krasnoyarsk Worker], no. 237, p. 4. (in Russ.)
- 35/ Chernyshov, V.V. (2020), "Patriotism in oral folk arts (based on the materials from A.V. Gurevitch's private fund)", Available at: <http://xn----7sbbimrdkb3alvdfgd8eufwc.xn--p1ai/gosudarstvennyi-arkh/users/articles/782> (Accessed 20 June 2021). (in Russ.)

Сведения об авторе

Романова Елена Аркадьевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных наук, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: afinaadr@mail.ru

Author information

Elena A. Romanova, Cand. Sc. (History), Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: afinaadr@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский

журнал об искусстве

РАЗДЕЛ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

99/

БЕНЮМОВ М.И.

От «зажатости» –
к свободе: методическая
беседа об актуальных
проблемах скрипичного
исполнительства



ОТ «ЗАЖАТОСТИ» – К СВОБОДЕ: МЕТОДИЧЕСКАЯ БЕСЕДА ОБ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМАХ СКРИПЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

М.И. БЕНЮМОВ

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

АННОТАЦИЯ. В основу настоящей статьи лёг конспект доклада, прочитанного автором в Сибирском государственном институте искусств им. Д. Хворостовского на методическом семинаре 24 марта 2021 года в рамках Красноярской струнной творческой школы и адресованного как молодым скрипачам, так и их наставникам. Принимая во внимание вызванный им широкий резонанс в профессиональном педагогическом сообществе, доказывающий актуальность рассматриваемой проблематики и изложенных подходов к её решению, материал представляется в виде статьи, что позволяет зафиксировать и тиражировать результаты многолетней методической работы автора. Однако при этом осуществляется попытка остаться в поле диалогичных жанров, так как во многом на искусстве коммуникации строится скрипичная (и не только) педагогика. Для изложения материала избирается жанр беседы, цель которого – привлечь внимание собеседника и дать путеводную нить, идею, помогающую ему найти выход из лабиринта технологических проблем и «трудностей». Идея эта изложена в названии статьи: от зажатости к свободе. Подчеркнём, речь не только об энергосбережении: снятие ненужных напряжений открывает единственно возможный путь осуществления естественных непринуждённых игровых движений, результат которых неизмеримо превосходит – и в художественном, и в технологическом отношениях – движения скованные, построенные на силовом преодолении зажимов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: постановка скрипача, игровые движения, зажимы, принципы звукоизвлечения, смены позиций, интонация, скрипичная школа.

FROM “TIGHTNESS” - TO FREEDOM: METHODOLOGICAL DISCUSSION ABOUT TOPICAL PROBLEMS OF VIOLIN PERFORMANCE

М.И. БЕНЮМОВ

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

ABSTRACT. This article is based on a summary of the report read by the author at the Siberian State Institute of Arts named after V.I. D. Hvorostovsky at a methodological seminar on March 24, 2021 within the framework of the Krasnoyarsk String Art School and addressed to both young violinists and their mentors. Taking into account the wide resonance caused by it in the professional pedagogical community, proving the relevance of the problem under consideration and the outlined approaches to its solution, the material is presented in the form of an article, which allows you to record and replicate the results of the author's many years of methodological work. However, at the same time, an attempt is being made to remain in the field of dialogic genres, since violin (and not only) pedagogy is largely based on the art of communication. For the presentation of the material, the genre of conversation is chosen, the purpose of which is to attract the attention of the interlocutor and give a guiding thread an idea that helps him find a way out of the labyrinth of technological problems and “difficulties”. This idea is stated in the title of the article: from constriction to freedom. Let us emphasize that this is not only about energy saving: the removal of unnecessary stresses opens the only possible way of realizing natural, unconstrained play movements, the result of which is immeasurably superior – both in artistic and technological terms - to constrained movements, built on the forceful overcoming of clamps.

KEYWORDS: staging of a violinist, playing movements, clamps, principles of sound production, changing positions, intonation, violin school.



Если бы меня попросили назвать самую животрепещущую проблему музыкально-исполнительской педагогики, – в том числе и скрипичной, – я бы не задумываясь назвал тему нашей беседы. Но что именно понимать под «зажатостью»? Позволю себе здесь и в дальнейшем отказаться от кавычек – под зажатостью следует понимать бесконтрольные и ничем не мотивированные мышечные напряжения, становящиеся препятствием для формирования художественно целесообразных игровых движений. Больно видеть, как выступления многих (очень многих!) музыкантов превращаются в борьбу с собой и инструментом! И не в этом ли одна из главных причин, по которым творческие возможности молодых скрипачей остаются подчас не реализованы в полной мере?

Но разве у всех музыкантов-исполнителей наблюдается синдром зажатости или, иначе, скованности? Отнюдь: в игре мастера поражает свобода и органика, красота и эффективность игровых движений. Лёгкость и поразительная точность, стабильность и непринуждённость игры свойственны всем хорошим скрипачам и служат необходимой предпосылкой эмоционального подъёма, полёта духа, которым отличается игра подлинных Артистов. Как же они достигают столь захватывающих высот мастерства? Высот, которые саму их игру превращают в объект эстетического наслаждения?

Ответ прост. В большинстве случаев мастера проходят длительный и тернистый путь от зажатости к свободе. Некоторым оказывается под силу проделать его самостоятельно, благодаря наблюдательности, размышлению и интуиции. Другим этот путь помог преодолеть их педагог. Но, спросите вы, разве мало примеров вундеркиндов, с раннего детства играющих органично и естественно, причём играющих так, что им завидуют взрослые? Да, бесспорно! Такие примеры есть. Объяснение этому – сочетание таланта ребёнка и мудрости педагога-мастера. Можно сказать, что в таких случаях повезло и ребёнку, и педагогу. Ответственность последнего в таких случаях огромна. А принцип работы с юным даро-

ванием сформулировал Л.М. Цейтлин: «С самого начала – самые высокие требования». Это значит, что ребёнок не должен знать никаких случайных, негативных навыков, приёмов и ощущений. С первых же уроков педагог дает ученику квинтэссенцию своего опыта, опыта поколений, который называется Школой. Удивительным образом Школа во многом совпадает с *естественными* состояниями, движениями и ощущениями, данными каждому человеку от природы. Педагогу остаётся только сохранить и развивать их. Подобно опытному лоцману, ведущему корабль с драгоценным грузом между рифами и отмелями, учитель проводит ребёнка через весь инструктивный и концертный репертуар. И провести нужно, сохранив свободу и естественность игровых движений, воспитывая одновременно мощный слуховой и двигательный аппарат в его двух основных измерениях – эмоциональном и интеллектуальном.

Но в чём же основные причины мышечной зажатости? На мой взгляд, существует две области причин: область психосоматики и область собственно методическая, связанная с просчётами обучения.

Что касается *психосоматики*, то явления, корениющиеся в этой области, хорошо известны. Если кратко, это стрессы, фобии, даже психозы. Человек в состоянии страха испытывает всем знакомые психосоматические явления: он дрожит, покрывается потом, у него резко учащается пульс, прерывается дыхание, он теряет самообладание, его охватывает паника. И при этом – практически всегда – напрягаются невольно мышцы тела и лица, он скован, иной раз почти парализован.

Возникает следующий вопрос: а чего или кого может бояться ребенок в музыкальной школе? Попробуем перечислить лишь самые стандартные источники страхов.

Прежде всего это страх ученика перед учителем, если отношения между ними недостаточно гармонизированы. Бывает, что этот страх возникает не вследствие строгости, тем более грубости наставника, а потому, что для юного музыканта учитель – абсолютный и непререкаемый авторитет, находя-



щийся почти в кругу небожителей... Отсюда происходит иной раз гипертрофированно критическое отношение ребёнка к себе, дискомфорт и, как следствие, скованность, порождающая дополнительные профессиональные проблемы, образующие то, что называется «порочным кругом».

Далее следуют страх перед уроком, перед экзаменом, а тем более перед концертным выступлением из-за ощущения (часто мнимого) недостаточной готовности, выученности («Не получается!»). Иными словами, по причине низкой самооценки. В этих и других стрессовых ситуациях формируются мышечные блоки и негативные психосоматические состояния, которые не только обнуляют на сцене результаты совместного труда ученика и его наставника, но, укореняясь с годами в детской психике, теле, в извращенных насильтственных приемах игры, перерастают порой в настоящие фобии, даже психозы! А как еще назвать «сценобоязнь»?

Борьбе со сценическим волнением посвящено немало трудов. Тем не менее проблема по-прежнему актуальна. Не потому ли, что некоторые фундаментальные источники этого явления следуют искать не только в области психологии, но и – прежде всего! – в области самой методики обучения. Круг вопросов, связанных с методикой, я и хочу обсудить в первом разделе беседы.

Но прежде, чем мы коснёмся вопросов постановки, типичных недостатков обучения и конкретных приёмов игры, задумаемся: а всё ли благополучно в самой стратегии воспитания юного скрипача? Нет ли здесь корня проблем, которые рано или поздно должны будут проявиться, в том числе и проблемы зажатости игрового аппарата?

Первая часть беседы

«Шаг за шагом»

Приходится признать, что одним из очевидных стратегических просчётов, вызывающих неконтролируемые мышечные зажимы и нервные стрессы, является слишком часто слушающаяся *неподготовленность* юного скрипача к следующему репертуарному этапу, в первую очередь к основным разделам техники, таким как смена позиций, двойные ноты, штрихи. Между тем, по мере усложнения репертуара, так называемые «трудности» неизбежно приходят. Вспомним: разве мало тех, кто встречается с позициями выше 3-й, уже играя 2-й концерт Л. Шпора? Или впервые в этом же концерте узнаёт

о существовании децим? Что уж говорить об октавах, с которыми ребенок сталкивается, лишь играя Концерт №9 Ш. Берии? Не умножая примеров, отметим – перед нами весьма типичная болезнь нашей музыкально-исполнительской педагогики, объясняющая такой известный всем факт: на конкурсах юных скрипачей наиболее многочисленной и многообещающей группой являются малыши с 7 до 11–12 лет, играющие репертуар в пределах первых трёх позиций с минимумом двойных нот, переходов и штрихов. Те же, кто постарше, вышедшие на следующий репертуарный уровень (произведения Л. Шпора, Ш. Берии, А. Вьетана, Г. Венявского и т. д.) – и числом поменьше, и качеством не блещут. Их профессиональная ориентация начинает вызывать большие сомнения. Почему? Да потому, что у них появились очевидные «трудности», и налицо, как прямое следствие, потеря природной органики игровых движений. То есть мы видим всё те же мышечные и психологические зажимы.

Но давайте вспомним: когда, в каком возрасте в большинстве случаев учащиеся музыкальных школ начинают изучать технику двойных нот? Смену позиций, да и сами позиции, кроме первой и третьей? Когда начинают на системной основе заниматься техникой штрихов? Как правило, с третьего-четвёртого класса (в лучшем случае!). Репертуар младших классов (О. Ридинг, Ф. Зейтц, Ж-Б. Акколаи, некоторые концерты А. Вивальди и т. д.) до поры до времени позволяет обходиться знанием нескольких позиций, простейших двойных нот и аккордов. Только потом, при переходе к романтическому репертуару выясняется, что ученик *не готов*, что для него всё внове и всё «трудно». Я не случайно беру в кавычки слово «трудно». На самом деле речь идёт о синтетических навыках, формирующихся годами, поэтапно – и тогда ничего «трудного» ни в каком приёме скрипичной игры нет. Напротив – и мы в дальнейшем будем возвращаться к этому тезису снова и снова – так называемые «трудности» начинают получаться лишь тогда, когда скрипач их исполняет легко, естественно, без преодоления мышечной скованности. То есть речь пойдёт в дальнейшем о культуре игровых движений. А пока зафиксируем основную предпосылку: на формирование правильных технических навыков требуется, во-первых, время, и, во-вторых, система, которая построена на пошаговой проработке от простого – к сложному, шаг за шагом.



«Шаг за шагом»! Так и называется сборник упражнений и этюдов М.А. Гарлицкого, который как раз и призван заполнить бреши образования юных скрипачей, указанные выше, в двух разделах: 1) позиции и их смены и 2) двойные ноты. По сути, каждый из этих разделов возможно и необходимо начинать изучать с первых же уроков: начальные упражнения действительно являются простейшими. Благодаря последовательному усложнению усвоение всё более сложных навыков, усвоение «трудностей» может происходить почти незаметно для учащегося. И когда он через два-три года подойдёт к соответствующему репертуару, никаких трудностей он не испытает, а значит, и не будет основной предпосылки мышечных зажимов и психологических стрессов.

Михаил Абрамович Гарлицкий был моим преподавателем в гнесинской десятилетке. И его выдающийся труд создавался тогда, в начале 60-х годов прошлого столетия, буквально на моих глазах. Разумеется, лишь много позже, когда я сам серьёзно занялся педагогикой, я понял, какой бесценный подарок сделал мой учитель своим коллегам и их ученикам! В его сборнике алгоритм понемногу усложняющихся упражнений и этюдов рассчитан до мелочей и направлен на одну цель: ученику ни на каком этапе не должно быть трудно, он ни в чём не должен испытывать стресс, страх перед непосильной задачей. Всё должно быть просто, последовательно и естественно – шаг за шагом!

В продолжение нашей беседы скажу несколько слов о детских конкурсах. С одной стороны, они бесспорно стимулируют работу как ученика, так и педагога. Для ученика конкурс – прекрасная мотивация домашних занятий, шанс заявить о себе, сделать шаг на концертную эстраду. Для педагога – повод повысить интенсивность своей работы с одарёнными детьми, публично показать её результаты, завоевать уважение коллег.

С другой стороны, нельзя не видеть негативное влияние «конкурсомании» на процесс системного и последовательного воспитания юного музыканта, который нередко с начала учебного года и до весны учит, в основном, только конкурсную программу. Педагог по сути его «натаскивает», стремясь «выжать» максимум результата на ближайшем конкурсе. Где уж тут заботиться о гаммах, упражнениях, этюдах? Об отработке (поэтапной!) правильных приёмов и навыков? О темпе и качестве реперту-

арного продвижения, не говоря уже о регулярном возвращении к ранее пройденным произведениям на более высоком художественном уровне? Говоря короче и другими словами, конкурсы провоцируют к работе на коротких дистанциях, имея в виду ближайшие цели, тогда как необходимо работать вдольгую и всегда видеть конечную цель – воспитание высококлассного талантливого музыканта, подготовленного к самоактуализации и саморазвитию.

Подводя итоги первой части нашей беседы, мы можем перефразировать известный афоризм Л. Толстого: «Все счастливые семьи счастливы одинаково». Так же и все хорошие скрипачи играют в известном смысле одинаково: свободно, естественно, непринуждённо. Именно на этой основе становится возможен расцвет их творческой индивидуальности. Думается, далее, что и те музыканты, чей уровень не поднимается выше среднего, тоже играют в чём-то одинаково: несвободно, скованно и, следовательно, обладают сходным набором проблем и недостатков. Если говорить о скрипачах, то это небезупречная интонация, неразвитое, жёсткое звучание, отсутствие естественной фразировки, стабильности, виртуозности. В основе же этих недостатков лежит отсутствие систематического, длящегося годами воспитания целых разделов скрипичной техники. В норме такое воспитание правильных приёмов и навыков должно начинаться с первых же шагов скрипача. При этом важнейшее значение приобретает, собственно, *методика обучения*, те основы, на которых воспитывается каждый приём, будь то подъём и падение пальцев, смена позиций, вибрato и т. д. Гаммы и упражнения создают лишь возможность сконцентрироваться на проблемах. Само же их решение требует правильной методики и внутренней – слуховой и ментальной – активности учащегося. Только в этом случае скрипач обретает Школу – проверенную веками систему приёмов и навыков, передающуюся, как правило, в «устной» традиции, «из рук в руки». Возможно ли придать Школе полноценную письменную фиксацию? Вряд ли. Между тем, наши беседы преследуют именно такую недостижимую цель. Мы пытаемся поэлементно обсудить глубинные основы скрипичной игры, в надежде найти причины игровой скованности, наметить пути к свободе игрового аппарата, при которой игра на скрипке становится именно *игрой*, удовольствием, в том числе и физическим. Результат игры без



насилия, без излишних (блокирующих) мышечных усилий настолько превосходит в художественном плане игру, построенную на зажимах, блоках, стрессе, что скрипач может доставлять художественное наслаждение не только публике, партнёрам по сцене, но и самому себе, испытывая высочайшее вдохновение и духовный подъём. Не является ли это заслуженной компенсацией за огромный труд, затраченный, чтобы дойти до желанной цели!

Давайте посмотрим, как в подавляющем большинстве случаев сегодня учат малышей – буквально с первых же уроков! Учитель предлагает бедолаге *схватить* скрипку только плечом и подбородком, без помощи рук! Спектакль этот включает в себя и хождение ученика по классу, с торчащей из шеи скрипичкой, при этом он ещё должен «свободно» размахивать руками в такт шагам! Чем же объясняют педагоги (а среди них есть и очень хорошие) свою правоту? Они убеждены, что схватывание скрипки головой и плечом необходимо, поскольку это «освобождает» левую руку, освобождает от функций держания скрипки. В действительности всё не так. Зажимая скрипку плечом и подбородком, мы обрекаем ученика на *автоматический* зажим соответствующих частей тела. Добавим сюда шею, скулы, зубы, губы, мимические мышцы лица. Скованность этой зоны, определяющей, между прочим, осанку, иррадиируется и на более мелкие мышцы и суставы. Со временем ощущение скованности становится привычным, рефлекторно возникающим при игре на скрипке.

Постановка скрипача касательно левой руки подробно обсуждается мной в другой, давно изданной работе [2]. Поэтому позволю себе ограничиться здесь главными выводами, старыми, впрочем, как сама скрипичная игра: скрипка в норме *лежит* на двух точках опоры – ключице и левой руке. То, что одна из них названа постоянной, а другая – переменной, не означает ни в коей мере, что опора на левую руку то существует, то её нет. Переменность следует понимать лишь как мобильность левой руки, её перемещение по грифу. Но функция опоры в 99% случаев не исчезает. Исключения – некоторые виды скачков и ещё, пожалуй, глиссандо вниз по полутонам одним пальцем. Во всех остальных случаях опора на левую руку (в самых различных вариантах) совершенно необходима. Это приводит к многочисленным преимуществам, первое из которых – возможность

расслабить и опустить левое плечо, освободить шею и подбородок, другими словами – избавиться от центрального очага мышечной скованности. Движение левой руки вверх, к смычку положительно влияет и на динамику и качество звука – а что для скрипача может быть важнее звучания!

Таким образом, радикальным решением оказывается возврат к канонам старой (классической) скрипичной школы. Считаю, вслед за Л. Ауэром [1], игру с подушечкой (да и с мостом) дурной привычкой. Конечно, возможно избавиться от хватательных рефлексов и при использовании этих новейших приспособлений. Для этого рекомендуют (С.И. Кравченко) лёгкое движение левой руки вверх, упомянутое выше. Подобный приём помогает восстановить утерянную опору на левую руку, позволяя инструменту лежать на двух опорах, не схватывать, не «держать» его. Можно посоветовать также в занятиях (не на сцене!) почаше играть, не касаясь головой подбородка, что позволит более отчётливо и ясно ощутить инструмент именно как лежащий. В любом случае метод держания скрипки в одной точке должен быть решительно отвергнут.

Какие ещё очаги напряжения можно наблюдать? Второй областью зажимов являются пальцы и кисть левой руки. Как и в предыдущем случае, зажим концентрируется в зонах контакта с инструментом, а именно пальцев и кисти с шейкой и грифом. По сути, мы имеем дело с продолжением проблемы, рассмотренной в предыдущем фрагменте нашей беседы: при отсутствии (или даже нивелировании) опоры на левую руку пальцы физически не могут продавить струну без участия антагониста – большого пальца. Схватить шейку – единственная остающаяся возможность. Отсюда излишнее, неконтролируемое напряжение большого пальца, а также пальцев на струне, и далее – кисти и левой руки в целом. Как видим, зажим в одной зоне порождает зажим в следующей. Но стоит чуть поднять скрипку, одновременно опустив и расслабив левое плечо – и инструмент своим весом ляжет на ключицу и большой палец (или другие точки опоры – вариантов несколько). Это самым естественным образом снимет ненужное напряжение с большого пальца, поскольку вес скрипки – очень небольшой. Однако этот вес вполне достаточен для контакта руки и инструмента. Он не способен вызвать зажим, характерный для хватательного рефлекса. Соответственно, пальцы левой руки могут просто опираться



на струну, подобно тому, как ноги опираются на землю, без напряжения и дополнительных усилий.

Попробуем охватить единым взглядом пройденный нами путь. Причины скованности, помимо психосоматических, могут корениться в области методики обучения игре на скрипке. Чаще всего их следует искать в зонах контакта инструмента и играющего на нём. Итак, «диагноз» поставлен. Но как лечить недуг? Как добиться того, чтобы игра на инструменте перестала быть борьбой со скрипкой и самим собой? Стала именно игрой, доставляла удовольствие для играющего, в том числе и физическое удовольствие? Очевидно, что простых решений здесь нет. Сколько ни кричи ученику: «Свободней!», «Не дави!», «Расслабься!», «Отдыхай» и пр. – это не даёт заметного эффекта. Он, ученик, и сам бы рад... Тут надо разбираться, причём весьма детально, вникая в тонкости. Но они-то, детали, и есть методика обучения в собственном смысле. Об этих «деталях» мы поговорим в следующих частях беседы.

Вторая часть беседы

Предварительный анализ показал, что основные очаги мышечной скованности концентрируются в точках контакта играющего со скрипкой и смычком. Как разрубить возникающий при этом «гордиев узел» проблем? Легче всего – и я уже обозначал выше свою позицию – вернуться к старым добрым принципам классической скрипичной постановки, по которым инструмент лежит на двух точках опоры, слегка упираясь в основание шеи. В идеале это означает сбросить мост, расстаться с подушечкой и другими сомнительными изобретениями XX века. Но тут большинство моих коллег хватается за голову: «А переходы вниз? Вверх ещё понятно, хотя и не вполне... Нет, уж, увольте!».

И в самом деле: учащиеся наши могут играть без моста худо-бедно только в пределах какой-либо одной позиции. Простейший переход вниз (например,

из 3-й позиции в 1-ю) буквально срывает скрипку с основной точки опоры. И дело здесь не только в том, что так играть непривычно. Причина – истинная причина – гораздо более фундаментальна. И вполне тривиальна: чрезмерное давление пальцев на струны, в сочетании с хватательным усилием антагониста (большого пальца) исключает возможность скольжения при смене позиций. Обычно хватательный рефлекс пытаются убрать, снимая большой палец, используя вес левой руки, как бы подвешивая её к скрипке. Мне представляется такой способ игры не вполне верным, хотя и лучшим по сравнению с постановкой с двумя «замками» как в основной точке опоры, так и в переменной. В последнем варианте переходы происходят только насищенным образом. При этом играющий испытывает не просто скованность и мышечный дискомфорт: переходы лишены лёгкости, элегантности, точности, они, по большей части, грубы, толчкообразны, аварийны. Только этой причины, кстати, может быть достаточно, чтобы одарённый ребенок слишком рано остановился в своём техническом и художественном развитии. Всё сказанное позволяет теперь сформулировать нашу ближайшую цель: нужно понять, как избавиться от чрезмерного давления пальцев, или, иначе, добиться мышечного контроля за контактом подушечки пальца и струны?

С самого начала «маршрута поиска» нас ждёт общеизвестная «ловушка»: попытка облегчения давления пальцев на струны, как правило, сопровождается (автоматически) облегчением смычка, игрой «снятым» звуком. Можно попробовать нарушить этот параллелизм, поиграв гамму в левой руке как бы «piano», а в правой – «forte». Это, увы, редко приводит к желаемому результату. Но если проблему трудно решить, так сказать, «в лоб», то могут помочь специальные упражнения.

Одним из таких упражнений хочу поделиться (пример 1):

Пример 1



Палец, изменяя нажим, переходит с обычной ноты на натуральный (в данном случае квартовый) флаголет. Правая извлекает звук в неизменном нюансе, смычок двигается с неизменным весом и скоростью. Упражнение следует исполнять в строгом ритме, переходя от дуолей к триолям, затем переходить на квартоли, сектоли восьмыми, шестнадцатыми и так далее. Упражнение можно играть 1-м, 2-м, затем 3-м пальцем, соответственно, в 3-й, 2-й и 1-й позициях. Второй этап немного сложнее: играем то же упражнение, но, отпуская струну, *не переходим* на флаголет. При этом и качество звука не должно портиться. Смысл упражнения в том, чтобы уяснить для себя то минимальное давление, при котором хороший, полноценный звук сочетается с наименьшим мышечным напряжением. Правая рука, повторяю, играет с постоянной, весьма высокой интенсивностью. Внимание направлено на фиксацию в сознании нового ощущения, которое я называю «полунажимом».

Должно пройти как минимум 2–3 недели ежедневных упражнений для того, чтобы этот важнейший навык был первоначально осознан и сформирован. И это чрезвычайно важно, поскольку на этом навыке как на краеугольном камне формируется всё здание скрипичной техники. Разумеется, описанное упражнение можно выполнять и на других флаголетах – квинтовых, сектовых, октавных, а также на других струнах.

Упражняться можно всеми возможными пальцами, в разных позициях. Конечная цель – развить тактильно-мышечное ощущение «полунажима», то есть такого контакта пальцев, при котором возможно *скольжение* пальца по струне при смене позиций. Только после этого работа над сменой позиций или, как мы говорим, «переходами», станет эффективной – ведь «полунажим» входит как необходимый и важнейший элемент буквально в любой переход: только «полунажим» позволяет руке точно, без малейших усилий скользнуть в другую позицию.

В качестве инструктивного материала лучше всего использовать сборник «Шаг за шагом», поскольку М.А. Гарлицкий предлагает в нём логичную и весьма последовательную систему освоения техники смены позиций. Подчеркну при этом: упражнения – самые лучшие – принесут пользу только при условии их правильного, осознанного выполнения.

Откроем любое упражнение из раздела «Переходы одним пальцем». Какие типичные ошибки делает ученик? Первая: переходы «воют», некрасиво звучат. В этом случае необходимо, по совету Л. Ауэра, просчитать ноту перед переходом до четырёх, и лишь потом начинать переход. То есть, если мы играем четвертями, то нужно 1-ю четверть мысленно просчитать шестнадцатыми и после последнего удара начинать переход, который по времени будет укладываться примерно в одну тридцать вторую. Вторая ошибка: в момент перехода смычок делает как бы «горбинку», «нелегальную» паузу, позволяющую спрятать некрасивый переход. Этот момент уже был рассмотрен ранее: правая рука принципиально не должна реагировать на облегчение пальца перед переходом. Иногда этот недостаток можно наблюдать даже у весьма продвинутых скрипачей.

Только тщательно отработав переходы 1-го типа (с 1-го пальца на 1-й, со 2-го на 2-й и т. д.) можно обращаться к более сложным переходам 2-го и 3-го типов. Основа техники переходов при этом остаётся всегда постоянной.

Посмотрим теперь, какова роль приобретённого навыка контроля за нажимом пальцев в других важнейших аспектах скрипичной техники. На мой взгляд, этот базовый навык имеет самое фундаментальное значение и для достижения чистой интонации.

Проделаем простейший эксперимент. Возьмём любую ноту, допустим, «соль» в IV позиции на струне «ля». Не перемещая ни на йоту подушечку 3-го пальца и не изменяя его форму, будем только увеличивать нажим пальца на струну. Мы убедимся, что нота «соль» начнёт повышаться, приближаясь к «соль #». Теперь начнём постепенно ослаблять нажим – высота вновь опустится до чистой ноты и начнёт далее опускаться почти до «фа #». Но тогда, если нам удаётся повысить на $\frac{1}{4}$ тона вверх и опустить на $\frac{1}{4}$ тона вниз – получается, что с помощью исключительно нажима мы можем регулировать интонацию в диапазоне до полутона! А это – огромный ресурс.

К. Флеш настаивал, что при любом уровне мастерства играть чисто на струнном инструменте невозможно, совсем не применяя поправочных движений. Слуховой контроль лежит в самой основе аппарата скрипача. При этом, разумеется, нисколько не утрачивают своей роли предыдущие и предошущие игровые движения. Но лишь



неуловимые для публики мельчайшие корректировочные движения пальцев способны довести звуковысотную интонацию до идеала.

Мы приблизились к корню проблемы. Обсуждать свободу игровых движений музыканта-исполнителя в отрыве от его мышления и звукового результата так же бессмысленно, как рассуждать о свободе движений кисти художника в отрыве от его видения и создаваемого им полотна. Слух, мышление, эмоции – одновременно и предпосылка, и цель игровых движений, они входят в саму структуру их формирования и функционирования.

«Слушай себя!» – фраза затёртая, слишком часто звучащая в классах. Но всегда ли ученикам (да и некоторым педагогам!) понятен её истинный, в том числе и практический смысл? Нам предстоит в дальнейших беседах подробнее остановиться на природе этого непростого и очень важного понятия. Здесь же достаточно сделать акцент на том, что слуховой контроль лежит в основе правильно воспитанных игровых движений.

Как к этому подойти? С чего начинать? На мой взгляд – с систематической работы над гаммами. Нет никакого другого способа решения сложнейшей проблемы, стоящей перед скрипачом: проблемы чистой интонации.

Однако далеко не всегда, даже усердно и по многу часов ежедневно занимаясь гаммами, удается добиться заметного прогресса. Можно – и так происходит достаточно часто – только вредить себе... Всё дело в том, *что мы делаем*, когда играем гамму, как работает наше сознание. Попробую описать одно упражнение, которое считаю ключевым.

В первую очередь, определяем темп исполнения гаммы. Оптимально – по две четверти *Andante* каждую ноту. На первой четверти слушаем и, если нужно, (а чаще всего – нужно!) корректируем звучащую ноту. На второй четверти – готовим, направляем в нужное место следующий палец. В таком темпе голова, как правило, справляется с поставленной задачей. Ещё одно условие – и в контексте нашего раздела оно важнейшее – не давить, контролировать нажим пальцев. И смычка! Поскольку и первое, и второе способно влиять на интонацию. При этих условиях скрипач способен почувствовать и использовать ресурс *микронастройки* интонации, который он применяет на первых шагах сознательно, а со временем – вполне автоматически (подобно тому, как изменяет свой изгиб хрусталик глаза для ясного *видения*).

Как это происходит в деталях? Играем гамму. Допустим, ре мажор. Тянем звук «ре» с целью заметить почти неуловимую неточность. Если палец давит на гриф сильно и, следовательно, суставы скованы, практически нет шансов совершить микрокоррекцию интонации: перемещение пальца в другую точку струны затруднительно, а использовать изменение нажима также невозможно, поскольку струна прижата до предела и палец давит уже на гриф.

Совершенно иная ситуация, если давление на струну минимально. Тогда, едва заметно меняя подушечкой нажим и сохраняя свободу и эластичность суставов, скрипач уточняет высоту ноты, доводя её до идеала. Мне представляется, именно обсуждаемый момент имел в виду выдающийся скрипач и педагог Михаил Вайман, когда говорил: «Главное – установить связь между ухом и кончиками пальцев». Именно эти слова должны быть девизом при изучении гамм. Лучше один раз в день сыграть гамму, вслушиваясь и корректируя каждую ноту, чем гонять гаммы часами, привыкая к приблизительной интонации. Проверить каждую ноту – с этого хорошо начинать день не только молодому скрипачу, но и сложившимся артистам.

Означает ли сказанное, что я призываю ограничиваться только одноразовым исполнением гаммы, которое занимает не более 5 минут? Разумеется, нет. Гаммы играются и для развития беглости, техники переходов, штрихов (в первую очередь легато), без них невозможно добиться ловкости, эластичности аппарата, гамма – наилучший материал для работы над звуком. Но, тем не менее, описанное упражнение стоит особняком и является важнейшим, поскольку *гарантированно* включает слуховой и мышечный контроль в структуру формирования игровых движений. А этот момент лежит в самой основе любых других задач.

Как видим, минимизируя давление пальцев на струны, мы создаём единственно правильную основу для развития техники переходов, работы над интонацией. Не менее важно следить за нажимом пальцев и при работе над артикуляцией – падением и подъёмом пальцев.

Общепринятым материалом для осуществления этой задачи является сборник Г. Шрадика. Предельно простые и при этом неисчерпаемо разнообразные упражнения в одной позиции позволяют полностью сконцентрироваться на одном из определяющих элементов скрипичной техники. Что важно контролировать, играя подобные упраж-



нения? Прежде всего, падение пальцев. Именно *падение* – подчёркиваю это, поскольку в большинстве случаев имеет место совершенно другое: нащупывание, «засовывание», схватывание и т. д. Речь идёт только о свободном падении пальца с определённой высоты.

Вопрос: а с какой высоты должен падать палец? Это зависит от темпа. В среднем темпе (восьмые и неторопливые шестнадцатые) определить эту высоту просто: подушечка падающего пальца должна находиться на высоте 1-го сустава пальца, который стоит на струне (пример 2):



Пример 2

Положение 3-го пальца до падения должно соответствовать высоте 1-го сустава 2-го пальца. То же касается второго пальца, который падает с высоты 1-го сустава 1-го пальца (пример 3):



Пример 3

Несколько сложнее обстоит дело с 4-м пальцем. В силу своей меньшей массы, он может подниматься немного выше. О первом пальце – отдельный разговор: он должен несколько оттягиваться в пястном (3-м) суставе, с тем чтобы, как и остальные пальцы, падать «своим весом». Я столь подробно останавливаюсь на этих деталях, поскольку они предельно важны. Только свободное падение пальцев, «пробивая» струну, обеспечивает, так сказать, «природное энергосбережение» и наилучший звуковой результат. По мере увеличения темпа необходимо уменьшать высоту подъёма пальца. Так, играя по 8 легато, можно уменьшить высоту, с которой падает палец, до ногтя; играя по 16 легато – до полногтя и т. д.

Наконец, главное: после падения палец не давит на струну (скорее, струна давит на подушечку), и это ощущение нужно культивировать. Представьте себе канатоходца на натянутом, как струна, тросе.

При всей условности этой аналогии, она может кое-что подсказать.

Ещё большую роль имеет снятие пальцев. Таким образом, движения пальцев становятся чередованием импульсов и покоя. Иногда говорят об «отскоке», подъёме пальца. Я предпочитаю, вслед за моим учителем Михаилом Израилевичем Фихтенгольцем, говорить об «отлипании» пальца, которому предшествует покой, и даже лёгкое расслабление. Советую хоть раз попробовать снятие пальцев на скотче: импульс – и палец вновь поднимается на ту же высоту, с которой произойдёт новое падение. При этом палец находится в покое как на струне, так и над струной, а не замахивается всякий раз, как это можно наблюдать у большинства учащихся.

Работа над артикуляцией пальцев – кропотливый, длящийся годами процесс, без которого невозможно добиться свободы игровых движений. Для нас важно в данной беседе подчеркнуть, что отлаженный как часы механизм артикуляции пальцев обеспечивает мышечный контроль за контактом пальцев со струной, позволяя уменьшить их давление (без вялости смычка!) до ощущения, близкого к «полунажиму». А без этого невозможно развитие пассажной техники, техники двойных нот, и не в последнюю очередь *vibrato*.

В дальнейших разделах беседы мы, возможно, будем не раз возвращаться к теме «полунажима». А пока пора оглянуться на пройденный путь. В поиске методических основ, позволяющих избегать нецелесообразных мышечных зажимов, мы обратили внимание на два основных очага напряжений, две зоны, провоцирующие все остальные неудобства и напряжения.

Первая зона – это основная зона контакта с инструментом: ключица – шея – подбородок – плечо. Хватательный рефлекс, возникающий в этой зоне, в значительной мере вызывает скованность и в других группах мышц корпуса и лица. Вторым очагом напряжений оказалась переменная точка опоры инструмента. Здесь также часто наблюдается хватательный рефлекс, который мы сошли прямым, почти автоматическим продолжением предыдущего. Пути решения проблемы заключаются в возвращении к основному принципу скрипичной постановки: скрипка *лежит* (а не держится!) на двух точках опоры. При этом оказалось предельно важным учиться контролировать нажим пальцев на струну, поскольку это является одной из важных



предпосылок развития всех основных разделов скрипичной техники. Применение правильной методики позволяет, таким образом, сделать скрипичную игру удобной и эффективной, открывает путь к свободе и естественности игрового аппарата. В следующей части беседы мы перейдём к анализу проблем 3-й зоны контакта: пальцев правой руки со смычком. Как и в случаях, рассмотренных выше, нетрудно видеть губительные последствия хватательного рефлекса. Бесконтрольное сдавливание трости влечёт за собой «окостенение» суставов пальцев и кисти, общее напряжение и, соответственно, жёсткое звучание, «топорные» штрихи, скованность игровых движений, другими словами – создание самому себе труднопреодолимых препятствий на пути художественного и технического развития.

Третья часть беседы

Последний раздел посвящён проблемам правой руки скрипача. В нашу цель не входит создание ещё одного фундаментального методического труда. Такие труды уже написаны блистательными авторами – от Л. Ауэра [1] и К. Флеша [6] до М. Либермана [5] и А. Гвоздева [3; 4]. Зафиксируем внимание на преодолении зажимов и формировании естественных непринуждённых игровых движений, которые открывают перед скрипачом новые как технические, так и художественные возможности.

Главными очагами ненужных «фоновых» напряжений являются, как мы уже заметили, зоны контакта играющего с инструментом – скрипкой и смычком. В данной части беседы нас интересует контакт со смычком. Опыт показывает, что в подавляющем большинстве учащиеся сжимают трость смычка слишком сильно. И речь не только о тех почти патологических случаях, когда суставы пальцев буквально белеют от напряжения. Достаточно просто «держать» смычок. Разумеется, держать можно по-разному, с разными усилиями. Но само по себе слово «держать» задаёт опасную психологическую установку, следствием которой может быть непропорциональное, а главное – бесцельное давление пальцев на трость. На мой взгляд, лучше говорить не о держании смычка, а об управлении, балансировании смычком, слиянии с ним. Рука и смычок – единое целое. Во власти скрипача использовать весовые, инерционные или иные свойства смычка (например, его упругость) и, присоединяя к нему отдельные части руки или

руку в целом, управлять этой целостностью (как бы её ни называть – «смычкорука» или «рукосмычок»!).

Ещё одной ложной психологической установкой, провоцирующей напряжение пальцев правой руки, является подсознательная убеждённость многих скрипачей, что сила звука прямо пропорциональна давлению смычка на струну. Такая зависимость действительно существует, но только в очень небольшом весовом диапазоне, при выходе за пределы которого ситуация начинает изменяться парадоксально: чем сильнее давление, тем меньше звука. Иной раз мы становимся свидетелями курьезных случаев. Скрипач старается изо всех сил – а его вообще не слышино! Но вот следующий эпизод в нюансе *piano* – и звук скрипача парит над аккомпанементом!

Почему так происходит? Попробуем разобраться. Вес скрипичного смычка от 59 до 64 гр., альтового – 68–74, виолончельного – 78–88. Вспоминать об этом полезно, поскольку давление на смычок часто на порядок превосходит указанный диапазон весового воздействия. На самом деле, к весу смычка следует добавлять не килограммы, а граммы: от 1 до 20 максимум. Иногда достаточно только собственного веса смычка. А бывает, необходимо и облегчать смычок. «Открытие», которое должен сделать скрипач, состоит в том, что максимальное давление на струну не является оптимальным, что прямо пропорциональная зависимость давления на струну и силы звука существует в очень узком весовом диапазоне. При выстраивании шкалы громкостной динамики скрипач должен учитывать и другие важнейшие факторы: точку контакта волоса и струны между подставкой и грифом, а также скорость ведения и количество смычка. Вес при этом также имеет значение (именно вес, а не мускульный нажим!), однако разница между *piano* и *forte* – очень небольшая в плане весовых ощущений.

В традициях русской скрипичной школы существует определение: «Приём *ff* – это *pp* у подставки». Те, кто не любит играть у подставки, обычно ссылаются на то, что при чрезмерном приближении к ней звучит *ponticello*. Это так. Но искусство в том и состоит, чтобы ровно в той же точке играть не *ponticello*, а *fortissimo*! Стоит ли говорить, что для тех, кто играет соло с оркестром, именно приём *ff* становится главным, основным. Класс солиста в значительной мере определяется тем, насколько близко к подставке он играет.



Мы перечислили основные факторы, влияющие на громкостную динамику скрипача. Но является ли картина полной? Думается, нет. Здесь мы вступаем в несколько мистическую на первый взгляд область: звучит не только скрипка. Но и смычок, и руки, в идеале – всё тело скрипача. Каждая фаланга пальцев, все кости – от пястных до крупных костей рук (локтевой, лучевой, плечевой) – звучат, наполняются вибрацией, резонируют вместе со скрипкой и смычком. Для певца, кстати, в таком утверждении нет ничего странного. Вокал – искусство резонанса. Это общеизвестно и не кажется мистикой. Но то же в значительной степени относится и к исполнению на струнных инструментах. Вопрос лишь в том, при каких условиях вибрация струны, усиленная резонансом дек, проникает в тело играющего, вовлекая в резонанс «кости-трубы» природного органа, каковым является человек. И тогда скрипач перекрывает своим тоном симфонический оркестр!

Каковы же эти условия? Возьмём для примера идеально звучащий предмет – церковный колокол. Его тяжёлое металлическое тело легко отзыается на удар и долго-долго хранит звук, который слышен за несколько вёрст. Но попробуйте прикоснуться к нему ладонью – и звук гаснет. Первое условие, как мы видим – свобода. Колокол висит. Язык колокола также висит на верёвке. Да и свободная рука звонаря управляет языком посредством свободно висящей веревки.

Возвращаясь к скрипке, можно сделать вывод: кости руки могут воспринимать и усиливать резонанс только тогда, когда они не сдавлены окружающими их мышцами и сухожилиями. В этой связи в новом свете представляется утверждение, высказанное с самого начала: смычок нельзя «держать». Едва ощутимое фоновое напряжение отрезает путь к резонансу, полноценному звучанию, когда звучит не только инструмент и смычок, но и руки, тело музыканта.

Мой учитель Михаил Абрамович Гарлицкий говорил мне: «Ощущения скрипача не должны отличаться от ощущений человека, сидящего в кресле». Ту же мысль, по словам А. Князева, высказывал его педагог Александр Кириллович Федорченко. Эта простая и гениальная максима позволяет музыканту подготовить себя к искусству резонанса. Масштаб звука, палитра тембродинамических красок напрямую зависит от естественной, не-принуждённой игры. А.К. Федорченко в одной из своих статей обращает внимание на гармоническое

соответствие колебаний трости смычка и струны. Ясно, что если эти колебания не совпадают по частоте, то звук гаснет, разрушается. Если же они гармонизированы между собой – звук усиливается и обогащается. Таким образом, полнота звука, его красота и разнообразие напрямую зависят от физической свободы скрипача, естественности его игры.

Посмотрим теперь, каковы дальнейшие условия сохранения свободы правой руки скрипача?

Ещё одним – важнейшим – условием являются **весовые** ощущения. И не только в том смысле, что, используя вес, мы делаем излишним и малоэффективным силовое воздействие смычка на струну. Ощущение веса руки, по сути, является **синонимом свободы**: рука свободна тогда и только тогда, когда ощущает свой вес.

Отсюда следует, что на всех этапах обучения – от начальных до высших – важно практиковать упражнения, развивающие весовые ощущения. Начинать можно с упражнений без инструмента.

Например: встаньте перед зеркалом и медленно поднимайте поочерёдно руки в координации с дыханием: вдох – подъём, выдох – опускание. Это, скорее всего, не получится сразу – только тогда, когда придёт ощущение веса руки. Сначала целесообразно поднимать только кисть (первое упражнение) затем предплечье (второе упражнение), наконец – всю руку. Когда будут достигнуты плавность, координация с дыханием и непрерывный **контроль** за весом, можно переходить к упражнениям со смычком и к игре на инструменте. Главное – сохранить ощущение веса в любых штрихах, в любом нюансе, в любом темпе и в любой фактуре.

Обратим внимание ещё на один важный момент: форму руки. Рука, как правило (у которого, разумеется, есть исключения) расположена в плоскости той струны, на которой в данный момент находится смычок. Но при этом в идеале чуть-чуть **провешены** кисть и локоть. Мышцы запястья и плеча контролируют соответствующие части руки – кисть и предплечье. Критерием их свободы опять-таки является ощущение веса.

Как видим, ощущение веса очень дифференцировано, вплоть до ощущения веса пальцев. Только такое развитое ощущение веса позволяет свободно управлять соответствующими группами мышц и, одновременно, сохранить их готовность к акустическому резонансу.

Продолжая углубляться в проблему, зададимся вопросом: что ещё на практике является препят-



ствием к сохранению естественного, природного состояния правой руки?

Опыт показывает: причины лежат на поверхности – скованность *пястных* суставов, а также обездвиженность выпрямленного большого пальца. Отчасти это происходит потому, что пальцы непропорционально сильно сдавливают трость – об этом было сказано ранее. Но этим проблема отнюдь не ограничивается.

Посмотрим, что происходит при передаче веса от руки к струне. В большинстве случаев пальцы сохраняют, фиксируют форму, ту же, что и в положении смычка над струной. Происходит непроизвольная блокировка суставов. А ведь суставы созданы природой: а) для движения и б) для гибкости, амортизации. При весовом воздействии суставы должны *изменять* свою форму, прогибаться. Этот момент весьма труден для понимания, особенно в период перенастройки аппарата в классе нового педагога. Не вникая во все тонкости, скажу лишь: вес в норме передается в смычок *через* пястные суставы, которые выполняют роль рессоры. В этом – и только в этом случае – рука сохраняет природную гибкость, естественность. Поэтому пястные суставы правой руки, как правило, слегка подтянуты.

В завершение хотелось бы напомнить о нескольких ключевых упражнениях, которым уделяется несправедливо мало времени и внимания. Впрочем, времени для них много и не требуется. Необходимо, главным образом, именно внимание.

1/ Длинные смычки. Лев Моисеевич Цейтлин не раз демонстрировал ученикам, студентам, артистам Персимфанса свое умение вести смычок 1 минуту – как вниз, так и вверх. По свидетельствам очевидцев, это была незабываемая картина: смычок, казалось, не двигался – как минутная стрелка – а звук был тихий, но ровный, без дрожи и рывков. Сколько времени необходимо для отработки этого ключевого штриха? На мой взгляд, 2 минуты в день: одна для штриха вниз и вторая – для штриха вверх. Но каждый день! Мне этот штрих показывал Ростислав Давыдович Дубинский на уроке студенческого квартета. «Кажется, я ничего не делаю – говорил наш учитель, ведя смычок по струне «соль». – А на это ушла вся жизнь!».

Для тех, кто начнёт изучать это упражнение, следует помнить: успех придет не сразу. Поначалу дай Бог вести 20 секунд. Качество звука первые несколько месяцев может быть ужасным: то и дело трость будет дрожать, двигаться рывками. В конце

концов, и качество, и время начнут нарастать, и практический каждый сможет приблизиться к намеченному рубежу или даже превзойти его. Всё будет зависеть от терпения и целеустремленности. Наградой будет неизмеримо возросшее качество звука при обычных скоростях ведения и повышенная управляемость правой руки в целом.

2/ Мы обратили внимание на пользу замедленных движений, сверхмедленного ведения смычка до минуты в одну сторону, но не менее полезными являются и сверхбыстрые движения – шестнадцатая на весь смычок. В классе Ю.И. Янкелевича такой штрих называли «штрихом Юрия Исаевича».

Необходимы:

- полное расслабление;
- отработанная координация движений всех частей руки в одну сторону.

Важно при этом вообразить конкретную жизненную ситуацию, при которой подобное движение формируется самым естественным образом. Ю.И Янкелевич, рассказывают, так объяснял «свой» штрих: «Представь себе, что ты первобытный охотник, стоишь в ручье, а у тебя между ног проплывает крупная рыба. Тебе нужно кинуть дротик или гарпун, вонзив его в спину проплывающей рыбы». После такого объяснения движение становится более естественным:

- чувствуем вес смычка-«дротика» и руки;
- мгновенно приводим в лёгкое, стремительное движение все части руки, начиная с лопатки;
- волос прицельно проходит сквозь одну точку на струне, как сквозь игольное ушко.

Таким штрихом полезно поучить, например, этюд № 1 Р. Крейцера (пример 4):



Пример 4

В дальнейшем навык быстрого ведения смычка станет обязательным при изучении акцентов, сфорцандо и других штрихов. Собственно, важно не столько вести смычок быстро или медленно, сколько умение менять скорость смычка. Это – основа фразировки, реализуемой на скрипке, главным образом, распределением смычка. Но это и основа артикуляции, которая предполагает изменение скорости смычка в масштабах каждого отдельного звука.



Изменения эти легко проследить на разных типах деташе. Начнём с плавного – «легатного», когда смычок двигается практически с одной скоростью (если условно отвлечься от фразировки). Далее: активное деташе, когда начало ноты несёт в себе импульс, а её продолжение – инерцию вплоть до следующего импульса, следующей ноты. Дальнейшая активизация импульса даёт новый тип – акцен-

тированное деташе: скорость атаки значительно превышает скорость ведения основной части ноты и её завершения.

3/ Перейдём к третьему упражнению. Р.Д. Дубинский объяснял акценты так: играйте гамму по 4 стаккато на каждой ноте. Половина смычка уходит на первую шестнадцатую и вторая половина – на 3 оставшиеся.



Пример 5

Затем то же самое: просчитывая про себя и, распределяя так же смычок, не останавливайте смычок, а лишь меняйте его скорость.

Разумеется, пропорция быстрого и медленного ведения может меняться. Так, соотношение 1/3 к 2/3 даёт декламационное деташе, 2/3 к 1/3 даёт сфорцандо. Количество более тонких градаций может быть умножено и не поддаётся чёткой классификации. Ещё больше вариантов возникает, если учитывать различные соотношения скорости смычка и нажима. Здесь всё определяет художественная задача, правда музыкально-речевого высказывания.

Мы кратко коснулись ряда моментов, освоение которых необходимо для избавления от зажимов и обретения природной гибкости и свободы правой руки. И это еще далеко не всё – мы только подходим к наиболее уязвимой области скрипичной педагогики – неразвитости в очень многих случаях кистевых и пальцевых движений правой руки, но это особая, очень большая тема, требующая отдельного рассмотрения. Скрипичная педагогика, при всех своих впечатляющих достижениях, всё ещё остаётся областью не до конца решённых проблем, конкурирующих точек зрения, полем совместного поиска, ведущего к пониманию чуда скрипичной игры.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. СПб.: Композитор, 2004. 120 с.
- 2/ Бенюмов М.И. Постановка скрипача (левая рука): современный подход и «старая» школа // Непрерывное образование в сфере культуры. № 7. Красноярск, 2010. С. 66–76.
- 3/ Гвоздев А.В. Исполнительская техника скрипача. Методология. Теория. Практика. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2014. 316 с.
- 4/ Гвоздев А.В. Некоторые психофизиологические факторы скрипичной техники // Вестник музыкальной науки. № 3 (25). Новосибирск, 2019. С. 109–117.
- 5/ Либерман М.Б., Берлянчик М.М. Культура скрипичного тона: теория и практика. М.: Музыка, 2011. 270 с.
- 6/ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М.: «Классика – XXI», 2007. 304 с.
- 7/ Царева Е.С., Ермакова О.С. Красноярская струнная творческая школа–2021: история, итоги и перспективы // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 2. С. 96–104.

REFERENCES

- 1/ Aufer, L. (2004), *Moja shkola igry na skripke* [My school of violin], Composer, St. Petersburg, 120 p. (in Russ.)
- 2/ Benjumov, M.I. (2010), “Violinist's staging (left hand): modern approach and “old” school”, *Continuing education in the field of culture*, no. 7, Krasnoyarsk, pp. 66–76. (in Russ.)
- 3/ Gvozdev, A.V. (2014), *Ispolnitel'skaja tehnika skripacha. Metodologija. Teorija. Praktika* [Violinist's performing technique. Methodology. Theory. Practice], NGK im. M.I. Glinka, Novosibirsk, 316 p. (in Russ.)
- 4/ Gvozdev, A.V. (2019), “Some psychophysiological factors of violin technique”, *Bulletin of Musical Science*, no. 3 (25),

Novosibirsk, pp. 109–117. (in Russ.)

5/ Liberman, M.B., Berljanchik M.M. (2011), *Kul'tura skripichnogo tona: teorija i praktika* [The culture of the violin tone: theory and practice], Music, Moscow, 270 p. (in Russ.)

6/ Flesh, K. (2007), *Iskusstvo skripichnoj igry. Hudozhestvennoe ispolnenie i pedagogika* [The art of violin playing. Artistic performance and pedagogy], Classic – XXI, Moscow, 304 p. (in Russ.)

7/ Tsareva, E.S., Ermakova, O.S. (2021), “*Krasnoyarsk String Creative School-2021: History, Results and Prospects*”, *Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky ARTE*, no. 2, pp. 96–104. (in Russ.)

Сведения об авторе

Бенюмов Михаил Иосифович, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный артист РФ, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры оркестровых струнных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: beniumov@mail.ru

Author information

Mikhail I. Beniumov, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor at the Department of Orchestral String Instruments, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: beniumov@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский
журнал об искусстве

РАЗДЕЛ

114/

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ЗОЛОТУХИНА О.Ю.

Экфрасис в повести
А.С. Пушкина «Станционный
смотритель»



ЭКФРАСИС В ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ»

О.Ю. ЗОЛОТУХИНА

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена исследованию экфрасиса в повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель». Утверждается, что на сегодняшний день изучение экфрасиса является одним из актуальных направлений таких наук, как филология и искусствоведение. Анализ исследований, посвященных экфрасису в творчестве Пушкина, позволяет сделать вывод о том, что Пушкин часто задействовал в своих текстах экфрасисы, чтобы решить идейно-стилистические задачи. Доказывается, что анализ роли экфрасиса, представленного в повести «Станционный смотритель» описанием четырёх немецких картинок о блудном сыне, способен привести читателя к наиболее адекватной интерпретации неоднозначного произведения Пушкина. Автор статьи предлагает новый взгляд на роль экфразиса в повести. Проводится сопоставительный анализ истории о блудном сыне, изображённой на картинках, с историей главной героини повести, и делается вывод о том, что, обратившись посредством экфрасиса к евангельской притче о блудном сыне, Пушкин в произведении «Станционный смотритель» дал свой вариант данной притчи (в тексте – притчи о блудной дочери), наиболее органичный для пасхальной, православной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: экфрасис, Пушкин, Библия, притча, интерпретация, блуд, покаяние, рождественский тип культуры, пасхальный тип культуры, православный менталитет.

EKPHRASIS IN THE STORY OF A.S. PUSHKIN “THE STATION INSPECTOR”

О.Ю. ZOLOTUHINA

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

ABSTRACT. The article is devoted to the study of ekphrasis in the story of A.S. Pushkin “The station inspector”. It is argued that today the study of ekphrasis is one of the most relevant areas of such sciences as philology and art history. The analysis of studies devoted to ekphrasis in Pushkin's creativity allows us to conclude that Pushkin often used ekphrasis in his texts in order to solve ideological and stylistic problems. It is proved that the analysis of the role of ekphrasis, presented in the story “The station inspector” by the description of four German pictures about the prodigal son, can lead the reader to the most adequate interpretation of Pushkin's ambiguous work. The author of the article offers a new view at the role of ekphrasis in the story. A comparative analysis of the story of the prodigal son depicted in the pictures is carried out with the story of the main heroine of the work and it is concluded that, having turned through ekphrasis to the gospel parable of the prodigal son, Pushkin in the work “The station inspector” gave his own version of this parable (in the text – the parable of the prodigal daughter), the most organic for Easter, Orthodox culture.

KEYWORDS: ekphrasis, Pushkin, Bible, parable, interpretation, fornication, repentance, Christmas type of culture, Easter type of culture, Orthodox mentality.



Изучение экфрасиса в произведениях русской литературы является одним из актуальных направлений не только современной филологии, но и искусствоведения. Исследователь С.С. Акимов утверждает, что «экфрасис – тема, лежащая на границе литературоведения и искусствоведения, и рост интереса к ней наблюдается сейчас среди представителей обеих наук. В качестве филологического термина понятие «экфрасис» закрепилось в начале XX в. благодаря Паулю Фридлендеру, проанализировавшему описание предметов искусства в византийской литературе» [1, с. 302]. Очевидно, что проблема взаимосвязи литературного произведения и изобразительного искусства является крайне значимой и её изучение помогает более глубокому пониманию основных идей художественного текста.

Экфрасис был известен ещё в античные времена. Классическим примером экфрасиса является описание щита Ахилла в 18-й песне «Илиады» Гомера. Как утверждает исследователь А.Ю. Криворучко, истоком экфрасиса в русской литературе явились рассказы о паломничествах по святым местам: «В русской литературе экфрасис <...> появился ещё в Средние века: описание сакральных предметов, изображений, построек было важным элементом в жанре хожения» [15, с. 3]. Экфрасис имел большое значение и в русской литературе XVIII–XIX вв. С точки зрения Т.В. Зверевой, на рубеже этих столетий кульп архитектуры сменился кульпом живописи, и проблема взаимосвязи поэзии и живописи стала одной из ведущих. Причину этого исследователь находит в том, что изменилось представление о сущности пространства, и произошла дематериализация мира, его пластическое развенчание: «В “Философии искусства” Ф. Шеллинг также пытается наметить иерархию изобразительных искусств. Сопоставляя скульптуру с живописью, он отдаёт пальму первенства последней: “Ибо изобразительными средствами её являются не телесные вещи, как в пластике, но свет и краски, то есть нечто, уже само по себе бесплотное и до известной степени духовное”. <...> Переход от пластического видения к видению живописному был обусловлен переход-

ным характером как европейской, так и русской культуры» [14, с. 7]. Т.В. Зверева утверждает, что тенденция к живописности особенно ярко проявила себя в творчестве Г.Р. Державина и Н.М. Карамзина, но её можно обнаружить и в раннем творчестве А.С. Пушкина, например в его юношеском стихотворении «Монах» (1813 г.). По мнению Т.В. Зверевой, данное стихотворение является собой «счастливое соперничество слова с живописью. Отметим, что слово здесь едва ли не ярче и подлиннее своего источника» [Там же, с. 24].

Об экфрасисе в творчестве Пушкина написано немало исследований. Так, К.А. Поташова в работе, посвящённой изучению влияния живописи на эстетический идеал Пушкина и Лермонтова, утверждает, что одним из первых к художникам слова Пушкина отнес Белинский: «Провозглашая Пушкина “художником по преимуществу”, Белинский подчёркивает живописность пушкинского языка, сравнивает слово с кистью художника» [19, с. 3]. Исследуя влияние эстетики живописных произведений на формирование художественной образности поэзии Пушкина, К.А. Поташова подчёркивает, что в раннем творчестве для поэтики пушкинских произведений «важным оказывается включение зрительных мотивов-ассоциаций с произведением изобразительного искусства или интерпретаций его сюжета» [Там же, с. 10]; для зрелого же творчества «характерно обращение Пушкина к картине в связи с осмыслением законов мироустройства, искусство мыслится им как сила, способная возвысить художника над толпой» [Там же]. Выявляя особое влияние на творчество Пушкина Рафаэля и Рембрандта, анализируя творческий диалог Пушкина с художниками-свременниками (О.А. Кипренским, В.А. Тропининым, А.О. Орловским и др.), отмечая особое влияние на Пушкина живописи К.П. Брюллова, К.А. Поташова делает вывод о том, что «размыкая свой текст в мир пространственной изобразительности, Пушкин расширяет границы воздействия созданных словесных художественных образов на чувства и разум читателя, задействует его опыт впечатлений от произведений пластического искусства. Соотно-



шение верbalного и визуального в художественных образах Пушкина многообразно» [19, с. 19].

И.А. Балашова, исследуя образы живописи в произведениях А.С. Пушкина, отмечает, что Пушкин часто упоминал гениальных живописцев не столько в связи с традицией, сколько в связи с творческим восприятием сюжетов художников: «Начиная с ранних произведений, творческое развитие Пушкиным сюжетов и образов живописи самим соотнесением перерисовок и стихов способствовало углублению лирического самовыражения и выявлению его особенностей» [3, с. 682]. По мнению И.А. Балашовой, в ранних стихах эмоции поэта, выраженные вербально, углублялись его живописными ассоциациями, в зрелом творчестве Пушкин уже называл конкретного художника и его картины или конкретно их описывал.

С.С. Акимов, говоря об особенностях экфрасиса у Пушкина, отмечает, что тема искусства присутствовала у Пушкина на всех этапах. Связано это было с тем, что поэт жил в период первой половины XIX в., когда русская национальная школа утвердила на достойном месте среди европейских школ, активизировалось художественное развитие не только в Москве и Петербурге, но и в провинциях. Пушкин лично контактировал со многими художниками, меценатами, коллекционерами. С.С. Акимов подчёркивает, что «художественная критика как особого рода общественная деятельность, а не специальные знания для знатоков, возникла в России в пушкинскую эпоху в литературной, а не художнической среде. Пушкинские экфрасисы не только блестячи в литературном отношении, но и являются зеркалом, где отразились разнообразные процессы художественной жизни эпохи» [1, с. 306]. В экфрасисах Пушкина С.С. Акимов выделяет особенную группу, к которой относит «описания реальных или вымышленных изобразительных произведений, включённые в художественный текст иного содержания, т. е. экфрасисы, где описание не является целью, а служит решению идейно-содержательных и стилистических задач автора» [Там же, с. 303]. По мнению исследователя, примером данного типа пушкинского экфрасиса «является описание в "Станционном смотрителе" гравюр на сюжеты притчи о блудном сыне, украшающих интерьер дома Самсона Вырина» [Там же, с. 310].

Повесть А.С. Пушкина «Станционный смотритель» [20] является, вероятно, самой неоднозначной из всего цикла «Повестей Белкина». Существует множество трактовок данного произведения, при этом исследователи довольно часто противоречат друг другу в истолковании основных образов и сюжетных перипетий повести. Связано это с тем, что авторская позиция буквально растворена в тексте, и выявить ее крайне сложно. Л.В. Акулова, исследовавшая проблемы интерпретации повести, утверждает, что сложность восприятия пушкинского текста обусловлена, прежде всего, авторской недосказанностью. Автор заставляет каждого читателя думать, размышлять, и каждый сам словно бы доказывает за Пушкина им не высказанные мысли. Исходя из этого, Л.В. Акулова делает вывод о том, что «вполне закономерным представляется различный подход к его художественным созданиям, в том числе и к повести "Станционный смотритель"» [2, с. 16], однако при этом необходимо учитывать замысел автора и другие факторы, повлиявшие на создание данного произведения, и тем самым «контролировать адекватность интерпретации исследователем произведения писателя и, составив собственное мнение, дать серьёзное, научно обоснованное его толкование» [Там же]. На наш взгляд, именно анализ роли экфрасиса, имеющегося в повести «Станционный смотритель», способен привести читателя к наиболее адекватной интерпретации данного произведения.

Экфрасис в повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель» представлен четырьмя картинками о блудном сыне, которые рассказчик видит в доме смотрителя. Функция картинок в повести нередко истолковывается неверно и крайне упрощённо. Очень часто при анализе данной повести учёные следуют абсолютно неадекватной, на наш взгляд, интерпретации М.О. Гершензона, изложенной им в работе «Мудрость Пушкина», вышедшей ещё в 1919 году. С точки зрения М.О. Гершензона, картинки являются собой «опошленную людьми евангельскую притчу», «благочестивый обман», которому Пушкин противопоставляет правду: «Содержанием этих картин Пушкин формулирует – в нарочито сочном, немеци-филистерском виде – одно из положений ходячей мысли; и этому благочестивому обману противопоставляет *живую правду*



(здесь и далее курсив и выделение автора. – 0.3.)» [8, с. 88]. Гершензон соотносит четыре картинки на стене с историей станционного смотрителя, утверждая, что на картинках изображена легенда, и картины правды, которые показывает Пушкин, совсем не похожи на эту легенду. Функцию картинок в повести Пушкина Гершензон объясняет тем, что именно из-за них станционный смотритель погиб: «А погиб смотритель не от существенной напасти; важно то, что он погиб из-за тех *немецких картинок*. Так, как в этих картинках рассказана история блудного сына, – так верит смотритель, и потому, что он верит именно так, ему уже все вещи видятся в неверном свете. Дуня, бежав с Минским, вышла на путь своего счастья; Минский действительно любит её, и она – его, они венчаются, она счастлива, богата, всё пошло как нельзя лучше; если бы ложная идея не застилала глаза смотрителю, он постарался бы с самого начала узнать о намерениях Минского, и тотчас успокоился бы, и всё было бы по-хорошему; он был бы счастлив счастьем Дуни. Но он не хочет, не может видеть вещи такими, каковы они есть. <...> смотритель непоколебимо убежден, что в немецких картинках изображена универсальная истина, что офицер, сманивший Дуню, несомненно, поиграет ею и бросит, – и потому он не видит вещей, впадает в отчаяние и спивается. Почему ходячая мораль пустила в нём такие глубокие корни? Но такова его душевная почва, что она более всего восприимчива к банальным истинам» [8, с. 88–89].

Интерпретация повести М.О. Гершензона хорошо вписывалась в контекст советского атеистического времени, и многие советские литературоведы её поддерживали. Так, например, советский ученый С.Г. Бочаров в работе «Поэтика Пушкина» [6], подчеркнув, что, начиная с Гершензона, немецким картинкам придавали большое значение в истолковании «Станционного смотрителя», утверждал, что картинки в повести выступают в роли «общей схемы», опровергнутой пушкинским пониманием жизни.

Тем не менее, уже в советское время трактовка Гершензона была оспорена (см. работы В.В. Гиппингуса [9], Н.Н. Петруниной [18]). И в постсоветское время многие исследователи высказываются о ней скептически. Так, с точки зрения О.Б. Заславского, «попытка ограничить функцию притчи в повести ра-

зоблением “ходячей морали” (что по отношению к Пушкину является недопустимым упрощением) по существу сама воспроизводит ошибку слишком буквального понимания, которую Гершензон приписывал Вырину в отношении “немецких картинок” [13, с. 28]. Интерпретацию М.О. Гершензона оспаривает и Л.В. Стебенева: «Присутствующую в описании картинок иронию исследователи зачастую приписывают автору, якобы расставляющему “ловушки для читателя” и “разрушающему” эти ожидания, и этим поясняют его неверие в “благочестивый обман”. Уверены, эта ирония относится к восприятию незатейливых картинок (т. е. к жанру лубка): как в них представлена притча. Читательские же ожидания не обманываются – пушкинский текст по-своему реализует сюжет притчи о блудном сыне» [21, с. 2184].

Однако и сейчас аксиомы, заданные именно Гершензоном, активно используются при рассмотрении «Станционного смотрителя». Так, известный современный писатель и общественный деятель Д. Быков в книге «Русская литература: страсть и власть» (2019) утверждает, ссылаясь на книгу «Мудрость Пушкина», что М.О. Гершензон является «лучшим исследователем Пушкина XX века» [7, с. 99], и обращает внимание на интерпретацию Гершензона картинок в повести «Станционный смотритель». Многие современные литературоведы (например, А. Белый [4], И.А. Есаулов [11] и др.) также следуют при разборе повести интерпретации Гершензона. В сборнике «Пушкинских чтений» (2021) имеется статья Т.Н. Туржановой, в которой автор, исследуя архетип сироты в повести Пушкина «Станционный смотритель», анализирует образ Самсона Вырина в русле гершензоновской концепции: «Обманутые ожидания: сцена в доме Минского и покаяние в сцене приезда барыни Дуни в finale повести очерчивают узкие рамки обывательского мышления “маленького человека”, не способного смириться с судьбой дочери как падшей женщины, ведь именно в таком исходе судьбы дочери он убеждён и поневоле берёт грех на душу, желая ей могилы» [22, с. 38].

На наш взгляд, интерпретация немецких картинок в повести Пушкина М.О. Гершензона, а также тех литературоведов, кто следует за Гершензоном, абсолютно не адекватна и приводит к искажённой трактовке произведения. Картины в повести играют очень важную роль и дают ключ к пониманию её



основных идей, но анализировать их необходимо абсолютно в ином аспекте, нежели это делает Гершензон. Очевидно, что на метафизическом уровне произведения картинки о блудном сыне являются не просто деталью интерьера, а вводят сюжет повести Пушкина в контекст вечности: и в библейской притче, и в её интерпретации на немецких картинках, и в повести Пушкина изображены истории блудных детей, покинувших дома своих отцов. Согласно этой логике, с картинками о блудном сыне необходимо сопоставить историю блудной дочери Дуни, а не историю станционного смотрителя, как это ошибочно делает Гершензон. Текст Пушкина задаёт нам определенный, достаточно чёткий алгоритм сопоставления истории Дуни с картинками о блудном сыне. В повести «Станционный смотритель» мы видим четыре истории из жизни Дуни:

- 1/ Первая встреча рассказчика с героями повести.
- 2/ Побег Дуни из дома отца.
- 3/ Жизнь Дуни в Петербурге.
- 4/ Дуня на могиле отца.

Очевидно, что количество историй из жизни Дуни явно не случайно совпадает с количеством картинок о блудном сыне. Именно в этом порядке и следует сопоставлять истории блудных детей, чтобы адекватно проанализировать повесть Пушкина. Остановимся подробнее на каждой из этих встреч в сопоставлении с немецкими изображениями, а также сопоставим картинки с Библией [5], поскольку картинки являются лишь интерпретацией евангельской притчи, и важно понять, насколько точно в них передаются её идейно-художественные особенности.

На первой картинке блудный сын ещё находится в доме отца, и почтенный старик благословляет юношу, который, очевидно, спешит уйти. Дуню читатель впервые также встречает в доме отца. В отличие от героя евангельской притчи она никуда не уходит, добросовестно помогает Самсону Вырину. Однако в тексте есть некоторые признаки того, что жизнью своей девушка, вероятно, не очень довольна и, возможно, хотела бы её изменить. Она не по годам проницательна, её явно влечёт высшее общество, в своём поведении она пытается ему соответствовать. Не случайно, видимо, её так любили барыни, от которых она с удовольствием принимала подарки, недотрогой тоже явно не была, о чём

свидетельствует поцелуй рассказчика и героини в сенях. Однако уходить от отца она пока не собирается, и смотритель живёт с ней вполне счастливо, не подозревая о надвигающейся беде. Сопоставив первую картинку о блудном сыне с текстом Библии и с первой историей из жизни Дуни, можно сделать следующие выводы. Картина вполне соответствует тексту евангельской притчи. То, что в Библии сказано, что отец отдал сыну часть имения, на картинке символически передаётся мешком с деньгами. Очевидно, что именно деньги за имение взял сын у отца и в библейской притче. Однако на картинке появляется то, что в притче не акцентировалось, – благословение отца. Оба героя (сын и дочь) ещё находятся в домах своих отцов, но на картинке отец добровольно отпускает своего сына, дав ему денег, и благословляет его; Дуня от отца никуда не уходит, но очевидно, что её влечет высшее общество, и она явно желала бы для себя другой, более роскошной и богатой, жизни, чем та, которую она имеет дома отца и которая ей предстоит в перспективе как дочери станционного смотрителя.

Вторая история Дуни соответствует второй картинке, на которой изображено развратное поведение молодого человека. Пушкин не случайно сделал акцент на том, что картинки в доме смотрителя немецкие. Именно в традиции западноевропейской живописи с притчей о блудном сыне было связано три сюжета: блудный сын пирает с куртизанками на постоялом дворе, блудный пасет свиней (раскаяние блудного сына), возвращение блудного сына домой. В традиции русской живописи особо пристальное внимание уделялось лишь сюжету о возвращении блудного сына, его раскаянии, прощении отца. Как утверждает исследователь К.Н. Дубровина, «в соответствии с символикой и канонами, принятыми в эпоху Возрождения в европейской живописи на библейские темы, блудный сын изображался на картинах первого сюжета в обществе не менее двух женщин лёгкого поведения» [10, с. 47]. Как правило, на этих картинах блудного сына окружает несколько музирующих на лютнях и флейтах куртизанок. Эти инструменты имели в то время прочные сексуальные коннотации и ассоциировались с вожделением и эротикой, подчёркивая тем самым греховность блудного сына (рисунки 1, 2).



Рисунок 1. Неизвестный фламандский художник первой половины XVI в. «Блудный сын, пирующий с куртизанками на постоялом дворе»



Рисунок 2. Габриэль Метсю. Блудный сын. XVII в.

Таким образом, мы видим, что описание второй картинки о блудном сыне в произведении Пушкина полностью соответствует канону изображения сюжета о блудном сыне, пирующем с куртизанками, в западноевропейской живописи. Сравнив евангельскую притчу о блудном сыне со второй немецкой картинкой, можно сделать вывод о том, что картинка не просто передаёт грех блудного сына, который в Библии обозначен лишь словом «распутно», а согласно традиции западноевропейской живописи конкретизирует грех блуда, в который впадает герой.

Сопоставим вторую картинку о блудном сыне со второй историей Дуны. Второй раз читатель узнает о Дуне уже из уст Самсона Вырина, который повествует о том, как дочь сбежала от него в Петербург с проездным гусаром. В данном эпизоде имеется христианская символика, которая позволяет читателю понять суть поступка Дуны. В воскресенье отец отпустил дочь в церковь. Дуня обманула отца и без его благословения уехала с гусаром, проехав мимо церкви. Таким образом, Пушкин показывает, что, совершая побег, Дуня оказывается вне христианской системы координат и вступает на греховый путь. Понимая это, её отец какое-то время еще надеется, что, возможно, этого не произошло, а Дуня проехала до следующей станции к своей крёстной матери. Образ крёстной матери здесь тоже возникает не случайно, ведь именно крёстная мать должна наставлять крестника в христианской вере. Если бы Дуня поехала к ней, это символизировало бы то, что героиня не сбилась с пути и осталась в системе христианских ценностей. Но надежды Самсона Вырина рушатся.

Согласно христианскому миропониманию, родительское благословение на брак является очень значимым. Считается, что без него у молодых не будет счастливой семейной жизни. Пушкин разделял христианскую точку зрения на благословение, что отражается в таких его произведениях, как повести «Метель» и «Капитанская дочка». Однако в повести «Станционный смотритель» ни о каком браке между богатым ротмистром и дочкой станционного смотрителя не могло быть и речи. Минский не собирался жениться на Дуне, следовательно, ей было просто не на что просить благословения у отца. Но вполне очевидно, с какой целью Минский увёз красивую



Рисунок 3. Альбрехт Дюрер. Блудный сын пасёт свиней (Раскаяние блудного сына). XV в.

юную девушку, и она прекрасно понимала, на что шла. Так автор показывает, что Дуня совершает грех блуда, так как вступает в интимную связь с мужчиной вне брака. Согласно христианским канонам, блуд входит в число семи смертных грехов. Следовательно, тот факт, что Дуня с Минским проехали мимо церкви, обретает ещё один символический смысл – они вступили в близкие отношения вне церковного брака, миновав венчание. Из этого можно сделать вывод о том, что Дуня является «блудной дочерью» в прямом смысле этого выражения. Таким образом, сопоставление второй картинки о блудном сыне со второй историей блудной дочери демонстрирует концептуальное сходство между ними.

Третьей картинке, изображающей блудного сына промотавшимся и раскаявшимся, соответствует описание жизни Дуны в Петербурге, где она живёт в богатой квартире, которую снимает для неё Минский, одета со всей роскошью моды и при виде отца падает в обморок, показывая тем, что абсолютно не желает его видеть. Третья картинка по своему изображению также соответствует канонам запад-

ноевропейской живописи и символизирует полное падение блудного сына (рисунок 3). У евреев, считавших свинью нечистым животным, разводить свиней запрещалось. Пасты их на чужбине было особенно унизительным. «Картина символизирует всю глубину падения блудного сына» [10, с. 49]. Свиньи являются символом нечистой силы в Библии. Именно в свиней вселяются бесы, которых Иисус Христос изгоняет из бесноватого, после чего стадо бросается в море и гибнет.

Сравнив третью картинку с библейской притчей, можно сделать вывод о том, что картинка адекватно передает содержание притчи. То, что в притче блудному сыну не давали есть со свиньями, а на картинке он разделяет с ними трапезу, не искажает суть притчи. Такое несовпадение объясняется разными видами искусства: словесного и изобразительного. Картина не может изобразить все события, а описывает лишь наиболее яркие моменты, крайне важные для понимания всего замысла. Однако

голод как будто в чём-то оправдывал молодого грешника. Картинка, изображающая трапезу со свиньями, словно бы усиливает вину блудного сына, подчёркивает его падение, но именно на этой же картинке изображается его раскаяние, что свидетельствует о соответствии третьей картинки западноевропейской живописной традиции. При сопоставлении третьей картинки и третьей истории Дуны мы видим второе существенное несовпадение данных сюжетов: блудный сын испытал несчастья и начал раскаиваться – Дуна живет в сътости, роскоши и раскаяния не испытывает.

Четвёртой картинке о блудном сыне, на которой он возвращается к отцу и добрый старик выбегает к нему навстречу, соответствует возвращение Дуны к отцу, который, однако, не выбегает ей навстречу, а лежит в могиле. Данная картинка также описывается в русле западноевропейской живописной традиции изображения сюжета о возвращении блудного сына (рисунок 4, 5).



Рисунок 4. Пальма Джоване. Возвращение блудного сына. XVI в.



Рисунок 5. Рембрандт Харменс ван Рейн. Возвращение блудного сына. XVII в.

Сюжет о возвращении блудного сына нашел отражение и в русской живописной традиции (рисунок 6, 7).

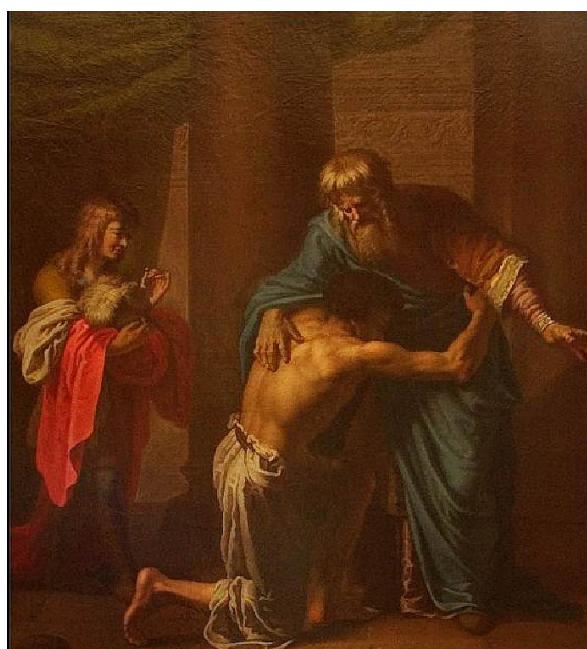


Рисунок 6. И.П. Чернов. Возвращение блудного сына. XVIII в.



Рисунок 7. Г.И. Семирадский. Блудный сын. XIX в.

В Библии молодой человек, умирающий от голода, решает вернуться к своему отцу и наняться к нему в работники, считая себя недостойным более называться сыном своего отца, но отец с радостью бросается к нему сразу, когда юноша только подходит: «Встал и пошёл к отцу своему. И когда он был ещё далеко, увидел его отец и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его» [Лк. 15:20]. На картинке же блудный сын стоит на коленях, когда отец выбегает к нему навстречу, что соответствует канону изображения блудного сына в живописной традиции. Таким образом, не вызывает сомнений раскаяние юноши, а, значит, очевидно и его преображение, превращение в другого человека, воскресение. При сопоставлении четвёртой картинки и истории Дуны мы видим самое кардинальное фабульное отличие истории Дуны и истории блудного сына, которое является ещё одной загадкой пушкинской повести, также породившей массу различных разгадок и предположений: блудный сын застает отца в живых и получает его прощение, а Дуня возвращается к отцу на могилу.

Сопоставительный анализ описания картинок в повести «Станционный смотритель» с притчей из Евангелия от Луки показывает, что немецкие картинки не прощают и не опошляют притчу, а передают её символический смысл: Бог всегда

примет грешника, если грешник искренне раскается, но чтобы прийти к раскаянию и обрести жизненную мудрость, людям, как правило, нужно пройти через испытания, часто и через падения, пережить много страданий. Изображение немецких атрибутов ставит вечный евангельский сюжет в конкретный исторический контекст, и тем самым подчеркивается философский универсальный смысл притчи: данная история может произойти в любом месте и в любую эпоху. При этом колпак и шлафрок старика, в котором он как провожал, так и встречает младшего сына, указывают вовсе не на моду немецких филистеров и их нескромное желание поставить себя вровень с библейскими героями, а переводят конкретно-бытовой план в метафизический, поскольку неизменность колпака и шлафрока у старика, олицетворяющего собой Бога, символизирует неизменность времени, вечность, в которой пребывает Бог в ожидании своих блудных детей. Однако для юноши в период его жизненных испытаний время течёт, а потому он возвращается к отцу уже не в том виде, в котором уходил от него. В этом, собственно, и заключается смысл человеческой жизни.

С.С. Акимов утверждает, что в повести «речь идёт о вполне определённом произведении европейской печатной графики, которое было попу-



лярно в начале XIX в. в среде городских сословий и мелкого чиновничества и действительно могло украшать стены почтовой конторы. <...> Указание на подписи на немецком языке под изображениями говорило о том, что автора надо искать среди немецких гравёров первой половины – середины XVIII в., чьи произведения пользовались успехом в России. Точность пушкинского описания позволяет с уверенностью утверждать, что речь идет о серии гравюр, выполненных кем-либо из аугсбургских мастеров начала XVIII в., скорее всего М. Энгельбрехтом. Европейская печатная графика, представленная иллюстрированными изданиями, сериями гравюр и отдельными эстампами, главным образом нидерландских и немецких авторов XVII–XVIII вв., имела в России XVIII – середины XIX в. большой успех и была широко распространена в повседневном обиходе практически всех слоёв провинциального общества» [1, с. 310]. Таким образом, немецкие картинки, висящие на стене дома Самсона Вырина, не следует низводить до уровня лубочных картин, якобы упрощающих и опошляющих евангельскую притчу.

Очевидно, что описание немецких картинок в повести «Станционный смотритель» можно отнести к религиозному экфрасису. Н.Е. Меднис в работе, посвящённой религиозному экфрасису в русской литературе, опровергает точку зрения П. Флоренского, утверждавшего, что в европейской религиозной живописи нет подлинной религиозности и высокой духовности, которые несёт и сохраняет лишь православная иконопись. Н.Е. Меднис утверждает, что «само возникновение литературного экфрасиса, порождённого в большинстве случаев европейской живописью, говорит об интенсивном духовном воздействии этих полотен. Даже в тех случаях, когда, как в «Мадонне» Пушкина, в тексте экфрасиса возникает внутреннее зеркало, проецирующее небесное в земное, это отнюдь не означает утраты религиозного чувства и погружения в материальность, но только обнаружение присутствия небесного в земном» [16, с. 60]. Таким образом, не следует отказываться в высоких религиозных идеях и пушкинскому описанию немецких картинок, изображающих притчу о блудном сыне.

Однако картинки в повести Пушкина не случайно именно немецкие. Они имеют отношение хоть

и к христианской, но не к православной культуре. Пушкин же, являясь православным писателем, в повести «Станционный смотритель» даёт свой вариант притчи о блудном сыне (в тексте – о блудной дочери), наиболее органичный для православной культуры. Именно поэтому в произведении появляются два принципиальных отличия финала истории блудной дочери от финала истории, изображённой в картинках о блудном сыне.

Согласно немецким картинкам, блудный сын вернулся к отцу после того, как он остался без денег, голодал, разделял трапезу со свиньями. Его раскаяние происходит словно бы прежде всего из-за телесных страданий. Он потерпел крах в земной жизни, не достигнув земного успеха, и именно из-за этого возвращается к отцу. Дуня же вернулась домой богатой барыней, и это говорит о том, что она достигла успеха в земной жизни. Культ земного успеха и счастья является очень важным для европейской системы ценностей, которую некоторые ученые назвали «рождественской», но не является столь значимым для православной системы координат, которую те же исследователи обозначили как «пасхальную» (см., например, работы И.А. Есаулова [12], В.С. Непомнящего [17]). Автор не показывает подробности богатой и, на первый взгляд, вполне удачно сложившейся жизни главной героини. Следовательно, читатель не может знать истинной мотивировки возвращения Дуни, но одно для него несомненно – Дуня вернулась домой не из-за телесных страданий, не из-за голода, не из-за того, что осталась бездомной. Статус богатой барыни явно свидетельствует о том, что дочери от отца не нужно было никаких материальных благ, а значит, она вернулась к нему из духовных побуждений. Именно муки совести привели дочь к отцу, она поняла, что согрешила, искренне раскаялась, и это способствовало её духовному преображению. В связи с этим финал повести имеет и светлую тональность. Очевидно, что таким поворотом сюжета Пушкин углубляет пасхальный мотив воскресения заблудшей души, который имеется как в евангельской притче, так и в немецких картинках, и делает свою повесть произведением, наиболее органичным именно для пасхальной, православной культуры.

Второе отличие финалов историй блудных детей, заключающееся в том, что Дуня приезжает к отцу



на могилу, не застав его в живых, связано с особым восприятием греха в православной системе ценностей. Согласно концепции В.С. Непомнящего, западный человек, имеющий рождественскую систему ценностей, воспринимает крест как трагедию человеческого бытия, а православный христианин, имеющий пасхальную систему ценностей, воспринимает крест как «трагедию человеческой вины перед Бытием, перед Богом скорбящим и страдающим, перед Христом распятым и распинаемым постоянно мною» [17, с. 19]. В связи с этим православные люди наиболее ответственно подходят к осознанию собственных грехов. В православии идея чистилища отсутствует, поэтому увеличивается ответственность человека за его земную жизнь, так как смерть может прийти в любой момент и не останется времени для того, чтобы раскаяться. Христос же, согласно Библии, будет судить души людей такими, какими они предстанут перед Ним после смерти тела, когда уже ничего будет невозможно изменить: «Итак бодрствуйте, потому что не знаете, в который час Господь ваш приидет» [Мф. 24:42].

Вследствие этого православные люди понимают, что важно не только уметь раскаиваться в грехах, но и стараться не грешить вовсе, и что даже искренним покаянием можно отмолить далеко не все грехи. Показав запоздалое возвращение Дуни к отцу, Пушкин утвердил ряд идей, органичных для православного миропонимания: идею повышенной ответственности человека за поступки, которые он совершает в земной жизни; идею о том, что необходимо помнить о скоротечности земного существования, в связи с чем далеко не во всех грехах можно будет успеть раскаяться; идею о том, что необходимо постоянно любить своих близких и заботиться о них, особенно о своих родителях, следя библейской заповеди «Почитай отца своего и мать свою» [Исход 20:12].

Таким образом, обратившись посредством эпифрасиса к притче о блудном сыне, Пушкин в произведении «Станционный смотритель» дал свой вариант данной притчи (в повести – притчи о блудной дочери), наиболее органичный для пасхальной, православной культуры.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акимов С.С. Об особенностях экфрасиса у А.С. Пушкина // Болдинские чтения–2014. Нижний Новгород: 000 «БегемотНН», 2014. С. 302–311.
- 2/ Акулова Л.В. Проблема интерпретации повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 2. Ч. 2. С. 13–16.
- 3/ Балашова И.А. К вопросу об образах живописи в произведениях А.С. Пушкина // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. 2018. № 6. С. 679–684.
- 4/ Белый А. «Повести Белкина»: перипетии совести // Московский пушкинист: Ежегод. сб. / Рос. АН. ИМЛИ им. А.М. Горького. Пушкин. комис. М.: Наследие, Вып. XII. 2009. С. 316.
- 5/ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в Синодальном переводе с комментариями и приложениями. Москва: Российское Библейское общество, 2017. 2048 с.
- 6/ Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М.: Наука, 1974. 208 с.
- 7/ Быков Д. Русская литература: страсть и власть. М.: Редакция Елены Шубиной, 2019. 576 с.
- 8/ Гершензон М.О. Избранное. Том 1. Мудрость Пушкина. М.: Иерусалим, 2000. 592 с.
- 9/ Гиппиус В.В. Повести Белкина // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М., Л.: Наука, 1966. С. 7–45.
- 10/ Дубровина К.Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М.: Флинта: Наука, 2010. 808 с.
- 11/ Есаулов И.А. О сокровенном смысле «Станционного смотрителя» А.С. Пушкина // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Вып. 7. Петрозаводск; М., 2012. С. 25–30.
- 12/ Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Круг, 2004. 560 с.
- 13/ Заславский О.Б. Магический шаблон. О «Станционном смотрителе» А.С. Пушкина // Wiener Slawistischer Almanach. 2001. № 48. С. 5–29.
- 14/ Зверева Т.В. «Где продлеваются летящие мгновения»: живописные аспекты русской литературы: монография.

Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2017. 172 с.

15/ Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. 19 с.

16/ Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67.

17/ Непомнящий В.С. Феномен Пушкина и исторический жребий России: К проблеме целостной концепции русской культуры // Московский пушкинист: Ежегод. сб. / Рос. АН. ИМЛИ им. А.М. Горького. Пушкин. комис. М.: Наследие, Вып. III. 1996. С. 6–61.

18/ Петрунина Н.Н. О повести «Станционный смотритель» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. изд-ние, 1986. Т. 12. С. 78–103.

19/ Поташова К.А. Влияние живописи на эстетический идеал русской литературы первой трети XIX века (А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2015. 22 с.

20/ Пушкин А.С. Станционный смотритель // Пушкин А.С. Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 3. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1955. С. 259–269.

21/ Стебенева Л.В. Евангельский текст в повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель» (к вопросу о выявлении авторской позиции) // Конференция АСОУ: сборник научных трудов и материалов научно-практических конференций. 2015. № 1. С. 2179–2186.

22/ Туржанова Т.Н. Архетип сироты у А.С. Пушкина и Ч. Диккенса в аспекте готической поэтики // Пушкинские чтения–2021. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXVI Междунар. науч. конф. / отв. ред. проф. Т.В. Мальцева. СПб: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2021. С. 35–42.

REFERENCES

- 1/ Akimov, S.S. (2014), "About the features of ekphrasis in A.S. Pushkin", Boldinsky readings–2014, LLC Behemoth, Nizhny Novgorod, pp. 302–311. (in Russ.)



- 2/ Akulova, L.V. (2016), "The problem of interpretation of the story of A.S. Pushkin "The station inspector"" , Philological sciences. Questions of theory and practice, Diploma, Tambov, no. 2, part 2, pp. 3–16. (in Russ.)
- 3/ Balashova, I.A. (2018), "To the question of the images of painting in the works of A.S. Pushkin", Dynamics of linguistic and cultural processes in modern Russia, no. 6, pp. 679–684. (in Russ.)
- 4/ Belyi, A. (2009), "Belkin's stories": the vicissitudes of conscience", Moskovsky Pushkinist: Annual Collection, Heritage, Moscow, vol. XII, p. 316. (in Russ.)
- 5/ The Bible (2017), The books of the Holy Scripture of the Old and New Testaments in the Synodal translation with comments and appendices, Russian Bible Society, Moscow, 2048 p. (in Russ.)
- 6/ Bocharov, S.G. (1974), Poetika Pushkina. Ocherki [Pushkin's poetic. Essays], Nauka, Moscow, 208 p. (in Russ.)
- 7/ Bykov, D. (2019), Russkaya literatura: strast' i vlast' [Russian literature: passion and power], Editorial office of Elena Shubina, Moscow, 576 p. (in Russ.)
- 8/ Gershenson, M.O. (2000), "Izbrannoe. Tom 1. Mudrost' Pushkina" [Favorites. Volume 1. The Wisdom of Pushkin], Jerusalem, Moscow, 592 p. (in Russ.)
- 9/ Gippius, V.V. (1966), "Belkin's stories", Ot Pushkina do Bloka [From Pushkin to Blok], Nauka, Moscow, Leningrad, pp. 7–45. (in Russ.)
- 10/ Dubrovina, K.N. (2010), Entsiklopedicheskii slovar' bibleiskikh frazeologizmov [Encyclopedic dictionary of biblical phraseological units], Flint: Nauka, Moscow 808 p. (in Russ.)
- 11/ Esaulov, I.A. (2012), "About the secret meaning of "The station inspector" by A.S. Pushkin", The Gospel text in Russian literature of the XVIII–XX centuries: quote, reminiscence, motive, plot, genre: A collection of scientific works, vol. 7, Petrozavodsk; Moscow, pp. 25–30. (in Russ.)
- 12/ Esaulov, I.A. (2004), Pashhal'nost' russkoi slovesnosti [Pashhal'nost' russkoi slovesnosti], Krug, Moscow, 560 p. (in Russ.)
- 13/ Zaslavsky, O.B. (2001), "The magic template. About "The station inspector" by A.S. Pushkin", Wiener Slawistischer Almanach, no. 48, pp. 5–29. (in Russ.)
- 14/ Zvereva, T.V. (2017), Gde prodlevayutsya letyashchie mgnoveniya: zhivopisnye aspekty russkoi literatury" [Where the flying moments are prolonged: pictorial aspects of Russian literature], Publishing Center "Udmurt University", Izhevsk, 172 p. (in Russ.)
- 15/ Krivoruchko, A.Yu. (2009), Funktsii ekfrasisa v russkoi proze 1920-kh godov [Ekphrasis functions in Russian prose of the 1920s], Abstract of Cand. Philological Sciences, Tver, 19 p. (in Russ.)
- 16/ Mednis, N.E. (2006), "Religious ecphrasis in Russian literature", Criticism and semiotics, vol. 10, Novosibirsk, pp. 58–67. (in Russ.)
- 17/ Nepomnyashchy, V.S. (1996), "The phenomenon of Pushkin and the historical lot of Russia: to the problem of the integral concept of Russian culture", Moskovsky Pushkinist: Annual Collection, vol. III, Heritage, Moscow, pp. 6–61. (in Russ.)
- 18/ Petrunina, N.N. (1986), "About the story "The station inspector", Pushkin: Research and materials / USSR Academy of Sciences. In-t rus. lit. (Pushkin. House), Nauka, Leningrad, vol. 12, pp. 78–103. (in Russ.)
- 19/ Potashova, K.A. (2015), Vliyanie zhivopisi na esteticheskii ideal russkoi literatury pervoi treti XIX veka (A.S. Pushkin i M.Yu. Lermontov) [The influence of painting on the aesthetic ideal of Russian literature in the first third of the XIX century (A.S. Pushkin and M.Yu. Lermontov)], Abstract of Cand. Philological Sciences, Moscow, 22 p. (in Russ.)
- 20/ Pushkin, A.S. (1955), "The station inspector", Pushkin A.S. Sobranie sochinenii v 3-kh tomakh [Collected works in 3 volumes], vol. 3. State Publishing House of Fiction, Moscow, pp. 259–269. (in Russ.)
- 21/ Stebeneva, L.V. (2015), "The Gospel text in the story of A.S. Pushkin "The station inspector" (on the issue of identifying the author's position)", ASOU Conference: collection of scientific papers and materials of scientific and practical conferences, no. 1, pp. 2179–2186. (in Russ.)
- 22/ Turzhanova, T.N. (2021), "The archetype of the orphan in A.S. Pushkin and Ch. Dickens in the aspect of Gothic poetics", Pushkinky readings–2021. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text: materials of the XXVI International Scientific Conference, LSU named after A.S. Pushkin, St. Petersburg, pp. 35–42. (in Russ.)

Сведения об авторе

Золотухина Олеся Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: zolotuhina-82@yandex.ru

Author information

Olesya Yu. Zolotuhina, Cand. Sc. (Philology), Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: zolotuhina-82@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский

журнал об искусстве

РАЗДЕЛ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

129/

МИТАСОВА С.А.

Образы ветхозаветной
теофании в религиозной
живописи: изображение
неизобразимого

137/

ЯКОВЛЕВА С.А.

Творческий метод
художника В.А. Серова при
создании портретов русских
музыкальных деятелей

144/

ОКРУХ И.Г.

Наука и искусство
в художественной
керамике: границы
взаимодействия



ОБРАЗЫ ВЕТХОЗАВЕТНОЙ ТЕОФАНИИ В РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ: ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕИЗОБРАЗИМОГО

С.А. МИТАСОВА

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

АННОТАЦИЯ. В данной статье анализируются об-
разы теофании в религиозной живописи, созданные
на основе Ветхого Завета. Согласно священному тексту
выделены антропоморфный, ангельский образы, а также
образы природных стихий. Антропоморфный образ Бога
базируется на библейском рассказе о сотворении мира
и человека, и на видении о «Ветхом днами», описанном
в книге пророка Даниила. Ангельский образ Господа
опирается на книгу Бытия (явление трёх мужей Авраа-
му). Бог в образе облака, бури, огня фигурирует в исто-
риях о Содоме и Гоморре, Неопалимой купине, Исходе
из Египта, строительстве Скинии и других. Приводятся
примеры произведений Микеланджело Буонарроти,
К.П. Брюллова, Д. Мартина и М. Шагала, в которых во-
площены указанные образы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: религиозная живопись, образ
Бога, теофания, Ветхий Завет.

THE THEOPHANY IMAGES IN RELIGIOUS PAINTING BASED ON THE OLD TESTAMENT: THE IMAGE OF THE UNIMAGINABLE

S. A. MITASOVA

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

ABSTRACT. This paper analyzes the Theophany images in religious painting based on the Old Testament. According to the sacred text, the author distinguishes the anthropomorphic, angel images as well as the images of the elements. The anthropomorphic image of the God is based on the Bible story of Creation and on the vision of “the Ancient of Days”, described in the Book of Daniel. The angel image of the God draws upon the Book of Genesis (visit of three angels to Abraham). God represented by cloud, storm, fire appears in stories about Sodom and Gomorrah, the Burning Bush, the Exodus, the Tent of Meeting and others. The article offers some examples of works by Michelangelo Buonarroti, Karl Brullov, John Martin and Marc Chagall, where the above-listed images are embodied.

KEYWORDS: religious painting, the image of God, theophany, the Old Testament.



В специальной научной литературе нет единого понятий «религиозное искусство», «церковное искусство», «культовое искусство». Однако, несмотря на путаницу понятий, у исследователей присутствует понимание чёткого разделения искусства на три направления по критерию связи с религией: светское искусство, произведения, использующиеся в религиозном культе, и произведения, не включающиеся в богослужения, но сюжетно и тематически обращающиеся к религии. Для второго направления мы используем понятие «культовое искусство», для третьего – «религиозное искусство» [5, с. 38]. Хотя встречаются и другие трактовки данных понятий [3, с. 95].

Религиозная живопись создается светскими художниками на религиозный сюжет. Отечественный исследователь В. Кутковой, разбирая проблему религиозной живописи в культовой практике, писал, что независимо от внешних признаков религиозности искусство может быть духовным, всё же «главным критерием останется христианская аксиология мастера» [4]. Акцентируем, не конфессиональная принадлежность, но христианская система ценностей, которая неразрывно связана с освоением художником культурно-религиозных и художественных традиций. Религиозная живопись, по строгости канона, не сравняется с иконописью, но и в ней есть закреплённые традицией образы, главный источник которых – не воображение отдельного мастера и его индивидуальная интерпретация, а священный текст.

Данная статья имеет целью исследовать и обобщить ветхозаветные образы Бога, сформированные в мировой религиозной живописи для актуализации художественной традиции в современной ситуации омассовления и распространения китча, который проник также в иконопись и религиозную живопись. Картины художников в качестве примеров намеренно взяты из разных стран и эпох, в силу ограниченного объема статьи представлены только четыре работы, иллюстрирующие ветхозаветную теофанию, но, безусловно, примеров гораздо больше. Выбор произведений обусловлен их наибольшей

репрезентативностью, автор статьи не ставил задачу выстраивать хронологию развития иконографии Бога-Отца в религиозной живописи. Наша задача заключалась в выявлении устойчивых, архетипичных образов, которыми пользовались художники, а также в поиске их обоснования в Ветхом Завете.

Термин «теофания» происходит от древнегреческих слов «Бог» и «показывать». Явления Бога отмечены в Ветхом Завете как важные события в жизни Израиля, по сути, всё повествование Ветхого Завета сосредоточено на теме «хождение еврейского народа перед Богом».

В данной статье мы обращаемся к Пятикнижию Моисея – книгам Бытия, Исхода, Левита, Чисел и Второзакония; события этих текстов наиболее полно отражены в истории западноевропейской и отечественной живописи. В русскоязычной традиции библейских переводов имя Яхве, как правило, заменяется словами «Бог», «Господь». Мы будем использовать и то, и другое наименование.

Прежде всего, необходимо иметь в виду, что в иудейской традиции запрещено изображение Творца, так как существует первая заповедь, которая предостерегает от идолопоклонства: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх 20:4). Для христиан Ветхий Завет, наряду с Новым, является Священным Писанием, поэтому неизобразимый Бог-Отец иудеев может быть изображен у христиан, так же как и в очеловечившийся Христос. Первые христиане были наследниками античной культуры с её эстетикой телесности и традицией художественной визуализации богов. В православии существует запрет на изображение Бога-Отца по решению Стоглавого собора (1551), так как в Евангелие от Иоанна говорится: «Бога не видел никто и никогда» (Ин. 1:18), и потому что Бог говорил Моисею: «Ты не можешь видеть Моего лица; ибо никто не увидит Меня и не останется в живых» (Исх. 33:20). Но, тем не менее, традиция изображать Бога-Отца существует много веков и продолжает существовать в современной иконописи и живописи.



В процессе изучения Пятикнижия автором было выявлено несколько образов теофании: антропоморфный, ангельский, образы различных стихий (огонь, молния, буря, облако, свет).

Основой для антропоморфности образа Бога является текст книги Бытия, по которой человек не был сотворён мгновенно, сначала было создано человекоподобное существо, которое нельзя было в полном смысле назвать человеком, и только после Божественного импульса существо становится богообразной человеческой личностью. В главе 1, стихе 26 читаем: «И сказал Бог: сформируем человека по образу Нашему и по подобию Нашему». А в следующем стихе говорится: «И создал Бог человека по образу Своему: мужчину и женщину сформировал их» – слова «подобие» здесь нет. Смысли эти слов разные в догматическом богословии. Образ – это те качества, которые делают человека человеком. Подобие – это то, что возвышает человека до Бога, неслучайно в типах святых есть преподобные, то есть уподобившиеся Богу.

Человек, по Библии, создаётся в конце «шестого дня», при этом Бог как бы медлит, задумывается перед созданием человека, он как бы совещается Сам с Собой (в православии это состояние называется «Предвечный Совет Троицы для спасения человечества») [7], потом Бог резюмирует свое размышление: «Сформируем» и творит человека со свободной волей, который может ему противоречить. Создаётся парадоксальная ситуация: всесильный Бог создал человека, но не может его спасти и заставить делать то, что ему надо, если человек сам того не захочет. Напрашивается следующий вывод: если человек создан «по образу и подобию», значит антропоморфные изображения Бога возможны.

Антропоморфный образ Бога в виде седоволосого и седобородого старца в белом одеянии восходит к книге пророка Даниила, который в мистическом видении узрел четырёх зверей и суд над ними. Это видение стало основой для концепции о причине падения четырёх империй (Вавилона, Мидо-Персии, Греции, Рима) и Божьего суда. Даниил пишет: «Видел я, наконец, что поставлены были престолы, и воссели Ветхий днами; одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его – как чистая волна; престол Его – как пламя огня, колёса Его – пылающий огонь» (Дан. 7:9).

Изображение Бога в виде человека стало завершающим этапом эволюции антропоморфного образа, потому что в средневековых миниатюрах часто можно встретить изображение «десницы Бога» (рука Бога) или только Его головы, высывающейся из облаков, или полуфигуры, наблюдающей за созданным им миром. В Средневековье же стало популярно изображать Бога-Отца с циркулем, так как геометрия считалась универсальным средством познания и моделирования Вселенной, соединяясь с мистическим ощущением реальности.

Апофеозом антропоморфности образа Бога, на наш взгляд, являются фрески Сикстинской капеллы Микеланджело Буонарроти «Отделение света от тьмы», «Сотворение светил и растений» (рисунок 1), «Создание Адама».

Это весьма известные произведения, немало было «сломано копий» вокруг них и во времена самого мастера, и после. Современным интерпретаторам, среди которых есть даже медики и биологи, видится многое в этих фресках: очертания мозга, матки, половых органов и ягодичных мышц и другое. Каждый видит то, что хочет и может посильно разумению своему. Нам же важно зафиксировать следующее: мастер не только одним из первых в истории католической живописи дерзнул изобразить Бога во всей античной красоте человеческого тела, в движении, без длинного одеяния, скрывающего ноги, но он ещё показал «обратную сторону» Бога, изобразил его сзади (улетающим прочь), что было новаторством на грани шока. Справедливости ради необходимо отметить, что изображения в сложных ракурсах были достаточно распространены в эпоху Возрождения, так как шло активное освоение античной традиции.

В цикле, состоявшем из трёх изображений Бога-Творца на потолке Сикстинской капеллы, нарушена хронология книги Бытия: первый день – отделение света от тьмы, события второго дня Микеланджело изображает уже после создания земли, растительности и светил. Получается, что когда Бог сформировал растительность и светила, он потом разделил землю и воду. Видимо, Микеланджело сознательно пошел на нарушение порядка следования дней ради выполнения своей художественной программы, папа римский дал ему полную свободу.

Если внимательно рассмотреть все девять сцен



Рисунок 1. Микеланджело Буанорроти. Сотворение светил и растений, 1511–1512. <https://regnum.ru/pictures/2092707/34.html>

потолка, то можно увидеть, что фигуры Бога самые крупные по отношению к другим. Дело в том, что после завершения «Сотворения Евы» строительные леса разобрали, чтобы перенести в другую часть капеллы и у Микеланджело появилась возможность увидеть работу снизу. Художник решил, что фигуры получились мелкими и неразборчивыми, поэтому, когда художник писал Бога, он укрупнил фигуры персонажей и упростил их жесты [5, с. 20]. Архитектурные элементы потолка (пилястры, ребра, карнизы) нарисованы техникой тромплей (иллюзия трёхмерного пространства), значит, художник не был скован архитектурными особенностями потолка, наоборот, он их сам придумал. Бог изображался в последнюю очередь, и три его изображения действительно смотрятся крупнее остальных шести: возможно, нарушение хронологии книги Бытия было обусловлено этой художественной задачей.

Особенность воплощения образа Бога у Микеланджело заключалась в том, что он Его изобразил явившемся во всей полноте человеческого облика, вездесущим, если объяснять зеркальность изображения на второй сцене. Если смотреть снизу вверх на потолок, то видишь всесильного парящего и творящего Бога. Микеланджело только намёком изобразил растительность, а в сцене «Разделение земли и воды» нет никакой воды и земли, а есть только Бог, который смотрит на людей с небес, то есть художник максимально усилил эффект Его присутствия в капелле.

Самый известный ангельский образ теофании описан в книге Бытия – это явление трёх мужей Аврааму: «И явился ему Господь у дубравы Мамре, когда он сидел при входе в шатёр, во время зноя дневного. Он возвел очи свои и взглянул, и вот, три мужа стоят против него. Увидев, он побежал навстречу им от входа в шатёр и поклонился до земли» (Быт. 18: 1–2). В тексте говорится не об ангелах, но о мужах.

Есть много различных богословских толкований, кто были эти мужи (ангелы), но если сравнить эту историю со следующей, о разрушении Содома и Гоморры, то туда пошли, сразу после встречи с Авраамом, не три ангела, а два, и они названы именно ангелами. Вполне можно предположить, что три мужа-странника, явившихся Аврааму, были Яхве Господь и два ангела. Это и есть так называемая ветхозаветная «Троица» с точки зрения иудаизма, но и в нём нет единства в трактовках.

С другой стороны, Лот после спасения обращается к ангелам – «государи мои» (Быт. 19:2). Но далее, при выходе из Содома, очень интересны слова Лота к ангелам, выводящим его из гибнущего города: «Но Лот сказал им: нет, Владыка! Вот, раб Твой обрёл благоволение пред очами Твоими...» (Быт. 19:18–19). Лот говорит им двоим, а обращается в единственном числе «Владыка!... раб Твой». Обращение «Адонай» (Владыка), что значит обращение к Богу. Ангелы – это предвестники появления Бога, или сопровождающие, или исполнители



Рисунок 2. К.П. Брюллов. Явление трех ангелов Аврааму у дуба Мамврийского, 1821 г.
https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/bryullov_k.p_yavlenie_bozhie_avraamu._1821/index.php

Его воли, и через них человек общается с Богом, они – посредники.

Кто первым нарисовал мужам крылья – неизвестно, но в художественной традиции в сюжете «Гостеприимство Авраама» всегда фигурируют три ангела, например, в картине К.П. Брюллова (рисунок 2).

Картина исполнена художником как академическая программа по задаче изобразить «явление Божие Аврааму у дуба мамврийского в виде трёх ангелов». За эту картину художник получил золотую медаль первого достоинства. Работа написана в стиле классицизм, художник показал своё мастерство в анатомически правильном изображении античных фигур. Ему удалось создать образы ангелов одновременно как небесных созданий, с нежными лицами и воздушными крыльями, а с другой стороны, они как плотские и земные создания, которым требуется омовение ног и пища. Ангел, снимающий обувь, изображён как мускулистый молодой мужчина, у двух других ангелов более женственный вид, но это только намёки, потому что мы знаем из Библии, что ангелы бесполы и бесплотны. Композиция картины соответствует библейскому сюжету: передан тот момент, когда Авраам приглашает

гостей в дом, слуга наливает воду для омовения ног, а из-за двери выглядывает любопытная Сарра. Брюллов вместо шатра изобразил деревянный дом, тем самым придал национальную русскую окраску ветхозаветной истории.

Красное покрывало Авраама, являясь ярким цветовым пятном, притягивает взор к пространству между ангелами и патриархом, где изображена его рука с открытой ладонью (символ честности и искренности), приглашающая ангелов. Сцена символизирует готовность Авраама принять волю Божью, готовность заключить договор (завет).

В Пятикнижии описывается, как Бог воплощается в силы природы. Огонь, молния, буря и облако – частые образы. Например, гнев Божий обрушился на распутных жителей Содома и Гоморры, пощадив только семью племянника Авраама Лота, спаслись только те из них, кто верил безоглядно, а жена Лота оглянулась и превратилась в соляной столб. В книге Бытия, в главе 19 говорится: «И пролил Господь на Содом и Гоморру дождём серу и огонь от Господа с неба, и нисроверг города сии, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и произрастания земли» (Быт. 19:24,25).



Рисунок 3. Д. Мартин. Уничтожение Содома и Гоморры. 1852 г.
https://yandex.ru/images/search?John_Martin_-_Sodom_and_Gomorrah.jpg%2F540px-John_Martin_-_Sodom_and_Gomorrah.jpg&rpt=simage

Главным героем картины Д. Мартина является Бог-Огонь, поглощающий города (рисунок 3). Здания тонут в жерле вулкана, и лава смывает хрупкие строения вместе с преступными жителями. Молния точно бьёт в Лотову жену, превращая её в столб, эта молния и есть карающий Господь. Маленькие фигурки спасающихся людей выглядят ничтожными перед испепеляющим Гневом Господним.

Ещё одна теофания происходит, когда Моисей поднимается на гору Хорив (Синай): «И явился ему Ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста. И увидел он, что терновый куст горит огнём, но куст не сгорает. Моисей сказал: пойду и посмотрю на сие великое явление, отчего куст не сгорает. Господь увидел, что он идёт смотреть, и воззвал к нему Бог из среды куста, и сказал: Моисей! Моисей! Он сказал: вот я!» (Исх. 3:2–4). История Моисея примечательна тем, что Бог называет себя: «И сказал: Я Бог отца твоего, Бог Авраама, Бог Исаака и Бог Иакова. Моисей закрыл лицо своё, потому что боялся возвреть на Бога. Бог сказал Моисею: Я есть Сущий. И сказал: так скажи сынам Израильтянам: Сущий послал меня к вам» (Исх. 3:6,14).

Верно, с точки зрения Ветхого Завета, Марк Шагал изобразил теофанию: купина пламенеет, но не сгорает, над ней поднимается круг света, в котором написаны по-древнееврейски четыре согласные буквы Божьего имени (тетраграмматон). Фигура Моисея изображена так, как будто лишена костей, он весь подчинён неведомой силе, над головой Моисея лучи-рога (рисунок 4). Это давняя традиция изображать именно два луча у Моисея, так как в Вульгате, латинском переводе Библии, слово *cornatum* (лат. «рогатый») использовано при описании Моисея: когда он сошел с горы Хорив, имелось в виду, что «лицо его сияло лучами света», он был вынужден носить покрывало, которое снимал, когда «входил пред лицо Господа, чтобы говорить с Ним» (Исх. 34:29–35). Также Шагал изображает парящего ангела и рядом пасущиеся стада. Сейчас Моисей выступает в роли пастуха овец, а скоро станет вождём евреев, выведшим их из египетского плена. Это начало Исхода.

В виде облачного столба Господь показывал дорогу народу своему, когда, наконец-то, после десяти казней египетских, фараон отпустил евреев,

и начался исход. Во времена сорокалетнего странствия по пустыне после исхода из Египта израильтяне видели столп облачный днём и столп огненный ночью (Исх. 13:21–22; 14:19–20, 24). Облако и огонь символизировали Божье присутствие во время странствия Израиля. В образе облака выражается не только присутствие Бога, но и Его сокрытость. Никто не может увидеть Бога и остаться в живых, поэтому Он прикрывает Себя облаком. Во время странствия по пустыне израильтяне долго стояли лагерем у подножия горы Синай. Именно там, на вершине горы, Бог раскрыл Себя и дал Скрижали Завета и законы Моисею и его народу. Глядя на гору, народ увидел и услышал «громы, и молнии, и густое облако над горою» (Исх. 19:16), все боялись и тряслись от ужаса и сказали Моисею, чтобы он сам говорил с Яхве. В пустыне, когда ещё до завоевания земли обетованной было далеко, Бог повелел израильтянам устроить место, где они могли бы поклоняться Ему. Таким местом стало переносное святилище Скиния. Своё присутствие в ней Бог выражал в виде облака, заполнявшего самую святую часть помещения. Когда впоследствии скинию как место пребывания Бога в Израиле заменил храм, он тоже наполнился облаком Божьей славы. Несколько веков спустя, когда Бог отвернулся от Израиля из-за его грехов, Он покинул и храм. Пророк Иезекииль увидел это в виде облака, исходящего из Святого-святых [8].

Таким образом, универсальные образы ветхозаветного Бога в религиозной живописи – это образы антропоморфные, ангельские, природные (буря, облако, огонь, молния). В Ветхом Завете Бог описывается всегда трансцендентным, Он вне Своего творения, хотя оно способно отражать Его славу и могущество. Бог инициирует встречу с избранным пророком, являясь в той форме, в какой Сам захочет. Но, говоря словами пророка Ильи, Господь не в разрушающей буре, и не в землетрясении, и не в страшном огне, а в веянии тихого ветра (3-я Царств 19:11,12), что означает возможность теофании не как карающего и гневного Судьи, а как кроткого и долготерпеливого Отца. Многообразны лики Господа, согласно Ветхому Завету, а главная цель теофании одна – заключение завета с человеком, который может найти своё спасение только в богообщении.



Рисунок 4. М. Шагал. Моисей и Неопалимая Купина. 1966 г.
Литография, бумага. <https://yandex.ru/images/search?text=.com%2Fimages%2Fmoses-burning-bush-painting-17.jpg&rpt=simage>



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Библия в синодальном переводе. URL: <https://bible.by/syn/> (дата обращения: 21.07.2021).
- 2/ Косидовский З. Библейские сказания. Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 2000. 576 с.
- 3/ Кутейникова Н.С. Современное религиозное искусство – новое направление в отечественном искусствознании // Современные проблемы академического искусствоведческого образования. Материалы международной научной конференции 9–11 октября 2012 г.: Сб. статей. СПб.: Ин-т имени И.Е. Репина, 2018. 436 с. С. 95–100.
- 4/ Кутковой В. Культовое, религиозное и светское в изобразительном искусстве. URL: <https://pravoslavie.ru/4519.html> (дата обращения: 21.08.2021).
- 5/ Митасова С.А. Современное культовое искусство как феномен православной культуры (на материалах Сибири): специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии. Улан-Удэ, 2018. 367 с.
- 6/ Облако // Словарь библейских образов / под ред. Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. СПб.: Библия для всех, 2005. 1424 с.
- 7/ Предвечный совет Пресвятой Троицы во имя спасения рода человеческого // Догматическое богословие / Протоиерей Олег Давыденков. М.: Изд-во ПСТГУ, 2017. 624 с.
- 8/ Холл М. Микеланджело. Фрески Сикстинской капеллы. М.: Белый город, 2002. 239 с.

REFERENCES

- 1/ Bibliya v sinodal'nom perevode [The Bible in Synodal Translation], Available at: <https://bible.by/syn/> (Accessed 21 September 2021). (in Russ.)
- 2/ Kosidovskii, Z. (2000), Bibleiskie skazaniya [Bible Tales], izd-vo "Feniks", Rostov n/D, 576 p. (in Russ.)
- 3/ Kuteynikova, N.S. (2018), "Modern religious art – a new direction in Russian art studies", Sovremennye problemy akademicheskogo iskusstvovedcheskogo obrazovaniya. Materialy mezdunarodnoj nauchnoj konferencii 9–11 oktyabrya 2012 g. [Modern problems of academic art history education. Materials of the international scientific conference on October 9–11, 2012: Collection of articles],

- I.E. Repin Institute, St. Petersburg, pp. 95–100. (in Russ.)
- 4/ Kutkovo, V. (2008), "Kul'tovoe, religioznoe i svetskoe v izobrazitel'nom iskusstve" [Cult, religious and secular in the visual arts], Available at: <https://pravoslavie.ru/4519.html> (Accessed 21 September 2021). (in Russ.)
- 5/ Mitasova, S.A. (2018), Sovremennoe kul'tovoe iskusstvo kak fenomen pravoslavnogo kul'tury (na materialakh Sibiri) [Contemporary cult art as a phenomenon of Orthodox culture (on the materials of Siberia)], Cand. Sc. Thesis, Ulan-Ude, 367 p. (in Russ.)
- 6/ Cloud (2005), Slovar' biblejskih obrazov [Dictionary of Biblical Images], ed. L Ryken, D. Wilhoit, T. Longman, The Bible for, St. Petersburg, 1424 p. (in Russ.)
- 7/ The Eternal Council of the Most Holy Trinity for the Salvation of the human Race (2017), Dogmaticheskoe bogoslovie: Uchebnoe posobie [Dogmatic Theology: a Textbook], Archpriest Oleg Davydenkov. Publishing house of PSTRU, Moscow, 624 p. (in Russ.)
- 8/ Kholl, M. (2002), Mikelandzhelo. Freski Sikstinskoi kapelly [Michelangelo. Frescoes of the Sistine Chapel], Belyi gorod, Moscow, 239 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: mitasvet@mail.ru

Author information

Svetlana A. Mitasova, D. Sc. (Culturology), Professor, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: mitasvet@mail.ru



ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ХУДОЖНИКА В.А. СЕРОВА ПРИ СОЗДАНИИ ПОРТРЕТОВ РУССКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ

С.А. ЯКОВЛЕВА

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена исследованию творческого подхода Валентина Александровича Серова при создании портретов его родителей, известных музыкальных деятелей России XIX в. При достаточной изученности наследия художника возникает потребность расширить представление о серовских портретах русских композиторов. В статье анализируются художественно-живописные средства творческого метода художника. Рассматривается феномен индивидуальных приёмов работы, напряжённого, осмысленного, глубинного проникновения в конкретный образ портретируемого для создания «жизненной правды» портрета. Портретное и театрально-декорационное искусство Серова непременно связывали с ролью музыкальной культуры в биографии художника. Музыкально-художническая среда Серова влияла на характерные стилевые и композиционные решения. Портреты Валентины Семеновны Серовой и Александра Николаевича Серова созданы в несвойственной ему манере отсутствия специфического, личного сотрудничества, коммуникации и обратной связи с моделью. Лишь немногие карандашные рисунки В.С. Серовой создавали ощущение внутреннего проникновения художника в образ. Существовало объективное объяснение этих причин: портрет отца написан по памяти, с матерью их объединяли слишком редкие минуты общения из-за её занятости служением музыкальному просвещению в России.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А.Н. Серов, В.С. Серова, В.А. Серов, портрет, метод, музыкальный деятель, композитор.

THE CREATIVE METHOD USED BY THE ARTIST VALENTIN SEROV WHEN CREATING PORTRAITS OF RUSSIAN MUSICAL FIGURES

S.A. YAKOVLEVA

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

ABSTRACT. The paper is devoted to the study of the creative approach of Valentin Serov when painting portraits of his parents – famous Russian musical figures in the 19th century. Though the heritage of the artist has been sufficiently studied, there is a need to broaden the knowledge of Serov's portraits of the Russian composers. The article analyses the art and picturesque means of the creative method used by the artist. The phenomenon of individual working techniques and intense, meaningful, deep penetration into a particular image to create a “vital truth” portrait is considered. Portrait theatrical and decorative art by Serov was always associated with the role of musical culture in the biography of the artist. Serov's musical and artistic background influenced the characteristic style and composition solutions. The portraits of Alexander Serov and Valentina Serova were created in an unusual manner, without specific, personal cooperation, communication and feedback from the model. Only a few pencil drawings of Valentina Serova created a sense of the artist's inner penetration into the image. There was an objective explanation of these reasons: his father's portrait was painted from memory and he spent too little time with his mother who served music education in Russia.

KEYWORDS: Alexander Serov, Valentina Serova, Valentin Serov, portrait, method, musical figure, composer.

О Серове-портретисте в плане общего и аналитического изложения его творческого наследия вели речь исследователи В.В. Стасов, А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарь, Н.И. Пунин, А.А. Сидоров, А.М. Эфрос, А.А. Недошивин, Д.В. Сарабьянов, О.А. Лясковская, В.А. Леняшин и многие другие, непременно упоминая общезвестные портреты, в том числе музыкальных деятелей Серовых. В монографических исследованиях В.А. Леняшина оценивается эволюция портретиста, аргументированно анализируется его художественный процесс в контексте эпохи и индивидуальные особенности художника. Трудно назвать малоизученную область в созидательном пути художника. Актуальность темы исследования заключается в выявлении творческого метода художника в представлении живописных образов Серовых – известных деятелей отечественного музыкального искусства.

Среди работ Серова особое место занимали портреты музыкальных деятелей эпохи. Немаловажно оценить роль и влияние музыкальной культуры на становление личности и творческий метод художника. Представление о портретном искусстве Серова считается широко и убедительно освоенным, но нельзя не согласиться с оценкой Грабаря, что каждой из работ художника «можно было бы посвятить целое исследование» [4, с. 135]. Обратимся к проблематике интерпретации портретов представителей музыкальной культуры XIX века – четы Серовых.

В портретной галерее художника Серова значительную роль занимают портреты его родителей. Созидательная художественная атмосфера детства и юности, становясь естественной средой, имела определённое влияние на становление и формирование живописца, моделирование жанровых приоритетов. Отец художника А.Н. Серов (1820–1871), рано ушедший из жизни – известный композитор автор опер «Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила», переложений произведений Моцарта, Баха, Бетховена, кантат, сонат, романсов, музыкальный критик, пропагандист, педагог. После ухода отца мать художника В.С. Серова (1846–1924) стремилась воспитывать сына в духе народнических идей, отдав его на воспитание в коммуну Н.Н. Друцкой-Соколинской в Смоленской губернии [3, с. 35–37]. По воспоминаниям В.С. Серовой, первой в Таше

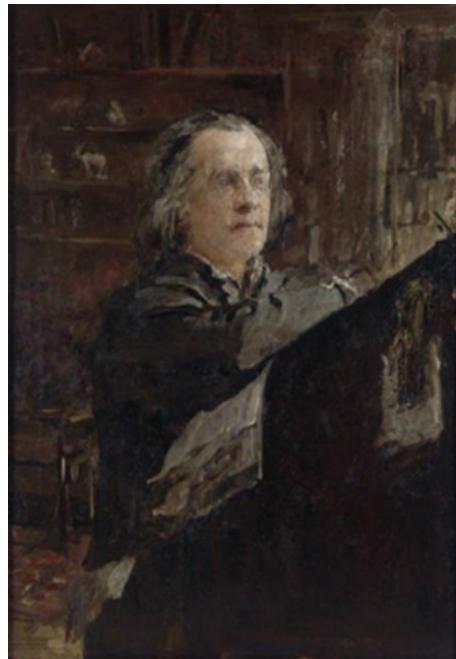


Рисунок 1. В.А. Серов. Портрет-этюд А.Н. Серова



Рисунок 2. В.А. Серов. Портрет А.Н. Серова

(Валентин Серов) заметила художественный талант «Талечка» (Н.Н. Друтская-Соколинская).

В истории отечественной музыкальной культуры XIX столетия В.С. Серова известна активной просветительской деятельностью, участием в содействии развитию основ народной культуры, операми «Уриэль Акоста», «Мироед», «Илья Муромец», выпуском четырёхтомного издания «Критических статей» (1892–1895) А.Н. Серова, завершением его оперы «Вражья сила». К готовившемуся юбилею премьеры оперы «Юдифь» в Мариинском театре (1863) В.А. Серовым был задуман портрет отца [10, с. 6]. Опера «Юдифь» создавалась по пьесе итальянского драматурга П. Джакометти (1816–1882), она поразила композитора зимой 1860 г. игрой выдающейся актрисы А. Ристори (1822–1906). В «Санкт-Петербургских ведомостях» в декабре 1860 г. сообщалось о гастролях труппы Ристори, где актриса выступила в драме «Юдифь». Вдохновлённый композитор пригласил написать либретто Дж. Джустиниани (1810–1866), сначала работал с ним сам, далее продолжили К. Званцов, Д. Лобанов, А. Майков. Разнообразие европейских и отечественных заимствований не отразилось на единстве сюжетной линии, необычной театральности оперы.

Известны два варианта портрета А.Н. Серова. В композиции первого варианта (1889), портрете-этюде (рисунок 1), поколенное изображение выполнено в эскизной манере. В этюде художник закладывает композиционную схему окончательного варианта портрета. Манера композитора трудится за высоким бюро определила главную вертикаль в картинном пространстве.

Во втором варианте 1889 г. (рисунок 2) фигура написана в полный рост на фоне отчётливо просматривающегося интерьера. Эти портреты к успешным не относили и отмечали переходный период в творчестве художника: «...чувствовал себя учеником Репина <...> идёт <...> в сторону от его собственного пути» [8, с. 87; 4, с. 114]. Портреты написаны по памяти, в этом скрыт смысл их неудачи.

Одной из основ послужил портрет композитора А.Н. Серова 1870 г. (рисунок 3), выполненный художником И.П. Келером-Вилианди (1826–1899), профессором Императорской Академии художеств. Келером создавались картины на религиозные,

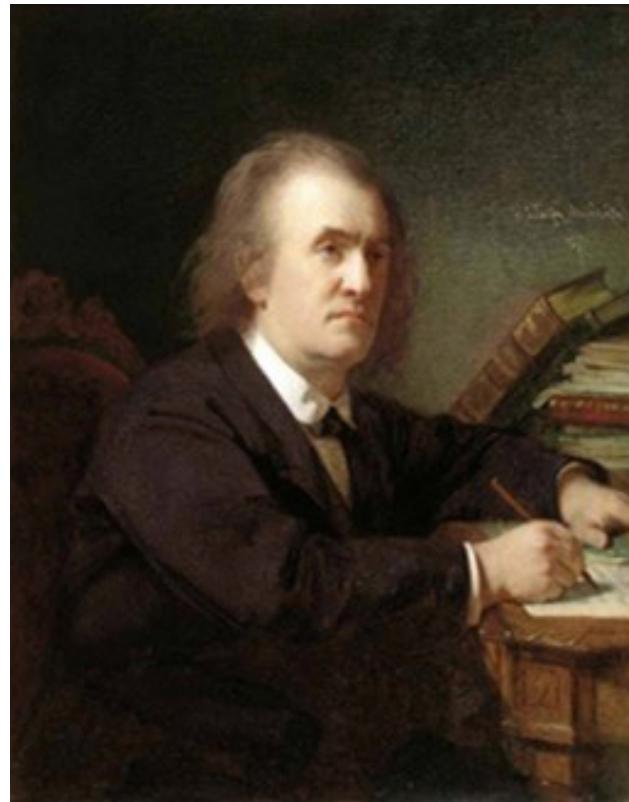


Рисунок 3. И.П. Келер-Вилианди. Портрет А.Н. Серова



библейские и жанровые сюжеты, но более он известен портретами императоров, великих князей, высокопоставленных лиц. Видный художник оставил ряд портретов («Галилей (старик с глобусом)», 1858, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля; «Портрет Надежды Павловны Боголюбовой», 1864, Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева; «Портрет девушки-итальянки», 1860-е, Музей изобразительных искусств Республики Карелия; «Портрет графа Платона Александровича Зубова (1835–1890)», 1873, Государственный Эрмитаж; «Портрет композитора А.Н. Серова», 1870, Государственная Третьяковская галерея и др.) с необычной композицией, в поясном или погрудном изображении, с лицами, данными крупным планом.

Художник приступил к портрету отца, начав со сбора изобразительного материала, акварельной копии с работы И.П. Келера-Вилианди и оставшихся предметов домашнего быта. Работая в Москве и Петербурге, Серов восстанавливал в памяти облик отца, обстановку дома. Старания Серова оправдались: В.В. Стасов на 18-й очередной выставке Товарищества передвижников (1890) отметил портрет: «... отцовский портрет вышел истинно превосходно» [9]. Стасов хорошо знал композитора и подчёркивал точность передачи характера А.Н. Серова в фигуре, осанке, причёске, взгляде, привычке композитора работать за партой. Памятая о юношеской дружбе, роли композитора и критика А.Н. Серова в отечественной культуре, Стасов в отзыве отдаёт ему дань почтения и признаёт умение художника в точности воспроизведения образа отца.

Оценка Стасова расходилась с мнением художника. Воодушевление чувствуется в первых письмах художника к О. Трубниковой, в них упоминается подготовка к юбилею оперы композитора А.Н. Серова [2]. В этом же письме Серов сообщает об определении вертикали композиции: «...вероятно, напишу Серова в натуральный рост». На творческом подъёме Серов из Петербурга сообщает в письме к Е.Г. Мамонтовой о положительном отклике Репина на портрет отца, о решении вместе с матерью «посвятить зиму отцу...». В переписке с художником И.С. Остроуховым впервые появляется беспокойство и сомнения Серова насчёт

отсутствия натуры, необходимости фантазировать. Немаловажным фактором в подготовке портрета к постановке «Юдифи» оказалась отмена юбилейного спектакля. Ради празднования юбилея спектакля готовился портрет, костюмы, «ассирийский материал», художник встречался с декоратором Г. Левотом и отложил свадьбу с О. Трубниковой.

Приятным для Серова в эти дни оказалось получение приза Московского общества любителей художеств за портрет Веры Мамонтовой «Девочка с персиками», приобретение Третьяковым картины «Девушка, освещённая солнцем», положительная оценка директора театра И.А. Всеволожского эскиза костюма Олоферна для намечавшейся оперы «Юдифь».

В декабре 1888 г. Серов пока ещё не написал лицо композитора, но нашёл конторку и костюм отца для натурщика. Остроухов торопит Серова с портретом, предлагая выставить его на очередной передвижной выставке. К концу декабря вся композиция портрета «прописана», («лицом пока доволен и оставляю его»). Сказывается неуверенность в отношении дальнейшей судьбы портрета, готовившегося для выставки в Мариинском театре, поэтому затягивается его окончание.

С начала 1889 г. чувствуется разочарование художника от затянувшейся работы: «Трудная затея этот портрет», «...кого ни спросишь – ну, а что поделяет Антон? – «Да всё пишет портрет отца»». О творческом процессе Серов неоднократно сообщал своим близким и друзьям в переписке с ними: «...быстро я вообще не умею работать», «...должен заметить, что искусства – вещи весьма трудные-с. Сколько себе крови поиспортишь...» [2].

Наконец, в декабре на IX периодической выставке Московского общества любителей художеств портрет экспонируется, и это приносит художнику новые беспокойства: «...думается мне, портрет этот не понравится». Опасения Серова подтверждаются мнением Репина, отправившего портрет на XVIII выставку Товарищества передвижников в Петербург: «...пожалуй, и не примут», «...он плоховат...» [2].

Сюжетное начало портрету придавало точное воспроизведение рабочей обстановки композитора и отражало его творческую внутреннюю жизнь, грани характера. Личные качества отца восстанавливались по памяти, рассказам очевид-



Рисунок 4, Рисунок 5. В.А. Серов. Валентина Семёновна Серова

цев, определяя композиционный строй картины. В однофигурной композиции Серов пытался передать атмосферу музыкального деятеля эпохи – композитора А.Н. Серова, но психологической глубины образа достичь не удалось в силу отсутствия модели и её «характеристической интонации» [6, с. 64]. В 1912 г. в дар Русскому музею переданы Николаем II несколько работ художника, в том числе портрет отца композитора [5].

Портреты В.Н. Серовой выполнены в этюдной манере, возможно, из-за точной и объективной фиксации портретируемого, тщательного изучения модели художником. «...пытливее взглядался он в меня. Не могу я переносить твоего взора: он душу мою обнажает!...», – напишет в своих воспоминаниях мать художника [7, с. 107]. Инициативная В.С. Серова полностью посвятила себя пропаганде музыкальных знаний в народной среде, проблемам музыкального образования. В её публицистической практике насчитывалось более шестидесяти статей, интервью, воспоминаний и др. Начав заниматься в Петербургской консерватории у А.Г. Рубинштейна, она продолжила брать уроки у А.Н. Серова. Выйдя за него замуж, отдала себя служению только музыке, став союзником супруга во всём. Драматические события жизни не сломили её «идей смелых и широких» [8, с. 10]. В России В.Н. Серова была

в ряду зacinателей музыкального народного проповедования и одной из первых женщин-композиторов, явившихся автором опер, фортепианных миниатюр, музыкальных иллюстраций к произведениям Л.Н. Толстого.

В редкие минуты Серов мог наблюдать за матерью, остались только рисунки Серовой за роялем, спящей, задумчивой 1880 и начала 1880-х гг. В 1880 г. Серов поступает вольнослушателем в Академию художеств, начинаются штудии по рисунку в классе П.П. Чистякова, «единственного (в России) истинного учителя незыблемых законов формы». Серовская твёрдость проявляется в рисунках и портретах 1880–1881 гг.: В.А. Серовой, «Горбун», А.Я. Симонович, В.А. Репиной. Художник укрупняет головы моделей на первом плане. В чёткой конструкции головы необычна для начинающего художника тщательность в передаче характера. Карандашные рисунки юного Серова динамично изображают тон, освещение, линия выступает средством характеристики. Рисунки матери – неодинаковой степени законченности. Серов в выражении её глаз, устремлённости и твёрдости взгляда (рисунок 4) создает образ сильной, увлечённой личности (1880). Карандаш Серова зафиксировал краткий миг отдыха матери (1881) в череде её нескончаемых трудов (рисунок 5).



Благодаря супругу в круг знакомых В.С. Серовой входили И.С. Тургенев, П. Виардо, Р. Вагнер, Ф. Лист. «Музыкальная волна захлестнула <...> жизнь» В.С. Серовой [7, с. 91] при общении с деятелями музыкальной культуры семьёй Бларамберг. В своих воспоминаниях о Тургеневе Е.И. Бларамберг (Апрелева) [1] касается событий 1871 г. (после кончины А.Н. Серова). Друзья собрались у вдовы композитора поддержать её в трудные дни, ждали Тургенева, пожелавшего навестить дочь П. Виардо Луизу Эрритт, проживавшую в доме В.С. Серовой. Именно Е.И. Бларамберг (Апрелева) и В.С. Серова послужили прототипами для образа Софьи Алексеевны в картине И.Е. Репина «Правительница Царевна Софья Алексеевна, через год после заточения её в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей её прислуги, 1698 года» (1879). Сильные и волевые, сформировавшиеся под влиянием народовольческих идей 1860-х гг., они посвятили свою жизнь вопросам народного просвещения, их типаж наиболее ярко отражал бунтарский тип царевны Софьи.

В силу активного служения В.С. Серовой в музыкально-просветительской области, её занятости, художнику не представлялось возможности создать психологическую глубину в портрете матери, он ограничился этюдными набросками. Среди них одухотворённостью и насыщенной внутренней жизнью отличается карандашный рисунок («Валентина Семёновна Серова», 1880, Третьяковская галерея). Выразительные чёрно-белые портреты создавались в плодотворный рисуночный период 1879–1880-х гг. Серов использовал возможности чёрной и белой тональности, заполнив плоскость листа доминантой лица в композиции портрета, ясным и точным рисунком, трактуя внутреннее содержание модели.

Творческий метод художника проявился с его первых работ. Индивидуальный подход, серовский точный рисунок закладывались мастерами – не-

мецким рисовальщиком, гравером Карлом Кёппингом (1848–1914), преподавателем Императорской Академии художеств П. Чистяковым, художником И. Репиным. Серов шёл от «живописи к характеру», «характеристическому» раскрытию духовной сущности портретируемого. Эволюция художника сказывалась в композиционном разнообразии, в высоком уровне живописной палитры. Художник тонко чувствовал портретируемого, что отражалось в композиционном приёме, живописной форме, раскрывающих особенности модели.

Портрет отца, написанный по памяти, отмечался Стасовым, но в рамках точности передачи физиономических особенностей. Стасова с А.Н. Серовым связывала юношеская дружба, увлечение вопросами развития русской национальной композиторской школы. Серов пытался усилить композицию предметным миром, погружая фигуру в конкретный вещественный мир журналов, книг, нот, писем подвижника музыкальной культуры второй трети XIX в. Серовым руководило чувство сыновней почтительности и ответственности заувековечивание памяти отца-композитора ко времени торжеств, по случаю юбилея постановки оперы «Юдифь». Композиция портрета вступала в противоречие с идеей картины, с одной стороны, изображением воссозданной, возрождённой, немного перегруженной бытовой атмосферы, с другой – попыткой передачи духовно-творческого процесса музыканта, критика. Имперсональность модели при написании лица подменяла сверхзадачу художника, его метод – индивидуально-психологической трактовки лица, с соблюдением личного духовного проникновения и контакта с портретируемым. Такой подход ощущим в портретах матери. Этюдный характер портретов, ограниченность в наблюдениях за моделью знатока «законов портретного жанра» Серова [6, с. 91] не позволили раскрыть все эстетические грани в портретах В.С. Серовой.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ардов Е. (Апрелева). Из воспоминаний об И.С. Тургеневе // Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. 1983. URL: http://az.lib.ru/a/aprelewa_e_i/text_1904_iz_vospominaniy_o_turgeneve.shtml (дата обращения: 10.01.2021).
- 2/ Валентин Серов. Письма 1888, 1889, 1898. URL: <http://valentinserov.ru/> (дата обращения: 12.02.2021).
- 3/ Войденова Е. Мятежная духом. История жизни Н.Н. Друцкой-Соколинской // Край Смоленский. 2018. № 5. С. 35–37.
- 4/ Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М.: И. Кнебель, 1914. 269 с.
- 5/ Круглов В.Ф. Творчество Серова в зеркале коллекции Государственного Русского музея. URL: http://virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/serov_grm (дата обращения: 15.09.2020).
- 6/ Леняшин В.А. Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. Л.: Художник РСФСР, 1986. 260 с.
- 7/ Серова В.С. Как рос мой сын. Л.: Художник РСФСР, 1968. 294 с.
- 8/ Симонович-Ефимова Н.Я. Воспоминания о В.А. Серове. Л.: Художник РСФСР, 1964. 186 с.
- 9/ Стасов В.В. Передвижная выставка и ее критики // Северный Вестник. № 3. 1890. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1890_peredvizhnaya_vystavka_olderfo.shtml (дата обращения: 15.12.2020).
- 10/ Яковлева С.А. Взаимодействие искусств как феномен культуры: на примере образно-смысовой трактовки личности композитора в портретах В.А. Серова // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10, № 6А. С. 5–11. URL: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2020-6/1-yakovleva.pdf> (дата обращения: 03.06.2021).
- 4/ Grabar', I.E. (1914), Valentin Aleksandrovitch Serov. Zhizn' i tvorchestvo [Life and creative activities], I. Knebel', Moscow, 269 p. (in Russ.)
- 5/ Kruglov, V.F. "Tvorchestvo Serova v zerkale kollektssi Gosudarstvennogo Russkogo muzeya" [The creative activities of Serov in the mirror of the State Russian museum collection], Available at: http://virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/serov_grm (Accessed 15 September 2020). (in Russ.)
- 6/ Lenyashin, V.A. (1986), Portretnaya zhivopis' V. A. Serova 1900-kh godov. Osnovnye problem [Portrait painting by V.A. Serov in 1900s. The main problems], Khudozhhnik RSFSR, Leningrad, 260 p. (in Russ.)
- 7/ Serova, V.S. (1968), Kak ros moi syn [How my son grew up], Khudozhhnik RSFSR, Leningrad, 294 p. (in Russ.)
- 8/ Simonovitch-Efimova, N.Ya. (1964), Vospominaniya o V. A. Serove [Memories about V. A. Serov], Khudozhhnik RSFSR, Leningrad, 186 p. (in Russ.)
- 9/ Stasov, V.V. (1890), "Peredvizhnaya vystavka i ee kritiki", Severnyi Vestnik [Northern Bulletin], no. 3, Available at: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1890_peredvizhnaya_vystavka_olderfo.shtml (Accessed 15 December 2020). (in Russ.)
- 10/ Yakovleva, S.A. (2020), "Vzaimodeistviye iskusstv kak fenomen kul'tury: na primere obrazno-smyslovoi traktovki lichnosti kompozitora v portretakh V.A. Serova" [Interaction of arts as a culture phenomenon: by example of semantic and figurative interpretation of the composer's personality in the portraits by V.A. Serov], Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilisation], Available at: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2020-6/1-yakovleva.pdf> (Accessed 03 June 2021). (in Russ.)

REFERENCES

- 1/ Ardov, E. (Apreleva) (1983), "Iz vospominaniy ob I.S. Turgeneve", Turgenev v vospominaniyakh sovremenников [Turgenev in the memories of his contemporaries], V. 2, Available at: http://az.lib.ru/a/aprelewa_e_i/text_1904_iz_vospominaniy_o_turgeneve.shtml (Accessed 10 January 2021). (in Russ.)
- 2/ Valentin Serov, Letters 1888, 1889, 1898, Available at: <http://valentinserov.ru/> (Accessed 12 February 2021). (in Russ.)
- 3/ Voidenova, E. (2018), "Myatezhnaya dukhom. Iстория zhizni N. N. Drutskoi-Sokolinskoi", Krai Smolenskiy [The Smolensk Territory], no. 5, pp. 35–37. (in Russ.)

Сведения об авторе

Яковлева Светлана Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: masdisf555@mail

Author information

Svetlana A. Yakovleva, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: masdisf555@mail



НАУКА И ИСКУССТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ: ГРАНИЦЫ ВЗАЙМОДЕЙСТВИЯ

И.Г. ОКРУХ

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

АННОТАЦИЯ. В данной статье представлены размышления автора о тесной взаимосвязи науки и искусства на примере художественной керамики как сложнейшего и удивительного конгломерата их составляющих. «Четыре стихии» – земля (глина), вода, воздух, огонь, которые являются важнейшими и неотъемлемыми составляющими в процессе изготовления любого керамического изделия, рассматриваются в работе с разных позиций, знание которых необходимо специалисту для его успешной практической деятельности на всех этапах производства. На основе проведённого анализа автором делается вывод, что художественная керамика – это наука, возведённая в степень искусства, и, в тоже время, это уникальный вид искусства, абсолютно невозможный без глубоких знаний в области физики, каллоидной химии (физико-химическая механика дисперсных систем) и биологии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: искусство керамики, глина, обжиг, пластиичность, цвет.

SCIENCE AND ART IN ARTISTIC CERAMICS: BOUNDARIES OF INTERACTION

I.G. OKRUKH

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

ABSTRACT. This article presents the author's thoughts on the close relationship between science and art on the example of art ceramics as the most complex and amazing conglomerate of their components. "Four elements" - earth (clay), water, air, fire, which are the most important and integral components in the process of manufacturing any ceramic product, are analyzed in the work from different positions, knowledge of which is necessary for the specialist to successfully carry out his practical activities at all stages of production. Based on the analysis, the author concludes that art ceramics is a science elevated to the degree of art, and, at the same time, it is a unique type of art, absolutely impossible without deep knowledge in the field of physics, colloid chemistry (physicochemical mechanics of disperse systems) and biology.

KEYWORDS: Science, art, ceramic art, clay, firing, plasticity, color.

Взаимосвязаны ли между собой наука и искусство – два мощных двигателя прогресса, каковы пути обогащения искусства наукой и наоборот? Эти вопросы взаимодействия, пересечения науки и искусства являются актуальными в современной культуре и имеют междисциплинарный характер исследования [3; 5]. Рассмотрим эту проблему на примере художественной керамики. При создании керамического произведения воедино сводятся различные понятия и процессы. Любое керамическое изделие, независимо от своего размера и назначения, мы поэтично определяем как «дитя четырех стихий»: земли (глины), воды, воздуха и огня. Все эти так называемые стихии можно рассматривать как явления природы, окружающие нас на протяжении жизни, и которые можно выразить научным языком формул.

Самое простое, что мы помним ещё из школьной практики – это формула воды. Согласно общепринятым определениям, вода представляет собой бинарное неорганическое соединение с химической формулой H_2O . Молекула воды состоит из двух атомов водорода и одного – кислорода, которые соединены между собой ковалентной связью. При нормальных условиях вода представляет собой прозрачную жидкость, не имеющую цвета.

Вряд ли керамист дословно помнит валентность воды, когда на её основе разводит глиняную или фарфоровую массу до нужной консистенции, но вот работа с этими массами без воды невозможна. Пластичность глин заключается в способности образовывать при затворении водой массу, которая при воздействии внешних нагрузок может принимать ту или иную форму, сохраняющуюся после снятия нагрузок. Это свойство является одним из главных показателей и даёт в первую очередь возможность применения лепки, отливки и формовки при производстве художественных изделий. Для проявления пластичности необходимо ввести в глину такое количество воды, чтобы образовалась хотя бы тончайшая плёнка вокруг твёрдых частиц. Чем пластичнее глина, тем больше воды необходимо в неё добавить для получения рабочего состо-



Рисунок 1. Шликообразное состояние глины

ния формовочной массы. Связующая способность глин – это способность сохранять пластичность при смешении с непластичными материалами. Она определяется свойством связывания частиц непластичного материала, обладающего достаточной прочностью. Последняя должна обеспечивать возможность выдерживания изделиями различных производственных операций. Разжигаемость – это свойство глин образовывать при добавлении воды подвижные устойчивые системы. Количество воды, необходимое для разжигания, определяется минералогическим составом глин, при смешивании с обычной водой глина меняет свою структуру, становится более вязкой и гибкой (рисунок 1).

Ещё сложнее с характеристиками, технологическими свойствами и составами глин, которые необходимо знать специалисту. Глины представляют собой тонкозернистые полиминеральные смеси, образующие с водой пластичное тесто, которое сохраняет приданную ему форму после высыхания и приобретает прочность камня после обжига. Все глинистые материалы по условиям образования подразделяются на остаточные – образовавшиеся



на месте распада горных пород, и осадочные – образовавшиеся вследствие переноса и осаждения глинистых материалов водой, ветром или ледниками. Исходя из состава и других качеств, геологи различают около шестидесяти видов различных глин. Практически во всех районах Красноярского края разведаны месторождения глин и суглинков, которые пригодны для разных отраслей экономики. Это такие месторождения как: Уярское, Кантатское, Балайское, Мазульское, Тептятское, Кузнецковское и другие. Кампановское месторождение в Рыбинском районе обладает большими запасами уникальных беложущихся глин. В Шушенском районе имеются залежи глины, пригодной для изготовления огнеупорного кирпича, также известны уникальные залежи бентонитовой глины – сырья для изготовления катализаторов для выплавки легированных сталей (см. об этом: [4]).

Глины состоят из глинистого вещества и примесей. Цвет глин разнообразен и обусловлен содержанием различных окрашивающих их примесей, так называемых минералов-хромофоров или органических соединений. В основном, чистые глины белого или серого цвета, но широко распространены и глины жёлтого, синего, зелёного, коричневого и чёрного цветов в зависимости от входящих в их состав минеральных примесей и солей тяжёлых металлов. Красноярск богат красными глинами с большим количеством железистых примесей (рисунок 2). Цвет глине придают окись алюминия, окись железа и окись титана. При обжиге большинство глин резко меняют свой цвет и даже незначительное изменение состава глиняной массы может повлиять на её окраску (рисунок 3). Наиболее ценным сырьём является каолин – глина белого цвета. В основном он состоит из минерала каолинита и обычно менее пластичен по сравнению с другими белыми глинами. Каолин является основным сырьём для фарфорово-фаянсовой и бумажной промышленности.

В свою очередь, глинистое вещество может состоять из одного глинистого минерала (мономинеральные глины) или из нескольких (полиминеральные глины).

К важнейшим глинообразующим минералам относятся каолинит, галлуазит, монтмориллонит и гидрослюды. Указанные минералы отличаются друг от друга по своим свойствам, от чего зависят

физико-химические свойства глин.

По гранулометрическому (зерновому) составу глины подразделяются на:

- **Высокодисперсные:** фракции $<0,01 \text{ мм} >85\%$ фракции $<0,001 \text{ мм} >60\%$
- **Дисперсные:** фракции $<0,01 \text{ мм} 40-85\%$ фракции $<0,001 \text{ мм} 20-60\%$
- **Грубодисперсные:** фракции $<0,01 \text{ мм} <40\%$ фракции $<0,001 \text{ мм} < 20\%$

Фракции крупнее 2 мм считаются включениями.

В зависимости от размера преобладающих включений различают сырьё с мелкими включениями ($<2\text{мм}$), средними (2-5мм) и крупными ($>5\text{ мм}$).

Глинистое сырьё для керамической промышленности классифицируется:

1/ По пластичности – на 5 групп:

Высокопластичные – с числом пластичности > 25

Среднепластичные – с числом пластичности 15-25

Умереннопластичные – с числом пластичности 7-15

Малопластичные – с числом пластичности <7

Непластичные – не образующие пластичное тесто

2/ По степени спекаемости – на 3 группы:

Сильноспекающиеся – способные давать черепок с водопоглощением до 2%

Среднеспекающиеся – с водопоглощением до 5%

Неспекающиеся – с водопоглощением $> 5\%$

3/ По огнеупорности – на 3 группы:

Огнеупорные – с огнеупорностью $> 1580^{\circ}\text{C}$

Тугоплавкие – с огнеупорностью 1350-1580 $^{\circ}\text{C}$

Легкоплавкие – с огнеупорностью $< 1350^{\circ}\text{C}$

4/ По содержанию в глинах $\text{Al}_2\text{O}_3 + \text{TiO}_2$ на 4 группы:

Высокоосновные – с содержанием $\text{Al}_2\text{O}_3 + \text{TiO}_2 > 40\%$

Основные – с содержанием $\text{Al}_2\text{O}_3 + \text{TiO}_2 30-40\%$

Полукислые – с содержанием $\text{Al}_2\text{O}_3 + \text{TiO}_2 15-30\%$

Кислые – с содержанием $\text{Al}_2\text{O}_3 + \text{TiO}_2 < 15\%$ [2].

По технологическим признакам глины подразделяются на высокосортные, нормальные и низкосортные. Можно сказать, что «вот она, чистая наука!», но с этой точки зрения составы сырья наиболее интересны технологам, которым по роду службы важны эти знания, а практикующий художник-керамист в современных условиях возьмёт готовую массу и слепит своё произведение искусства. Вот только наличие готовых масс не освобождает



Рисунок 2. Красные глины в природе



Рисунок 3. Глины Красноярского края

от необходимости глубоких знаний о её составе, пластичности, тугоплавкости или легкоплавкости, так как от этого зависит способ работы: ручная лепка, формовка или отливка, выбор декоративного покрытия, способ сушки (воздушная усадка) и температура обжига.

Следующий важный этап производства керамики – это сушка, которая происходит при помощи ещё одной стихии – воздуха. Сушка изделий является сложной операцией технологического процесса, представляющего собой удаление влаги из изделий путем испарения. В результате сушки происходит следующий важный этап в производстве керамики, так называемая воздушная усадка. В процессе сушки освобождающаяся вода просачивается изнутри изделия на его поверхность и высыхает, поэтому изделие твердеет и размеры его уменьшаются. Более жирная глина, обладающая большей впитываемостью, обладает и большей сжимаемостью или коэффициентом усадки. Самая большая усадка происходит за время обжига, когда уходит химически связанная вода. «Удаление влаги из тонкокерамических масс сопровождается значительной усадкой, составляющей у майоликовых изделий 10–15 процентов, что является причиной возникновения усадочных напряжений, приводящих в определённых условиях к растрескиванию изделий» [1]. Чтобы исключить подобный брак, важно обеспечить постепенную сушку изделий либо в закрытых помещениях, либо в сушильных

камерах, путём медленного, равномерного нагрева воздуха, исключив сквозняки, хотя мелкие гончарные формы в целом хорошо сохнут и в открытых помещениях (рисунок 4). Далее начинается процесс обжига, в результате которого происходит непрерывный процесс отвердевания и окончательного сжатия с образованием кристаллов стекла в обжигаемой глине, которые и превращают эту массу в керамику.

Что такое огонь с точки зрения физики? Это интенсивный процесс окисления (горение), сопровождающийся излучением в видимом диапазоне и выделением тепловой энергии. В научном измерении огонь представляет собой совокупность раскалённых газов (низкотемпературная плазма), выделяющихся в результате химической реакции (в частности, взрыва). Для возникновения и существования огня требуются три компонента: топливо, которое горит, окислитель, который позволяет протекать этому процессу, и температура. Вместе с тем огонь – это практически душа керамического изделия, так как обжиг является важнейшей конечной стадией производства керамики. При обжиге происходят сложные физико-химические процессы, в результате которых «керамическая масса – механическая смесь минеральных частиц – становится камнеподобным материалом – прочным, твёрдым, химически стойким с особыми, присущими только ему эстетическими свойствами» [1] (рисунок 5).



Рисунок 4. Сушка изделий на открытом воздухе



Рисунок 5. Итог восстановительного обжига

Для контроля процесса обжига в печах накала в помощь художнику-керамисту придуманы различные приборы, которые позволяют запрограммировать сам процесс обжига и в нужное время автоматически прервать его, по достижении нужной температуры. И это огромная помощь и благо, но веками гончары обходились без приборов и проводили сложный процесс обжига своих изделий «на глаз», зная, что при 600 градусах цвет пламени в печи – алый, а вот при 1000–1100 он практически белый. И обходились наши предки чисто визуальными проверками, практически не ошибаясь. Собственный цвет огня зависит от горящего вещества и его чистоты (например, огонь от костра или свечи, в котором присутствует значительная доля углекислого газа, горит оранжевым цветом, относительно чистый от углерода – красным, самый чистый – голубым) (рисунок 6).

В зависимости от назначения изделия и характера используемого керамического материала его

обжиг можно вести в один приём или в несколько.

Первый обжиг – утильный – сводится к закреплению готовой формы изделия и приобретению материалом всех основных, присущих ему свойств.

Второй обжиг – *политой* или *глазурный* – представляет закрепление глазурного покрытия на исходном материале, а для фарфора и фаянса: приобретение присущих этим материалам основных свойств, которые не были получены при первом утильном обжиге.

Третий обжиг – *декоративный* или *красочный*: закрепление на глазуреванном материале надглазурной росписи. Этот обжиг может быть многократным, в зависимости от количества и характера красок, наносимых на предварительно глазуреванный материал. Терракота, майолика, гончарные изделия обжигаются при температуре 950–1140°C; фаянс: утильный обжиг – 1280°C, политой обжиг – 1150°C; фарфор: утильный обжиг – 900°C, политой обжиг 1300–1400°C.



Рисунок 6. Различные стадии процесса обжига керамики

А вот что такое огонь с точки зрения искусства? Творец и Бог. Именно в такой ранг в Абрамцево, впервые в истории развития керамики, был возведён процесс обжига, в результате которого так называемый брак – игра неправильных цветовых пятен, стекающих капель, переливающихся жидкостей, потеки, трещины (кракелюры), вскипевшая глазурь – превращаются в уникальность творческого процесса, что только увеличивает ценность керамического изделия (рисунок 7). Это искусство было метко названо [«искусством огня»](#) [2], когда ни одна вещь не похожа на другую, каждая оригинальна.

Итак, что же должно быть в основе работы керамиста – чутьё или точный расчёт? Без точных знаний невозможно рассчитать длительность обжига, оптимальную температуру, толщину слоя глазури и эмали, но сам процесс создания произведения искусства сложно загнать в строгие рамки. Творчество не признаёт жёстких ограничений. Для творческого акта важно находить, обобщать, придумывать, создавать объект и т. д. Наука объективна, а искусство субъективно, но оно и должно быть таким, ведь «я художник, я так представляю». Именно поэтому наука и искусство будут отличаться друг от друга, хотя средства и цели у них могут быть похожими.

Керамика – это наука, возведённая в степень искусства, и, в тоже время, это прекрасный вид искусства, невозможный без точных знаний в области физики, каллоидной химии (физико-химическая механика дисперсных систем) и биологии. Невозможно определить степень взаимопроникновения этих понятий, как невозможно разделить точное знание и интуицию в процессе создания любого произведения искусства.



Рисунок 7. Результат обжига как творческий процесс



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акунова Л.Ф., Крапивин В.А. Технология производства и декорирование художественных керамических изделий: учебник. М.: Высшая школа, 1984. 207 с.
- 2/ Арзуманова О.И., Лобартович В.А., Нащекина М.В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. М.: Жираф, 2000. 224 с.
- 3/ Окрух И.Г., Окрух В.И. От живописи на керамике к керамической живописи // Художественные традиции Сибири: материалы Международной научной конференции 2–3 октября 2018 г. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. С 254–257.
- 4/ Подлекарев А.И. Производство керамических изделий: учебное пособие. Красноярск: КГХИ, 2010. 75 с.
- 5/ Тимохов С.В. Система художественного образования Сибирского региона: традиции, проблемы и развитие (методический аспект) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2020. № 3. С. 17–23.

REFERENCES

- 1/ Akunova, L.F., Krapivin, V.A. (1984), Tekhnologiya proizvodstva i dekorirovaniye hudozhestvennyh keramicheskikh izdelij: uchebnik [Technology of production and decoration of ceramic art products: textbook], Vysshaya shkola, Moscow, 207 pp. (in Russ.)
- 2/ Arzumanova, O.I., Lobartovich, V.A., Nashchekina, M.V. (2000), Keramika Abramceva v sobranii Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta inzhenernoj ekologii [Ceramics Abramtseva in the collection of Moscow State University of Engineering Ecology], ZHiraf, Moscow, 224 pp. (in Russ.)

- 3/ Okrukh, I.G., Okrukh, V.I. (2019), "From painting on ceramics to ceramic painting", Artistic traditions of Siberia: materials of the International Scientific Conference on October 2–3, 2018, SGII named after D. Hvorostovsky, Krasnoyarsk, pp. 254–257. (in Russ.)
- 4/ Podlekarev, A.I. (2010), Proizvodstvo keramicheskikh izdelij: uchebnoe posobie [Production of ceramic products: a textbook], KGHI, Krasnoyarsk, 75 p. (in Russ.)
- 5/ Timokhov, S.V. (2020), "System of art education of the Siberian region: traditions, problems and development (methodological aspect)", Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo "ARTE" [Scientific research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky "ARTE"], no. 3, pp. 17–23. (in Russ.)

Сведения об авторе

Окрух Ирина Геннадьевна, профессор, зав. кафедрой художественной керамики, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: i.okruh@mail.ru

Author information

Irina G. Okruh, Full Professor, Head of the Department of Artistic ceramics, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: i.okruh@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский
журнал об искусстве

РАЗДЕЛ

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

153/

ГИНТЕР С.М.

Задачи образовательного
процесса по изучению
декоративно-прикладного
искусства студентами
творческого вуза
в современных условиях



ЗАДАЧИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПО ИЗУЧЕНИЮ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА СТУДЕНТАМИ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

С.М. ГИНТЕР

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

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматривается вопрос о необходимости актуализации профессионального и творческого подхода в формировании личности художника, будущего руководителя студии декоративно-прикладного творчества в образовательном процессе творческого вуза. Приводятся размышления о педагогической ценности познания декоративно-прикладного и народного искусства. Современная ситуация совершенно не способствует сохранению, а во многих случаях и возрождению практического художественного творчества, в том числе познанию народного искусства. С развитием цифровых технологий и их активным внедрением в образовательный процесс творческого вуза у обучающихся стала развиваться шаблонность мышления, формируются негативные стереотипы, навязанные интернет-технологиями. Автор выделяет ключевые задачи, которые необходимо решать в условиях образовательного процесса творческого вуза применительно к кафедре народной художественной культуры на современном этапе развития.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: декоративно-прикладное искусство, современные условия, культура, традиции, образовательный процесс, творческий вуз.

TASKS OF THE EDUCATIONAL PROCESS FOR THE STUDY OF DECORATIVE AND APPLIED ART BY STUDENTS OF A CREATIVE UNIVERSITY IN MODERN CONDITIONS

S.M. GINTER

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

ABSTRACT. The article presents information about the need to actualize the professional and creative process of forming the personality of the artist, the future head of the studio of decorative and applied creativity in the educational process of a creative university. A reflection on the pedagogical value of the knowledge of decorative, applied and folk art is given. The current situation does not contribute at all to the preservation, and in many cases, to the revival of practical artistic creativity, including the knowledge of folk art. With the development of digital technologies and their active participation in the educational process of a creative university, students began to develop a pattern of thinking, stereotypes imposed by Internet technologies are formed. The author identifies the tasks that need to be solved in the conditions of the educational process of a creative university.

KEYWORDS: decorative and applied art, modern conditions, culture, traditions, educational process, creative university.



Современная ситуация в обществе демонстрирует ускорение темпов развития практически по всем направлениям. Среди негативных результатов процесса глобализации – смена ценностных ориентаций в культуре, размывание традиций, уход от осознания этнокультурной идентичности, самобытности и культурных особенностей, особенно в среде молодёжи. Её общение с народной художественной культурой, народным декоративно-прикладным искусством, как правило, носит созерцательный характер, а взаимодействие с народной культурой происходит только у того, кто непосредственно в ней существует и творит [8]. Вместе с тем, этот вид искусства черпает своё вдохновение в эстетическом осмыслиении человеком окружающей действительности, «живой» и «неживой» природы. Одним из источников вдохновения и учителем в сфере прекрасного для декоративно-прикладного искусства является народное творчество и его традиции, складывавшиеся веками, бережно передаваемые из поколения в поколение. Человек, восхищённый природой, её гармонией, мудростью и красотой, веками наблюдая жизнь животных и растений, нашёл способ выражения своего отношения к ней в обобщённых стилизованных формах и ритмах сначала народного, а затем и профессионального декоративно-прикладного искусства [6; 11].

Педагоги-исследователи эстетического воспитания в российском образовании (Б.Н. Абросимов, Н.И. Киященко, Н.Л. Лайзеров, А.Б. Салтыков и др.) обращают внимание на то, что безграмотность многих современных людей в области декоративно-прикладного искусства приводит ко многим социальным сбоям и личным нравственным срывам [4]. По мнению А.Б. Салтыкова, мы уделяем недостаточно внимания художественной стороне нашего быта, слишком часто считаем это мелочью. Между тем, это влияет на развитие вкуса, который также необходим всяческому культурному человеку, как грамотность в основных науках и искусствах, как знание правил поведения в обществе, как здоровье и нормальное развитие [8, с. 12, 13].

Исследователи народного искусства И.Я. Богославская, М.А. Некрасова, А.Б. Салтыков, Н.Б. Смирнова уверены, что использование народного декоративно-прикладного искусства в образовательном процессе способствует формированию человека в личностном и профессиональном плане, приводит к стабильности и социальному равновесию в обществе. Всё это говорит о необходимости активного профессионального и творческого подхода к процессу формирования личности художника средствами народной художественной культуры в образовательном пространстве творческого вуза. Для художника декоративно-прикладного искусства важным является сохранение преемственности, выражающейся в канонах народных традиций, высокой технологичности, лаконизме и обобщённости произведений, в сочетании традиционного и индивидуального в процессе формирования авторского образа произведения, рождённого и реализованного формирующейся личностью, способной к активному профессиональному, творческому росту.

Специфика кафедры народной художественной культуры Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, реализуемая в образовательном процессе, заключается в многоаспектном изучении декоративно-прикладного искусства с акцентом на его народном компоненте [3; 10]. Выпускники кафедры становятся по своему профилю подготовки руководителями студий декоративно-прикладного творчества. Поэтому студент должен осознавать социальную значимость своей будущей профессии, обладать высокой мотивацией к выполнению профессиональной деятельности; использовать основные положения и методы различных наук при решении социальных и профессиональных задач; быть способным анализировать социально значимые проблемы и процессы; участвовать в реализации научных, учебных, творческих программ в сфере народной художественной культуры с активным использованием современных социальных, психолого-педагогических



и информационных технологий, быть способным планировать, организовывать и руководить художественно-творческой деятельностью коллектива с учётом особенностей его состава, этнокультурных традиций, социокультурной среды и т. д. [3].

Особенность и педагогическая ценность познания народного и всего декоративно-прикладного искусства заключается в том, что они позволяют воспитывать культуру восприятия материального мира, формируют эстетическое отношение к действительности, помогают разобраться и понять художественно-выразительные стороны окружающего мира. Образовательный процесс строится на обращении к корням историко-художественного наследия народного искусства [9]. Область декоративно-прикладного творчества крайне обширна. Она охватывает многие сферы жизнедеятельности людей, внося в них эстетическую и художественную привлекательность. Произведением декоративно-прикладного искусства может стать любая практическая вещь, оформленная по законам красоты и художественной образности: жилища, архитектурные сооружения, площади, улицы, парки, скверы, предметы быта, украшения, одежда и другие. «Декоративно-прикладное искусство – это особый мир художественного творчества, сфера, вне которой невозможно представить себе жизнь человека. Каждая вещь, будь то мебель, посуда или одежда, занимает определённое место не только в организованной человеком среде жизнедеятельности, но прежде всего в его духовном мире» – справедливо отмечает Ш.А. Атаджанова [1, с. 4].

В связи с этим важную роль играет развитие и формирование у современных студентов, приобретающих творческие профессии в области искусства и культуры, умения и навыков творческой работы, практических умений и теоретических знаний. По утверждению А.С. Максяшина, декоративно-прикладное искусство – по своей сути искусство элитарное (высокое), а не массовое, и требует особой профессиональной подготовки: овладения в процессе художественного образования основами мастерства, особыми умениями и навыками [5].

Современная ситуация совершенно не способствует сохранению, а во многих случаях и возрождению практического художественного творчества. При всём том, что в наши дни декора-

тивно-прикладное искусство переживает необыкновенный интерес общества к различным своим направлениям и видам, в институт приходят абитуриенты, не отягощённые практическими умениями в области художественного декоративно-прикладного творчества. Это заметно по результатам их практической работы после первого семестра учёбы. Талант, конечно, не скроешь, и если он есть, то даже сквозь неуклюжесть и неумение держать в руках инструмент он всегда просматривается. Поэтому кафедра ставит и пытается реализовывать задачи, направленные на выделение большого количества времени для освоения практических навыков в реализации творческих идей. Если не решать эти задачи, мы рискуем потерять талантливых студентов, а за ними и огромный пласт культуры, выраженный в народном и декоративно-прикладном искусстве, потому как некому будет его сохранять и развивать. Да, есть компьютерные технологии, но они никогда не заменят реальных произведений, сделанных собственными руками, рождённых мыслью художника, особенно в прикладных видах творчества. Этап формирования идеи, образа произведения – это творческий процесс. В рождении и реализации произведения искусства участвует душа художника, чей творческий потенциал находит самовыражение в реальных объектах творчества. Насколько это реально, показала нынешняя пандемия, благодаря которой обучающимся художественно-творческих направлений пришлось заниматься в дистанционном формате, с вытекающими негативными последствиями.

С развитием цифровых технологий и их активного участия в образовательном процессе творческого вуза, у обучающихся стала развиваться шаблонность мышления, формируются стереотипы, навязанные интернет-ресурсами. Конечно, у нас нет стремления отказаться от современных обучающих цифровых технологий. В данных обстоятельствах важно гармоничное сочетание современных и традиционных форм образования в области художественного творчества. Как отмечает В.Г. Власов, специфика декоративно-прикладного искусства состоит не в предмете, а в творческом методе, объединяющем все стороны художественной и ремесленной деятельности человека, в котором интегрируются способы формообразования, принципы



декоративности, органичной связи с окружающей средой: предмета с пространством, объёма с декором, изображения с форматом, рельефа с цветом, фактурой и т. д. [2]. Это говорит о том, что в процессе работы над заданием необходимо постоянное сопоставление и сравнение самых разных видов искусства, их взаимодействия, взаимного влияния.

Нам близко мнение А.С. Максяшина [5] о том, что лишь отдельные личности наделены природным или генетическим талантом, способностями нести в себе ценностное художественно-эстетическое начало, сохранять и преумножать его в художественных формах для последующих поколений. Другим же необходима специальная и очень основательная подготовка, каждодневный труд. А художественную профессиональную грамоту никто не отменял, она нужна и гениям. Поэтому художественное восприятие, творческий подход, знания, умения и навыки творческой деятельности достигаются только постоянным самосовершенствованием. В связи с этим хотелось бы выделить задачи, которые мы стараемся решать в любых условиях образовательного процесса творческого вуза при работе с будущими художниками.

1/ Студентам важно научиться умению черпать информацию из разных источников, накапливать и применять полученные знания в своей творческой работе. Использовать при этом современные цифровые и традиционные технологии можно, но для обучающегося важно избирательно накапливать и систематизировать информацию, работать больше с первоисточниками, учиться разбираться в оригиналах и «новоделах», понимать суть, качество, ценность творческого произведения. В обучении умению работать с информацией важную роль играет педагог, профессионал, знающий своё дело, свою дисциплину и тот вид искусства, которому обучает студента.

2/ Приобретение знаний – процесс, который должен сопровождаться комплексной практической работой на каждом этапе получения информации. Практическая работа включает в себя регулярное выполнение копий, зарисовки аналогов, эскизные поиски творческих вариантов будущей работы в соответствии с поставленной задачей, разработку и зарисовку схем, поиски конструктивных решений и копирование образцов. Копирование образцов

– это не только изобразительная часть на бумаге, но и работа с материалом, если таковой предполагается. Очень важная сторона обучения студентов – приобретение умения работать с различными материалами в самых разных техниках. Для решения этой задачи составляются специальные задания, направленные на создание копий оригинальных творческих произведений. Для выполнения подобной работы, прежде всего, используются музейные образцы из архивов и хранений музеев. За неимением таковых информация берётся из печатных изданий и интернета.

3/ Обучение студента должно осуществляться последовательно. Сам процесс работы над заданием, а в дальнейшем и над произведением – это поэтапное освоение знаний и умений, начиная с поставленной перед обучающимся задачи в виде конкретного задания. Необходимо учиться собирать и накапливать материалы, проводить отбор и систематизацию своих поисковых разработок, выполнять упражнения, клаузуры, эскизы, форэскизы, разрабатывать проекты и затем реализовывать их в материале. Это важнейшая задача для педагога – научить культуре создания творческих произведений.

4/ Ещё один существенный аспект – научить студентов специальности декоративно-прикладного искусства умению создавать творческое произведение на основе реальных объектов живой и «неживой» природы. Последовательно, с самого начала, от заданной темы или идеи, формировать художественный образ и реализовывать его с учётом теоретических и практических культурных особенностей и традиций творческого направления или конкретного вида искусства.

5/ Стратегической задачей нашей кафедры является ориентирование студентов на социально-эстетические практики в образовательной организации, так как в будущем они станут руководителями студий декоративно-прикладного творчества. Поэтому в условиях профессиональной подготовки необходима и актуализация знаний эстетического характера, и развитие рефлексии и самооценки, и готовность к эстетической деятельности применительно к социально-значимой практической деятельности в качестве руководителя кружка, студии, детского объединения.



Теоретическое осмысление вопросов, касающихся развития профессионального образования, теории и практики ориентирования студента художественного вуза на социально-эстетические практики в образовательных организациях (общеобразовательные организации, организации дополнительного детского образования), анализ опыта практической деятельности художественных вузов в данном направлении позволяют нам утверждать о принципиальной важности практики культурно-образовательной работы с детской и подростковой аудиторией, где студенты могут вести эстетическую работу в роли руководителей студий. Данная социальная ситуация расширяет поле учебно-художественной деятельности студентов.

Таким образом, высшее художественное образование имеет достаточный потенциал для того, чтобы положительно изменить сложившуюся ситуацию в подготовке студентов к профессиональной деятельности. В этой связи стоит важная задача – подготовить студентов к социально-эстетической деятельности, что обеспечивается, в том числе, социально-эстетическими практиками в образовательных организациях [3, с. 5]. На наш взгляд, решение данных задач способствует развитию профессионализма, творческому подходу к процессу формирования личности художника, будущего руководителя студии декоративно-прикладного творчества, а также сохранению преемственности народных традиций, что в свою очередь будет содействовать стабильности и социальному равновесию в обществе.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Агаджанова Ш.А. Эстетическое воспитание личности. Ашхабад: Үлым, 1990. 124 с.
- 2/ Власов В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства: учебно-методическое пособие. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2012. 156 с.
- 3/ Гинтер С.М. Ориентирование студента художественного вуза на социально-эстетические практики в образовательной организации. Дис.. канд. пед. наук. Красноярск, 2016. 260 с.
- 4/ Киященко Н.И. Пути и средства эстетического воспитания / Н.И. Киященко, Н.Л. Лайзеров, Б.Н. Абросимов. М.: Наука, 1989. 192 с.
- 5/ Максяшин А.С. Народное и декоративно-прикладное искусство: сущность, содержание, различия // Традиционное прикладное искусство и образование. 2017. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnoe-i-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-suschnost-soderzhanie-razlichiya/viewer> (дата обращения: 01.08. 2021).
- 6/ Разина Т.М. О профессионализме и народности декоративно-прикладного искусства // Советское декоративное искусство. М.: Советский художник, 1985. 192 с.
- 7/ Смирнова Н.Б. Роль и место народного декоративно-прикладного искусства в современной культуре // Интеграция образования. 2006. № 2. С. 127–132.
- 8/ Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1968. 296 с.
- 9/ Тимохов С.В. Система художественного образования Сибирского региона: традиции, проблемы и развитие (методический аспект) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2020. № 3. С. 17–23.
- 10/ 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.
- 11/ Koster J.B. Growing artist. Teaching art to young children Delmar. New York: Thomson Learning Ins., 2001. 441 p.



REFERENCES

- 1/ Atajanova, Sh.A. (1990), *Esteticheskoe vospitanie lichnosti* [Aesthetic education of the individual], Ylym, Ashkhabad, 124 p. (in Russ.)
- 2/ Vlasov, V.G. (2012), *Osnovy teorii i istorii dekorativno-prikladnogo iskusstva* [Fundamentals of the theory and history of decorative and applied art], Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, St. Petersburg, 156 p. (in Russ.)
- 3/ Ginter, S.M. (2016), *Orientirovanie studenta hudozhestvennogo vuza na social'no-esteticheskie praktiki v obrazovatel'noj organizacii* [Orientation of a student of an art university to socio-aesthetic practices in an educational organization], Cand. Sc. Thesis, Krasnoyarsk, 260 p. (in Russ.)
- 4/ Kiyashchenko, N.I. Laizerov, N.L., Abrosimov, B.N. (1989), *Puti i sredstva esteticheskogo vospitaniya* [Ways and means of aesthetic education], Nauka, Moscow, 192 p. (in Russ.)
- 5/ Maksyashin, A.S. (2017), "Folk and decorative and applied art: the essence, content, differences", *Tradicionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie* [Traditional applied arts and education], no. 4, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnoe-i-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-suschnost-soderzhanie-razlichiy> (Accessed 01 August 2021). (in Russ.)
- 6/ Razina, T.M. (1985), *About professionalism and nationality of decorative and applied art*, Soviet Decorative Art, Sovetskij hudozhnik, Moscow, 192 p. (in Russ.)
- 7/ Smirnova, N.B. (2006), "The role and place of folk decorative and applied art in modern culture", *Integraciya obrazovaniya* [Integration of Education], no. 2, pp. 127–132. (in Russ.)
- 8/ Saltykov, A.B. (1968), *Samoe blizkoe iskusstvo* [The

closest art], Prosveshchenie, Moscow, 296 p. (in Russ.)

9/ Timokhov, S.V. (2020), "System of art education of the Siberian region: traditions, problems and development (methodological aspect)", *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo "ARTE"* [Scientific research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky "ARTE"], no. 3, pp. 17–23. (in Russ.)

10/ (2019), *Uchit' tvorchestvu! K istorii professional'nogo obrazovaniya v oblasti iskusstva v Krasnoyarske*, [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.)

11/ Koster, J.B. (2001), *Growing artist. Teaching art to young children* Delmar, Thomson Learning Ins, New York, 441 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Гинтер Светлана Михайловна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры народной художественной культуры, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: svetlana-ginter@mail.ru

Author information

Svetlana M. Ginter, Cand. Sc. (Pedagogica), Professor at the Department of Folk Art Culture, Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: svetlana-ginter@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal

научно-исследовательский
журнал об искусстве

РАЗДЕЛ

СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

160/

ЭПОВА Е.М.

I Всероссийский лагерь
саксофонистов “Baikal
Sax”. Перспективы
развития академической
школы игры на саксофоне
в Сибири



I ВСЕРОССИЙСКИЙ ЛАГЕРЬ САКСОФОНИСТОВ “BAIKAL SAX”. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА САКСОФОНЕ В СИБИРИ

Е.М. ЭПОВА

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

АННОТАЦИЯ. В статье анализируются итоги I Всероссийского лагеря саксофонистов “Baikal Sax”, который прошёл с 26 июля по 3 августа 2021 года на берегу озера Байкал, в посёлке Большое Голоустное. Подобные мероприятия стали привычными для столичных музыкантов, но в Сибири такое событие прошло впервые. Это масштабный проект, реализованный за пределами центральной части России, вышедший за рамки регионального уровня и получивший Всероссийский статус. “Baikal Sax” собрал множество саксофонистов со всех уголков России, включая Санкт-Петербург, Москву, Миасс, Екатеринбург, Славгород, Новосибирск, Барнаул, Норильск, Красноярск, Иркутск, Нерюнгри. Целью проведения лагеря было заявлено создание интерактивной творческой площадки для обучения и активного отдыха профессиональных саксофонистов. Задачами проекта стали оптимизация российской методики обучения и объединение различных регионов нашей страны под патронатом Всероссийской Ассоциации саксофонистов. Через аналитический подход к изучению нового саксофонного движения автором выявлены основные проблемы и перспективы развития профессиональной саксофонной школы, в частности, в Сибири.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: лагерь саксофонистов, саксофонизация, Всероссийская Ассоциация саксофонистов.

Проведение I Всероссийского лагеря саксофонистов “Baikal Sax” стало возможным благодаря финансовой поддержке продюсерского центра «Арт-да». Выражаем благодарность А.А. Сыроватскому за помощь в сборе информации для данного исследования. За предоставление фотоматериалов благодарим А.В. Матищеву.

THE FIRST ALL-RUSSIA SAXOPHONE PLAYER CAMP “BAIKAL SAX”. PROSPECTS FOR FURTHER DEVELOPMENT OF THE ACADEMIC SAXOPHONE PLAYING SCHOOL IN SIBERIA

Е.М. ЕПОВА

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

ABSTRACT. The present paper addresses the results of the first All-Russia saxophone player camp “Baikal Sax”, which took place on the bank of lake Baikal in the village Bolshoe Goloustnoe from July 27, 2021 to August 3, 2021. Such events became habitual for capital musicians, but in Siberia there is no precedent for this. It was the first large-scale project that exceeded the regional limits having gone beyond the central part of Russia and got the All-Russia status. “Baikal Sax” gathered a lot of sax players from all quarters of Russia including representatives from Saint Petersburg, Moscow, Miass, Yekaterinburg, Slavgorod, Novosibirsk, Barnaul, Norilsk, Krasnoyarsk, Irkutsk, Neryungri. The purpose of the camp was making an interactive creative platform for training and productive leisure of professional saxophonists. The objectives of the project were improving Russian teaching techniques and uniting various regions of our country under the auspices of All-Russia Association of Saxophonists. Through analytic approach to the study of the new saxophone trend, the author has found out the main problems and prospects for professional saxophone school development particularly in Siberia.

KEYWORDS: saxophone player camp saxophonization, All-Russia Association of saxophonists.

The First All-Russia Saxophone Player Camp “Baikal Sax” was held due to the financial support of the Producer Centre “Art-da”. The author expresses gratitude to Artem Syrovatsky for collecting information on this research. The author thanks Anna Matisheva for providing photo materials.



«Саксофонизация в действии»¹: именно с этих слов профессора, заслуженной артистки РФ, «создателя школы исполнительства на классическом саксофоне в СССР» [5] Маргариты Константиновны Шапошниковой хотелось бы начать обзор масштабного, грандиозного мероприятия «Baikal Sax», которое состоялось с 26 июля по 3 августа 2021 года на берегу озера Байкал, в одном из живописных посёлков Иркутской области. Очень радостно, что идеи «королевы саксофона» [5], направленные на популяризацию академической школы игры на этом инструменте, продолжают жить и развиваться силами нового поколения исполнителей и педагогов. Ярким примером реализации главных принципов «саксофонизации» М.К. Шапошниковой может служить появление I Всероссийского лагеря саксофонистов «Baikal Sax» (рисунок 1).

Проект, который изначально заявлялся организаторами как межрегиональный, в итоге привлек 38 участников, представлявших 11 городов России, что позволило присвоить ему всероссийский статус. Удачно выбранное место проведения, небольшой посёлок Большое Голоустное на живописном берегу Байкала, и программа заявленных мероприятий привлекли музыкантов различных регионов и возрастов: самому юному участнику было 9 лет, а самому старшему – 31 год.

Идея появления летнего лагеря саксофонистов зародилась ещё в 2020 году, директором проекта стал выпускник СГИИ имени Д. Хворостовского Артём Александрович Сыровацкий². Байкал в качестве места проведения мероприятия был выбран не слу-



Рисунок 1. Логотип I Всероссийского лагеря саксофонистов «Baikal Sax»

чайно, так как уже многие годы он является центром притяжения знаменитых музыкантов благодаря Почётному гражданину города Иркутска, Заслуженному артисту РФ Денису Мацуеву, который первым среди популярных деятелей искусств начал развивать этот регион³. В качестве приглашённых специалистов «Baikal Sax» выступили именитые педагоги Московской саксофонной школы, а именно: Александра

1 Термин «саксофонизация» введен М.К. Шапошниковой, он означает процесс развития саксофонного мастерства и внедрение его во все сферы музыкального искусства.

2 А. Сыровацкий окончил в 2018 г. Новосибирскую государственную консерваторию имени М.И. Глинки, класс Владимира Александровича Михно; в 2021 году – магистратуру СГИИ имени Д. Хворостовского, класс профессора, заслуженного артиста РФ Александра Владимировича Михеева. Бронзовый призёр «Молодежных дельфийских игр 2018» (г. Владивосток) и серебряный призёр Всероссийского конкурса «Сибирские ассамблеи 2017» (г. Новосибирск). Солист Иркутской областной филармонии, преподаватель.

3 Самым прославленным проектом Дениса Мацуева, проводимым на территории Иркутска, по праву можно считать международный музыкальный фестиваль академической музыки «Звёзды на Байкале», художественным руководителем которого он является с 2014 года [3].



Булатовна Петрова⁴, Никита Михайлович Зимин⁵ и Тарас Григорьевич Гусаров⁶. «Изюминкой» летнего лагеря стало приглашение тренера по йоге для музыкантов со своей авторской методикой – Наталии Александровны Беловой⁷ (рисунок 2). Программа лагеря «Baikal Sax» включала в себя проведение девятидневного интенсива, состоящего из серии сольных, ансамблевых и оркестровых мастер-классов, соединённых с активным туристическим отдыхом на природе, и ежедневных упражнений по раскрепощению тела и тренировке выносливости.

4 А.Б. Петрова – почётный работник культуры города Москвы, победитель общероссийского конкурса «Лучший преподаватель детской школы искусств». Александра Булатовна успешно занимается педагогической деятельностью в Московской школе искусств «Кусково» и Колледже музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской [6].

5 Н.М. Зимин – один из ярчайших представителей русской академической школы саксофона. Выпускник Российской академии музыки им. Гнесиных (класс народной артистки РФ, профессора М. Шапошниковой) и Парижской Национальной консерватории (класс профессора Клода Делянгла). Обладатель Гран-При самых престижных международных конкурсов, среди них: IV Международный конкурс исполнителей на духовых инструментах «Aeolus» (Дюссельдорф, Германия, 2009); VI Международный конкурс саксофонистов имени А. Сакса (Динант, Бельгия, 2014), в котором, помимо победы, Никита завоевал все три специальных приза. Стипендиат Президента РФ, французского Правительства и французского фонда Майер. Преподает в Московском колледже музыкального исполнительства имени Ф. Шопена. С 2014 г. – президент Всероссийской Ассоциации саксофонистов [1].

6 Т.Г. Гусаров – основатель, художественный руководитель и солист камерного оркестра *Imperialis*. Вице-президент Евразийской ассоциации саксофонистов. Тарас обучался на эстрадно-джазовом отделении Музыкального колледжа при Магнитогорской консерватории. За успехи в учёбе и исполнительской деятельности был награждён премией губернатора Челябинской области и получил грант Министерства культуры РФ. В 2015 году окончил Российскую академию музыки им. Гнесиных (классы профессоров Маргариты Шапошниковой и Владислава Вальса). Преподаватель Московского государственного института культуры по классу саксофона [2].

7 Н.А. Белова – выпускница ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова (класс заслуженного артиста РФ, заведующего кафедрой «Оркестровые духовые и ударные инструменты» А.В. Волкова), преподаватель по саксофону и тренер по йоге легкого и среднего уровней. Наталия является автором нового направления в России «Йога для музыкантов», в основе которой лежат техники, помогающие людям справиться с волнением на сцене, восстановить энергетический баланс после выступлений, раскрепостить тело от физических зажимов при игре [6].



Рисунок 2. Утренние практики для развития дыхания

Главной идеей проекта стала возможность не только научить школьников и студентов «правильно» играть на саксофоне, но и привить им любовь к инструменту через дружбу и интересное совместное времяпрепровождение. Также немаловажной особенностью лагеря стало минимизация дистанции между учителем и учеником, достигаемая через совместные занятия спортом, общие трапезы и групповые походы на природу. Это сделано для того, чтобы молодое поколение понимало, что учитель – не просто человек, который говорит, как можно и как нельзя играть на инструменте, но и, прежде всего, друг и помощник.

В рамках «Baikal Sax» прошло три крупных события: концерт-открытие, серединный концерт и финальный, где каждый участник лагеря получил свой сценический опыт как в составе ансамбля, так и сольно.

За время проведения проекта по инициативе Тараса Гусарова был собран сессионный оркестр саксофонистов. Этот уникальный коллектив исполнил на берегу Байкала разные музыкальные сочинения в качестве акции в поддержку Евразийской Ассоциации саксофонистов и академической исполнительской школы в целом (рисунок 3).



Рисунок 3. Концерт на берегу Байкала

Также участники были разделены на квартеты, в которых каждый исполнитель получил возможность музицировать вместе со своими коллегами разных возрастов и из разных городов. Групповыми мастер-классами занимался также Тарас Григорьевич. Он обучал участников ансамбля правильной технике совместного разыгрывания и особое внимание обращал на особенности звукоизвлечения первой ноты в ансамбле. Помимо этого, Т. Гусаров провёл лекцию по основам импровизации и джазовой музыки, на которой даже самые младшие участники попробовали свои силы в импровизации.

Кроме мастер-классов проводились лекции, на которых рассматривались типичные ошибки среди саксофонистов. Отдельное внимание уделялось проблеме школьного музыкального образования, и главным экспертом в этой сфере стала Александра Булатовна Петрова, которая воспитала не одно поколение мировых лауреатов. В особенности

хочется отметить успехи её «птенцов» (как ласково называет А. Петрова своих учеников) в Международном телевизионном конкурсе юных музыкантов «Щелкунчик», где дважды её ученики получали золотой приз. В 2017 году победителем стал Дмитрий Пинчук, двумя годами позднее – Александр Долгов [7]. В основе методики преподавания А.Б. Петровой лежат занятия коллективным творчеством, которые, по мнению педагога, особенно важны на начальном этапе обучения, так же, как соревнования и конкурсы среди детей. Во время проведения летнего лагеря московскому педагогу удалось объединить всех участников младшей категории и создать яркий концертный номер. Он прозвучал в программе заключительного концерта и получил название «Киндер сюрприз. Гаммы нон-стоп» (рисунок 4). Победителю конкурса была вручена «Эстафетная Виртуозная палочка» для передачи в следующем году новому юному призёру [4].



Рисунок 4. Соревнование «Киндер-сюрприз. Гаммы нон-стоп»

Кроме того, внимание уделялось особенностям сценической подготовки и вопросам адекватной реакции на критику учителя. Стоит отметить отдельный «ликбез» по работе с синдромом так называемой «чистой монеты»⁸, весьма распространённым среди саксофонистов подросткового возраста. Александра Булатовна учит молодых исполнителей превращать замечания в советы и правильно давать их своим коллегам, указывая, прежде всего, сначала на достоинства в исполнении и лишь потом в мягкой форме, подбирая слова, на некоторые «шероховатости» в игре. Это положительно сказывается на эмоциональном фоне учеников и вырабатывает навык формулирования советов. Как следствие, «птенцы» А. Петровой спокойно реагируют на критические замечания в свой адрес.

⁸ Данное понятие ввела А.Б. Петрова. Суть его заключается в том, что молодым исполнителям зачастую кажется, что они играют очень хорошо, и потому они не реагируют на замечания учителя. Александра Булатовна выявила некий «закон»: если учитель трижды указывает на одну и ту же ошибку, то ученику кажется, что он её исправил.

С учениками более старшего возраста проявил свое педагогическое мастерство Никита Михайлович Зимин, в основе занятий которого лежит аналитический подход к изучению музыкального материала. Суть его метода заключается в глубоком анализе уже имеющихся аудио- и видеозаписей, главной задачей которого является выявление способа исполнения понравившихся исполнителю моментов. Большое внимание в своей работе Никита Михайлович уделяет философии звукоизвлечения при исполнении музыки эпохи барокко и подходит к её изучению с космологическим принципом понимания того времени. Он акцентирует внимание учеников на основах концентрации внимания и выработке личного плана занятий для саксофонистов, основанной на идеи популярного в наши дни тайм-менеджмента. Помимо этого, Н. Зимин прибегает в своей практике к рациональному подходу при игре на саксофоне, в особенности во время самостоятельных занятий. Педагог убеждён: если мы не можем описать какое-то своё действие словами, то оно никогда не получится.

Специфика байкальского летнего лагеря заключалась в развитии навыков сплочённости и общей идеи объединения коллектива в единое целое. Это стало возможным благодаря организации всех участников в команды. Примечательно то, что такое «дробление» происходило не по возрастному признаку (школа, колледж, вуз), как это обычно принято делать, а рандомно. Таким образом, в одной команде (от 7 до 9 человек) оказались как ученики музыкальных школ, так и выпускники вузов. Каждая команда получала творческое задание, которое необходимо было подготовить всем коллективом к одному из мероприятий программы. В начале это было представление команд, так называемая «визитка», где необходимым условием было задействовать свой инструмент, представить всех участников и придумать креативное название. Далее, после представления команд, давалось задание на следующее групповое мероприятие. Им стало озвучивание фрагмента из кинофильма или мультфильма, где нужно было проявить смекалку и оригинальность. Выполненные работы оценивались командой педагогов. Следующим знаковым мероприятием летнего лагеря стал квиз, состоящий из нескольких разделов (рисунок 5).

Первым этапом было вытягивание карточек и показ с помощью саксофона различных явлений природы, животных, предметов и популярных профессий, где командам на скорость необходимо угадать показываемый объект. Вторым этапом стала викторина на знания истории Байкала, а также истории появления саксофона и общих вопросов по музыкальной литературе. Отметим оригинальность подобранной развлекательной программы, в которой были задействованы абсолютно все участники «Baikal Sax».

Стоит отметить, что Красноярский край в этом проекте представлял quartet саксофонистов «Sax Time» в состав которого вошли студенты и педагоги СГИИ им. Дм. Хворостовского: А. Ярославский, Е. Эпова, К. Якушева и Е. Сычев (рисунок 6). Коллектив успешно выступил во всех концертных мероприятиях, а также помогал юным музыкантам в работе с ансамблевыми номерами. Это уникальный опыт прямого взаимодействия с первоклассными педагогами российской школы, которого так не хватало всем исполнителям в это непростое время.



Рисунок 5. Квиз



Рисунок 6. Квартет саксофонистов «Sax Time»

В заключение отметим, что перспективность развития проекта «Baikal Sax» как основной творческой площадки в Сибирском регионе стоит в приоритете перед организаторами летнего лагеря. Старт был дан весьма ярко, убедительно и многообещающе. Благодаря «Baikal Sax» удалось привлечь внимание к такому явлению в профессиональной сфере, как сибирская школа игры на саксофоне. Второй лагерь саксофонистов однозначно состоится, он будет проходить с заявленной периодичностью – раз в год, но не исключено, что в будущем может быть выбрана и другая локация на территории Сибири. Темы и проблемы, затронутые в Первом лагере «Baikal Sax», будут развиваться и раскрываться в дальнейшем с помощью ещё большего привлечения российских и зарубежных педагогов в качестве наставников проекта, реализации новых интересных профессиональных и досуговых программ, а также расширения географии участников.



ЛИТЕРАТУРА

1/ Никита Зимин. Биография. URL: <http://nikita-zimin.com/ru/biography/> (дата обращения: 18.09.2021).

2/ Гусаров Тарас (саксофон). URL: <https://sgaf.ru/musicians/19286> (дата обращения: 18.09.2021).

3/ Звёзды на Байкале. О фестивале. URL: <http://baikalfestival.com/about-festival/> (дата обращения: 18.09.2021).

4/ Иванов В.Д. Саксофон М.: Музыка, 1990. 62 с.

5/ Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1997. 296 с.

6/ «Коллеги». Интеллектуальный клуб. URL: https://vk.com/wall-202413222_98 (дата обращения: 18.09.2021).

7/ Маргарита Шапошникова: «Заявлять о "сакс-движении" нужно в полный голос!». URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/margarita-shaposhnikova-2020/> (дата обращения: 18.09.2021).

8/ Педагоги проекта "Baikal Sax 2021". URL: <https://vk.com/@baikalsax-pedagogi-proekta-baikal-sax-2020> (дата обращения: 18.09.2021).

9/ Щелкунчик. Музыкальный конкурс. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Щелкунчик_\(музыкальный_конкурс\)#Победители](https://ru.wikipedia.org/wiki/Щелкунчик_(музыкальный_конкурс)#Победители) (дата обращения: 18.09.2021).

10/ Hemke, F. Teacher's Guide saxophone. USA: Selmer, 1977. 30 р.

REFERENCES

1/ Nikita Zimin. Biografiya, Available at: <http://nikita-zimin.com/ru/biography/> (Accessed 18 September 2021). (in Russ.)

2/ Gusalov Taras (saksofon), Available at: <https://sgaf.ru/musicians/19286> (Accessed 18 September 2021). (in Russ.)

3/ Zvezdy na Baikale. "O festivale", Available at: <http://baikalfestival.com/about-festival/> (Accessed 18 September 2021). (in Russ.)

4/ Ivanov, V.D. (1990), Saksofon [Saxophone], Muzyka, Moscow, 62 p. (in Russ.)

5/ Ivanov, V.D. (1997), Sovremennoe iskusstvo igry na saksofone: problemy istorii, teorii i praktiki ispolnitel'stva [The modern art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performance]. D. Sc. Thesis, Moscow, 296 p. (in Russ.)

6/ "Kollegi". Intellektual'nyi klub, Available at: https://vk.com/wall-202413222_98 (Accessed 18 September 2021). (in Russ.)

7/ Margarita Shaposhnikova (2020), "The "Sax movement" must be declared in full!", Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/margarita-shaposhnikova-2020/> (Accessed 18 September 2021). (in Russ.)

8/ Pedagogi proekta "Baikal Sax 2021", Available at: <https://vk.com/@baikalsax-pedagogi-proekta-baikal-sax-2020> (Accessed 18 September 2021). (in Russ.)

9/ Shchelkunchik. Muzykal'nyi konkurs, Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Shchelkunchik_\(muzykal'nyi_konkurs\)#Pobediteli](https://ru.wikipedia.org/wiki/Shchelkunchik_(muzykal'nyi_konkurs)#Pobediteli) (Accessed 18 September 2021). (in Russ.)

10/ Hemke, F. (1977), Teacher's Guide saxophone, Selmer, USA, 30 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Эпова Екатерина Михайловна, доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: EkaterinaEpova77@yandex.ru

Author information

Ekaterina M. Epova, Associate Professor of Wind and Percussion Instruments, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: EkaterinaEpova77@yandex.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