



ISSUE / ВЫПУСК

№4

2 0 2 1

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgjiart.ru]

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSUE / ВЫПУСК

№4
2 0 2 1

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ответственный редактор – **Н.В. Перепич**, кандидат искусствоведения, доцент
Дизайн журнала – **М.П. Куликова**, профессор;
И.В. Матлай, доцент

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

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

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

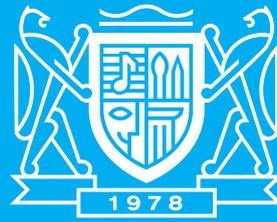
CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№4

2 0 2 1

- 5/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ**
Зайцева Л.А.
Французская органная музыка барокко и органная месса: к проблеме периодизации
- 12/ Горбунов С.С.**
Хоральная прелюдия «в своей полноте»: о возможности совместного исполнения хоральной обработки и хора в концертной практике
- 21/ Осипенко О.А.**
Трактовка музыкального звука и организации композиционного процесса в автобиографии Джачинто Шельси "Il Sogno 101"
- 28/ Гаврилова Л.В., Богданова Е.А.**
Альбом "Runaljord – Gar Var Ginnunga" норвежского ансамбля "Wardruna": особенности композиции и идейно-образной концепции
- 36/ Найко Н.М.**
Претворение принципа монотематизма в Концерте-симфонии для виолончели, фортепиано и оркестра О. Меремкулова
- 50/ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**
Машковская Е.В.
«Соло для гобоя» Эдисона Денисова: особенности стилистики и исполнительской интерпретации
- 58/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**
Сертакова Е.А., Плиско Т.И.
Механизм социальной деструкции в американском кинематографе 1970-х гг. (на материале анализа фильмов Ф.Ф. Coppola)
- 67/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО**
Грищенко А.П.
Этнографические экспедиции как творческий метод в изобразительном искусстве Красноярского края XX века
- 76/ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ДИЗАЙНА**
Никольская С.П.
«Сибирский след» в истории костюма и фэшн-дизайне
- 86/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**
Савелова Е.В.
История образования в сфере культуры и искусства в Хабаровском крае (1938–1991 гг.)
- 93/ Чайкин С.Г.**
Ансамблевое исполнительство как источник творческих идей (к юбилею кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки)
- 103/ СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ**
Войткевич С.Г., Ершов С.С., Моторина О.С., Семенцова Е.Д.
Праздник скрипичного искусства: Второй международный конкурс скрипачей Виктора Третьякова
- 113/ Краснова Е.А.**
«Космос художника»: обзор мероприятий Всероссийского фарфорового симпозиума
- 125/ Будников В.В.**
О проекте «Возвращение музыкального наследия России»



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

ЗАЙЦЕВА Л.А.
Французская органная
музыка барокко и органная
месса: к проблеме
периодизации

12/

ГОРБУНОВ С.С.
Хоральная прелюдия
«в своей полноте»:
о возможности совместного
исполнения хоральной
обработки и хора
в концертной практике

21/

ОСИПЕНКО О.А.
Трактовка музыкального
звука и организации
композиционного процесса
в автобиографии Джачинто
Шельси “Il Sogno 101”

28/

**ГАВРИЛОВА Л.В.,
БОГДАНОВА Е.А.**
Альбом “Runaljod – Gap Var
Ginnunga” норвежского
ансамбля “Wardruna”:
особенности композиции
и идейно-образной
концепции

36/

НАЙКО Н.М.
Претворение принципа
монотематизма в Концерте-
симфонии для виолончели,
фортепиано и оркестра
О. Меремкулова



УДК 783.1

ФРАНЦУЗСКАЯ ОРГАННАЯ МУЗЫКА БАРОККО И ОРГАННАЯ МЕССА: К ПРОБЛЕМЕ ПЕРИОДИЗАЦИИ

Л.А. ЗАЙЦЕВА

Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова,
634050, Томск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье впервые затрагивается тема, посвящённая периодизации французской органной музыки барокко и важнейшего жанра рассматриваемого периода – французской органной мессы. Обзор специальной литературы показал, что развитие национальной традиции состояло из нескольких этапов. В ходе исследования выяснено, что в работах отечественных и зарубежных музыковедов представлены различные варианты периодизации органной музыки Франции. Систематизация сведений о создании французской органной мессы позволила сделать вывод о наличии собственных хронологических границ развития жанра. Высказывается сомнение в утвердившемся у ряда исследователей мнении о том, что во второй половине XVIII века французская органная месса стала перерождаться в органную сюиту. Отмечается, что на протяжении указанного периода времени органная месса и сюита сосуществовали одновременно и могли появляться в творчестве одного и того же композитора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: периодизация, органная месса, органная сюита, французская органная музыка, барокко.

FRENCH ORGAN MUSIC BAROQUE AND ORGAN MASS: TO THE PROBLEM OF PERIODIZATION

L.A. ZAYTSEVA

E.V. Denisov Tomsk College of Music, 634050, Tomsk,
Russian Federation

ABSTRACT. The article first addresses the topic of the periodization of French organ music of the Baroque and the most important genre of the period under consideration – the French organ mass. A review of the special literature showed that the development of the national tradition consisted of several stages. The study found out that in the works of domestic and foreign musicologists various options for the periodization of organ music in France are presented. The systematization of information about the creation of the French organ mass made it possible to conclude that there were their own chronological boundaries for the development of the genre. Doubt is expressed in the opinion established by a number of researchers that in the second half of the 18th century the French organ mass began to degenerate into an organ suite. It is noted that over the specified period of time, the organ mass and suite coexisted simultaneously and could appear in the work of the same composer.

KEYWORDS: periodization, organ mass, organ suite, French organ music, baroque.



История французской органной музыки эпохи барокко – это длительный этап становления и формирования самобытного стиля и уникальных жанров. Он включал в себя несколько периодов, однако на сегодняшний день среди музыковедов нет единого мнения, какими временными рамками они ограничены.

В книге французского органиста и музыковеда Н. Дюфурка [9], автора первой многотомной монографии по истории французской органной музыки, периодизация представлена следующим образом:

первый период: 1665–1703 (органные книги Г.-Г. Нивера, Н. Лебега, Н. Жиго, А. Резона, Ж. Буавена, Ф. Куперена, Н. де Гриньи и Г. Корретта);

второй период: 1706–1739 (органные книги Ж.А. Гилена, Л. Маршана, П. дю Мажа, Н. Клерамбо и Ж.Ф. Дандрие);

третий период: вторая половина XVIII века до начала революции – 1789 года (органные книги М. Корретта, К. Бальбаstra, Л.К. Дакена, Ж.Ж. Боварле-Шарпантье).

Иной взгляд на периодизацию предлагает соотечественник Н. Дюфурка, автор недавнего исследования по французской органной музыке Ж.Д. Баррера [8]. К эпохе барокко он относит временной промежуток между двумя ключевыми датами, связанными с появлением двух авторских органных сборников – 1665 и 1739 гг. Первый сборник (1665) композитора и придворного органиста Людовика XIV Г.-Г. Нивера считается, своего рода, отправной точкой, началом национальной французской органной традиции, именно в нём впервые представлены самобытные жанры французской органной школы барокко. Что касается второго сборника – это посмертная публикация органных сочинений Ж.Ф. Дандрие (1739), которые, по словам Ж.Д. Баррера, стилистически принадлежат уже другой эпохе. Отметим, что французский учёный не предпринимает попытки делить на этапы обозначенный им исторический период, наоборот, он подчёркивает его целостность и единство. Такого же мнения придерживаются ещё два исследова-

вателя: польский органист П. Рачон¹, который пишет о «классической» французской органной школе, просуществовавшей в период с 1660 по 1740 гг. [10], и М.Р. Миллер, выделяющая период примерно с 1650 по 1750 гг. [11]. Периодизацию в два этапа предлагает С. Пар: вторая половина XVII века – «золотой век французской барочной органной музыки» [12], а начало XVIII века – «зенит».

В отечественных работах вопросы периодизации французской органной музыки барокко впервые были затронуты в работах двух крупнейших российских музыковедов – М. Друскина и К. Розеншильда. Оба исследователя делят историю барочной органной музыки во Франции на три периода, однако конкретные даты ими не указываются.

В книге М. Друскина читаем, что первоначально во французской органной музыке было «заметно влияние итальянских органистов, но не в такой сильной степени, как в Германии» [4, с. 272]. Можно предположить, что данный период, датируемый началом XVII века, был ориентирован на творчество итальянских органных мастеров. Далее исследователь пишет, что во второй половине XVII века французские органисты «Лебег и его современники д'Англебер и Нивер закладывают основы нового стиля – гомофонного, с преобладанием мелодических элементов над контрапунктическими» [Там же, с. 273], а позднее, «в XVIII веке литература для органа во Франции теряет черты самостоятельности» [Там же, с. 274]. Таким образом, опираясь на мнение автора, начало XVII века можно определить как первый период, вторую половину XVII века – обозначить вторым периодом, а начало XVIII века – соответственно, третьим.

В книге К. Розеншильда «Музыка во Франции XVII – начала XVIII века» [6] периодизация представлена следующим образом:

¹ Петр Рачон – современный польский органист, автор работ по истории органной музыки.



первый этап – начало XVII века (творчество основоположника французской органной музыки Ж. Титлуза);

второй этап – вторая половина XVII века (синтез полифонического и гомофонно-гармонического письма, опора на танцевальные мотивы и имитация речитативов Люлли; творчество Л. Куперена, Г.-Г. Нивера, Ф. Куперена («кульминационная точка»), Н. де Гриньи);

третий этап – первая половина XVIII века (творчество «последних крупных мастеров французского органного искусства» Л. Маршана и Л. Клерамбо) [6, с. 42].

В монографии Е. Кривицкой в разделе «Французская органная музыка между 1600-м и 1789 годом» практически двухвековой временной промежуток делится на три периода:

- первая половина XVII века – формирование французской органной школы;
- 1665–1715 – «золотой век французской органной музыки»;
- после 1715 года – «органная музыка эпохи рококо».

В докторской диссертации М. Чебуркиной [7] предлагается несколько иная периодизация французской органной музыки барокко:

первый период (1600–1665) – появление первых авторских сборников органной полифонической пьес (Ж. Титлуз, Л. Куперен, Ф. Роберде);

второй период (1665–1735) – формирование модели французской органной мессы и новых органной жанров (Г.-Г. Нивер, Н. Лебег, Н. Жиго, Н. де Гриньи, Ф. Куперен, Ж. Буавен, Г. Корретт, А. Резон, Л. Маршан, Н. Клерамбо);

третий период (1735–1799) – проявление сентиментализма, тенденция к излишней чувственности и роскоши, обращение к новым инструментальным музыкальным формам (вариации, рондо и др.; М. Корретт, Ж.Ф. Дандрие, Л. Дакен, Г. Лассе, К. Бальбастр и др.).

На первый взгляд, данная периодизация отражает естественный процесс зарождения традиции, её расцвет и угасание. Но всё же возникают как минимум два вопроса:

- почему первый этап М. Чебуркина датирует 1600 годом, хотя первый авторский сборник Ж. Титлуза появился в 1624 году (об этом справедливо пишет в своей рецензии Ю. Бочаров: [2, с. 26]);

- почему автор продлевает границы французской органной школы эпохи барокко до конца XVIII века, а именно до 1799 года? В некоторой степени данному суждению со стороны М. Чебуркиной дается отрицательная оценка в книге А. Булычевой, которая отмечает, что стремление «предельно расширять хронологические границы стиля» является крайностью современной науки².

Таким образом, в определении верхней границы общей периодизации выявляется очевидная сложность. С одной стороны, исследователи пишут о реальном процессе угасания традиций французской органной школы к концу XVIII столетия. С другой, утверждение нового гомофонного стиля в системе европейского музыкального языка не могло не влиять на развитие жанров французской органной музыки во второй половине XVIII столетия. Вероятно, не случайно Е. Кривицкая, характеризуя последний период, использует термин рококо, а М. Чебуркина – сентиментализм³.

Сравнительную таблицу периодизации французской органной музыки барокко можно представить следующим образом:

2 В книге «Французская музыка первой половины XVIII века» А.В. Булычевой читаем: «Ныне наблюдается другая крайность: предельно расширять хронологические границы стиля, как поступает М.Н. Чебуркина, продлевая эпоху барокко вплоть до революции 1789 года» [3, с. 5].

3 В продолжение обозначенных противоречий отметим еще одно утверждение М.Н. Чебуркиной. В заключении своего исследования автор пишет об «общей периодизации французского органного искусства барокко», в частности – «раннее французское органное барокко», «среднее (зрелое) французское органное барокко» и «позднее (высшее) французское органное барокко». Вновь напрашивается вопрос: почему так называемое «позднее барокко» является «высшим», если последний период французской органной музыки барокко подвергается исследовательницей определённой критике?



Исследователи	Периоды		
		1665–1789	
Н. Дюфурк	1665–1703	1706–1739	1750–1789
Ж. Баррера	1665–1739		
П. Рехон	1660–1740		
М. Р. Миллер	1650–1750		
С. Пар	1650–1750		
	вторая половина XVII века		первая половина XVIII века
К. Розеншильд / М. Друскин	ок. 1600–1750		
	начало XVII века	вторая половина XVII века	начало XVIII века
Е. Кривицкая	1624–1789		
	первая половина XVII века	1665–1715	«эпоха рококо»
М. Чебуркина	1600–1799		
	1600–1665	1665–1735	1735–1799

Таблица 1

Начало формирования французской органной мессы как важнейшего жанра неразрывно связано с развитием французской органной музыки эпохи барокко. Однако каким образом встраивается история органной мессы в общую периодизацию органной музыки?

Появление и развитие жанра органной мессы во Франции (таблица 2) имеет собственные и вполне определённые границы:

1667–1703 (2 пол. XVII – нач. XVIII вв.)		1756–1784 (2 пол. XVIII в.)	
1667	Органная месса Г.-Г. Нивера	1756	Четыре органные мессы М. Корретта
1670/75	Органная месса анонимного автора	1771/72	Семь органных месс Г. Лассе
1678	Органная месса Н. Лебега	1782	Органная месса Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье
1685	Три органные мессы Н. Жиго	1783-84	Органная месса Г. Лассе
1688	Пять органных месс (свободных) А. Резона	1784	Четыре органные мессы Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье
1690	Две органные мессы Ф. Куперена		
1699	Органная месса Н. де Гриньи		
1703	Органная месса Г. Корретта		

Таблица 2



Из таблицы 2 можно сделать вывод, что первые образцы французской органной мессы появляются в период второй половины XVII столетия, который, по мнению большинства исследователей, является временем расцвета французской органной музыки, рождения уникальной жанровой системы. Также подчеркнём, что и наибольшее количество публикаций французских органнх месс приходится на вторую половину XVII века. Однако нельзя не заметить, что с 1703 по 1756 годы публикации органнх месс отсутствуют. С середины 1750-х годов и в течение трёх десятилетий мессы вновь появляются в творческом списке композиторов.

Таким образом, французская органная месса в хронологическом плане представлена двумя периодами. По общему мнению, французская органная музыка барокко начинает угасать со второй половины XVIII столетия, что закономерно должно было повлечь за собой и угасание жанра органной мессы. В статье Т. Барановой читаем: «Органная месса практически перерождается в сюиту, и композиторы следующего поколения – Л. Клерамбо, П. Дюмаж, Л. Маршан дают своим циклам наименование “suite”» [1, с. 156]. Однако данное утверждение вызывает некоторое сомнение. Органная месса и органная сюита сосуществовали параллельно уже во второй половине XVII века, а также на протяжении практически всего XVIII столетия. Например, в 1665 году Г.-Г. Нивер публикует органную сюиту, а в 1667 – органную мессу; органист Н. Лебег – в 1675 и 1676 годах издает органнх сюиты, в 1678 – органную мессу; в 1689 и 1690 органисты Ж. Жюльпан и Ж. Буавен пишут органнх сюиты, и в это же время, в 1690 году, появляются органнх мессы Ф. Куперена; в 1695 году издаются органнх сюиты Л. Шомона, в 1699 году – органная месса Н. де Гриньи. Ситуация не меняется и во второй половине XVIII столетия: в 1756 году органист М. Корретт публикует органнх мессы и сюиту, а в 1784 году, практически в конце XVIII века благодаря органисту Ж.-Ж. Боварле-Шарпантье появляются ещё четыре органнх мессы.

Тем не менее, аналогичный взгляд находим у М. Чебуркиной, которая отмечает, что органнх литургические циклы эволюционируют «во второй половине XVIII столетия в сторону светской сюиты» [7, с. 162]. Что же представляла собой так называемая

французская «органная сюита»? Органная сюита – это цикл разножанровых органнх композиций с их нерегламентированным количеством внутри – от пяти до двенадцати пьес, без использования григорианского первоисточника⁴.

Ю. Бочаров пишет, что «в реальной практике католической церкви характер использования органа в мессе мог варьироваться. Соответственно, общее количество версетов и отдельных пьес в органнх мессах не всегда совпадало. Ещё больше разночтений возникало при публикации, поскольку композиторы и издатели не всегда стремились представить полные версии органнх месс» [2, с. 177]. Действительно, возможно органнх сюиты выступали в качестве сборников пьес, которые могли быть использованы, например, в помощь начинающим или провинциальным органистам. Однако и здесь возникает вопрос. Большинство органнх месс были написаны на григорианский первоисточник, который регулировал тон органнх версетов: каждый раздел органной мессы был написан в том тоне, в котором были написаны части вокальной мессы. К тому же так называемые органнх мессы на *cantus firmus* вряд ли можно было сократить: используемый григорианский напев в ней служил неким объединяющим началом всех органнх версетов. В органной же сюите наблюдается иная закономерность – все пьесы этого цикла сочинены композиторами в одном тоне, впрочем, это было понятно уже из заголовка любой органной сюиты (например, Органная сюита первого тона). Наличие одного тона во всех органнх версетах было характерно для органной мессы, но другой её разновидности – «свободной». Поэтому можно предположить, что органнх сюиты были, скорее всего, неполными «свободными» мессами. Так называемые «свободные» мессы композиторы сочиняли для тех приходов, которые не подчинялись главным церковным церемониалам, а опирались

⁴ Единственные французские органнх мессы, которые названы композиторами как «мессы», но количество композиций в них соответствует органной сюите – это органнх мессы композитора Г. Лассе (1772, 15 версетов), органная месса *cantus firmus* М. Корретта (1756, 12 версетов).



на свои местные обычаи⁵. Соответственно, в этом случае григорианский первоисточник, наличие которого было обязательным требованием для органной мессы на *cantus firmus*, был не актуален.

Подводя некоторые итоги, ещё раз подчеркнём следующее. Во второй половине XVII (1667–1703) – начале XVIII века происходит появление уникальной жанровой системы французской органной музыки

и стабилизация композиционно-жанровой модели органной мессы на *cantus firmus*. Систематизация сведений о создании органной мессы во Франции позволила сделать вывод о наличии собственных хронологических границ развития жанра. Вторая же половина XVIII столетия (1756–1784) ознаменована угасанием как французской органной мессы, так и французской органной музыки барокко.

⁵ М. Чебуркина пишет, что в «Монастырском церемониале» не содержится указаний о необходимости присутствия в органических пьесах *cantus firmus*, что может расцениваться как свидетельство о различии требований, предъявляемых к приходским и монастырским церквям» [7, с. 132].

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Баранова Т.Б. Из истории органной мессы // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки: от Возрождения до романтизма. М.: Муз. пед. ин-т им. Гнесиных, 1978. Вып. 40. С. 143–157.
- 2/ Бочаров Ю.С. Об органном искусстве Франции и не только // Старинная музыка. М.: «Прест», 2013. № 3 (61). С. 26–30.
- 3/ Булычева А.В. Французская музыка первой половины XVIII века. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. 112 с.
- 4/ Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Том 1. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2007. 752 с.
- 5/ Кривицкая Е.Д. История французской органной музыки: очерки. М.: Композитор, 2003. 344 с.
- 6/ Розеншильд К.К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. М.: Музыка, 1979. 168 с.
- 7/ Чебуркина М.Н. Французское органное искусство Барокко: музыка, органостроение, исполнительство: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. / Чебуркина Марина Николаевна. М., 2013. 874 с.
- 8/ Barrera Juan D. La musique pour orgue en France à l'âge classique: D.M.A. diss. Université de Strasbourg, 2017. 523 p.
- 9/ Dufourcq N. Le Livre de l'Orgue français, 1589–1789. Paris: Picard, 1972. Tome IV. 206 p.

- 10/ Rachon P. Alternatim practice in France Organs. URL: http://www.rachonpiotr.com/wp-content/uploads/2017/06/218_alternatim_practice_in_france_piotr_rachon.pdf (дата обращения: 11.11.2021).
- 11/ Miller R. Margaret. The common origin of the German contrapuntal organ school and the French classical organ school from the perspective of organ construction, organ music and organ technique: D.M.A. diss. Florida Atlantic University, 2010. 120 p.
- 12/ Park S.Y. The Baroque Offertoire: Apotheosis of the French Organ Art: D.M.A. diss. University of Kansas, 2016. 32 p.

REFERENCES

- 1/ Baranova, T.B. (1978), "From the history of organ mass", *Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropejskie muzyki: ot Vozrozhdeniya do romantizma* [Historical and theoretical issues of Western European music: from the Renaissance to Romanticism], *Muz. ped. in-t im. Gnesinyh, Moscow*, vol. 40, pp. 143–157. (in Russ.)
- 2/ Barrera, Juan D. (2017), *La musique pour orgue en France à l'âge classique*, D.M.A. diss., Université de Strasbourg, 523 p. (in French.)
- 3/ Bocharov, Yu.S. (2013), "On the organ art of France and not only", *Starinnaya muzyka* [Ancient music], "Prest", Moscow, no. 3 (61), pp. 26–30. (in Russ.)
- 4/ Bulycheva, A.V. (2018), *Francuzskaya muzyka pervoj*



poloviny XVIII veka [French music of the first half of the 18th century], NIC "Moskovskaya konservatoriya", Moscow, 112 p. (in Russ.)

5/ Cheburkina, M.N. (2013), Francuzskoe organnoe iskusstvo Barokko: muzyka, organostroenie, ispolnitel'stvo [French organ art Baroque: music, organ building, performing], D. Sc. Thesis, Moscow, 872 p. (in Russ.)

6/ Druskin, M.S. (2007), Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Francii, Italii, Germanii XVI–XVIII vekov [Clavier music of Spain, England, the Netherlands, France, Italy, Germany of the XVI–XVIII centuries], vol. 3, Kompozitor – Sankt-Peterburg, St. Petersburg, 752 p. (in Russ.)

7/ Dufourcq, N. (1972), Le Livre de l'Orgue francais, 1589–1789, vol. IV, Picard, Paris, 206 p. (in French.)

8/ Krivickaya, E.D. (2003), Istoriya francuzskoj organnoj muzyki: ocherki [History of French organ music: essays], Kompozitor, Moscow, 344 p. (in Russ.)

9/ Miller, M.R. (2010), The common origin of the German contrapuntal organ school and the French classical organ school from the perspective of organ construction, organ music and organ technique: D.M.A. diss., Florida Atlantic University, 120 p. (in Eng.)

10/ Park, S.Y. (2016), The Baroque Offertoire: Apotheosis of the French Organ Art: D.M.A. diss. University of Kansas, 32 p. (in Eng.)

11/ Rachon, P. (2009), Alternatim practice in France Organs, Available at: http://www.rachonpiotr.com/wp-content/uploads/2017/06/218_alternatim_practice_in_france_piotr_rachon.pdf (Accessed 11 November 2021). (in Eng.)

12/ Rozenshil'd, K.K. (1979), Muzyka vo Francii XVII – nachala XVIII veka [Music in France of the XVII – early XVIII centuries], Muzyka, Moscow, 168 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Зайцева Лилия Александровна, кандидат искусствоведения, преподаватель, Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова
E-mail: gofman484@mail.ru

Author information

Liliya A. Zajceva, Cand. Sc. (Art Criticism), Lecturer, E.V. Denisov Tomsk College of Music
E-mail: gofman484@mail.ru



УДК 783

ХОРАЛЬНАЯ ПРЕЛЮДИЯ «В СВОЕЙ ПОЛНОТЕ»: О ВОЗМОЖНОСТИ СОВМЕСТНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ХОРАЛЬНОЙ ОБРАБОТКИ И ХОРАЛА В КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКЕ

С.С. ГОРБУНОВ

Независимый исследователь, Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В настоящей работе рассматривается вопрос о возможности представления в концертной практике связи хорала (в котором духовный текст озвучивается хором или вокальным ансамблем) с хоральной обработкой (инструментальным произведением, соответствующим определённым духовному тексту и созданному на предустановленный напев). Это видится необходимым для наиболее глубокой духовной интерпретации последней как слушателем, так и исполнителем.

Актуальность исследования определяется тем, что и для современного слушателя, и для исполнителя подчас потеряна связь между хоральной обработкой, изначальным хоральным напевом и, что главное, текстом и смыслом хорала, на котором она основывается.

Продемонстрировать возможность и обусловленность связанного исполнения органной хоральной прелюдии и соответствующего хорала хором можно на примере исполнительской практики известного органиста и музыковеда Альберта Швейцера (1875–1965). Изучение программ выступлений Швейцера в период с 1928 по 1935 г. наглядно показывает присутствие устойчивой практики звучания органной хоральной прелюдии в сочетании с соответствующим хоралом. Помимо анализа исторических документов приводятся некоторые аргументы о необходимости сохранения и развития подобной исполнительской практики в современности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: органная музыка, хорал, хоральная прелюдия, Альберт Швейцер, И.С. Бах.

Автор выражает глубокую признательность Кафедре органа и клавесина Российской академии музыки им. Гнесиных и лично Заслуженному артисту России, профессору А.В. Фисейскому, а также Центральному архиву Альберта Швейцера в Гюнсбахе, Франция (Archives Centrales Albert Schweitzer Gunsbach), и лично его директору Р. Колло (R. Collot).

CHORAL PRELUDE IN ITS FULLNESS: ON THE QUEST OF CONCERT PERFORMANCE OF CHORAL AND CHORAL PRELUDE

S.S. GORBUNOV

Independent researcher, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. In this short article we would like to address a very important issue in performance, namely the performance of the chorale preludes. Should the connection between the spiritual text of the chorale and its treatment (a corresponding music piece) be manifested for the deepest spiritual interpretation of the latter?

The relevance of the study is determined by the fact that, unfortunately, the modern listeners and performers sometimes fail to see the relationship between the chorale treatment, the original melody and, most importantly, the text and meaning, which is the basis of the instrumental part.

That a chorale prelude performance may be combined with the singing of the chorale is shown by the concert practice of the famous organist and musicologist Albert Schweitzer. An analysis of Schweitzer's performance programs between 1928 and 1935 clearly demonstrates that organ chorale preludes were frequently performed by him side by side with a choir singing the corresponding chorale. In addition to the analysis of historical documents, which serves as the basis of the methodology of the paper, I would like to present some arguments for the need to preserve and develop such a performing practice.

KEYWORDS: organ music, choral, choral prelude, Albert Schweitzer, J. S. Bach.

Acknowledgements: The author is deeply grateful to the Organ and Harpsichord Department of the Gnesin Russian Academy of Music (RGAM) and personally to Professor A.V. Fiseisky, Honoured Artist of Russia; to the Central Archive of Albert Schweitzer in Gunsbach, France (Archives Centrales Albert Schweitzer Gunsbach), and personally to M.R. Collot, Director of the Archive.



*Посвящается памяти профессора
А.Е. Майканара (1946–2021)*

«Однажды – это было уже в 1899 году, – когда мы просматривали хоральные прелюдии, я признался ему, что многое в этих сочинениях мне кажется загадочным. “Многое остается туманным, – возразил ученик, – если вы не обратите внимание на тексты хоралов, здесь и ищите разгадку”» [2, с. 639–640]. Это знаменитое признание Шарля-Мари Видора (1844–1937), повествующее о его диалоге с учеником – известнейшим гуманистом XX века и глубоким исследователем творчества И.С. Баха, Альбертом Швейцером (1875–1965)¹, не потеряло актуальности и по сей день. Поэтическая наполненность хоральных обработок со времён непревзойдённых образцов И.С. Баха характеризует этот вид духовной музыки и придаёт ему самостоятельное значение среди прочих.

Однако следует с особенной досадой признать, что молодые исполнители подчас не прибегают в своей практике к изучению гимнографической основы музыкальных произведений (не только органных и не только И.С. Баха) – в частности, хоральных обработок. Слушателям же эта основа остаётся подчас совсем неизвестной. В связи с этим, обратимся ещё к одному весьма важному вопросу – вопросу о необходимости представления (как внутреннего, так и внешнего) о соотношении хорала с хоральной обработкой в рамках богослужения для наиболее глубокой интерпретации последней. К сожалению, для современного слушателя (как, впрочем, и для исполнителя) подчас потеряна связь между хоралом и хоральной обработкой, которые имеют своё строгое и осмысленное место для исполнения во время богослужения. Соответствие интерпретации музыкального текста с текстом хорала проявляется (по крайней мере, должно проявляться) здесь во всей своей полноте. Для того чтобы понять это, достаточно лишь несколько раз увидеть (или услышать) это соответствие. Так, хоральная прелюдия становится убедительной только тогда, когда она гармонично вписывается в исполнение хорала хором и общиной верующих,

т. е. в своей литургической полноте.

К сожалению, необходимо отметить, что композиционное сочетание «хоральная обработка (хоральная прелюдия) – вокальное исполнение хорала» почти исчезло сегодня из концертных залов. Робкие попытки возрождения этой связи предпринимаются отдельными коллективами: например, успешная серия подобных концертов (увы, без публики) прошла в рамках баховского фестиваля в Лейпциге, летом «карантинного» 2020 года. А ведь ещё в начале XX века сопровождение хоральной обработки исполнением хорала (чаще, его фрагментов) на концертах было вполне обыденной существующей практикой. Приведём слова Швейцера из его автобиографии (“Aus meinem Leben und Denken”, 1931):

«Я радуюсь, когда орган звучит вместе с оркестром в концертном зале. Но когда мне предлагают выступать в таком зале с сольным концертом, я по возможности избегаю обращаться с органом как со светским концертным инструментом. И выбором пьес, и способом их исполнения я стараюсь превратить концертный зал в церковь. Но больше всего я люблю – и в церкви, и в концертном зале – ввести хор и таким образом сделать концерт чем-то вроде службы, в которой в ответ на хоральную прелюдию органа раздаётся пение хорала» [6, с. 68–69].

Факт бытования подобной исполнительской практики подтверждается документально: например, печатной программой концерта Альберта Швейцера с хором Мюнхенского баховского общества 7 июля 1932 г., в которой, помимо указания на связанное исполнение хоральных обработок и хорала, для слушателя приводятся также тексты соответствующих песнопений (рисунок 1). Подобное можно видеть и в программе концерта Швейцера от 9 мая 1932 г. в Горннингене (Нидерланды) (рисунок 2); от 27 сентября 1928 г. в Цюрихе; 6 мая 1929 г. в Гейдельберге; 16 мая 1929 г. в Ульме; 28 июля 1929 г. в Страсбурге (Церковь св. Фомы); 5 июля 1932 г. в Ульме; 29 октября 1935 г. в Лондоне (рисунок 3) и других документах (см. подробнее таблицу 1).

1 Ш.-М. Видору в 1899 году было 55 лет, А. Швейцеру – 24 года.

© Archives Centrales Albert Schweitzer, Gunsbach

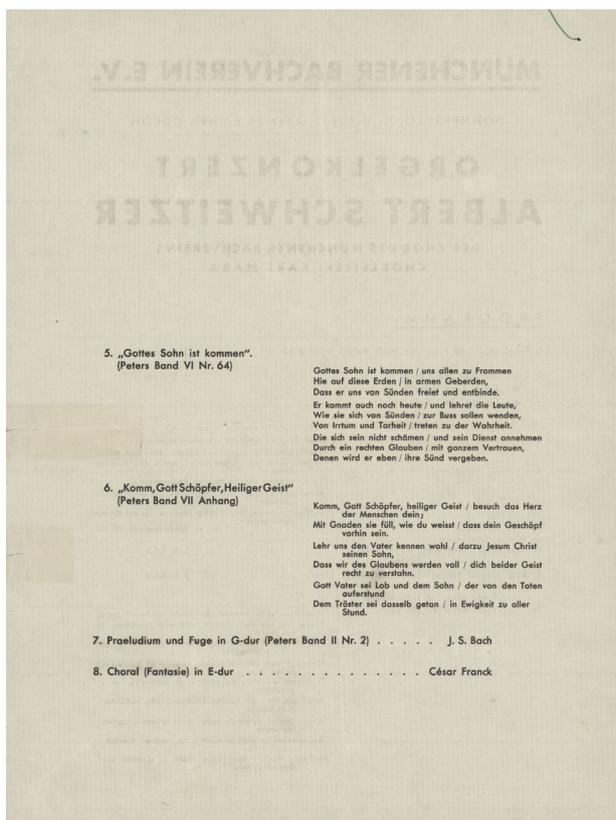
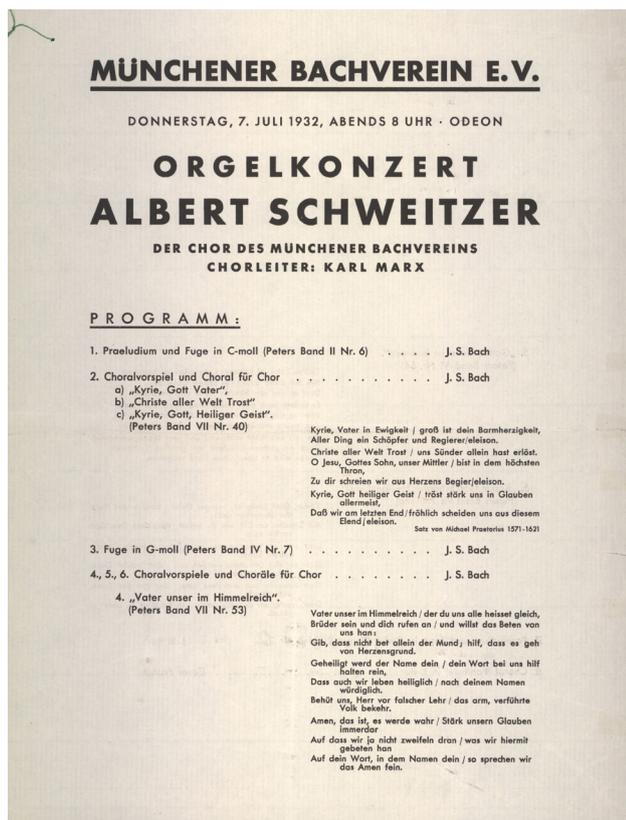


Рисунок 1. Программа концерта А. Швейцера от 7 июля 1932 г. в Мюнхене.
Фотокопия документа предоставлена Центральным архивом Альберта Швейцера

© Archives Centrales Albert Schweitzer, Günsbach

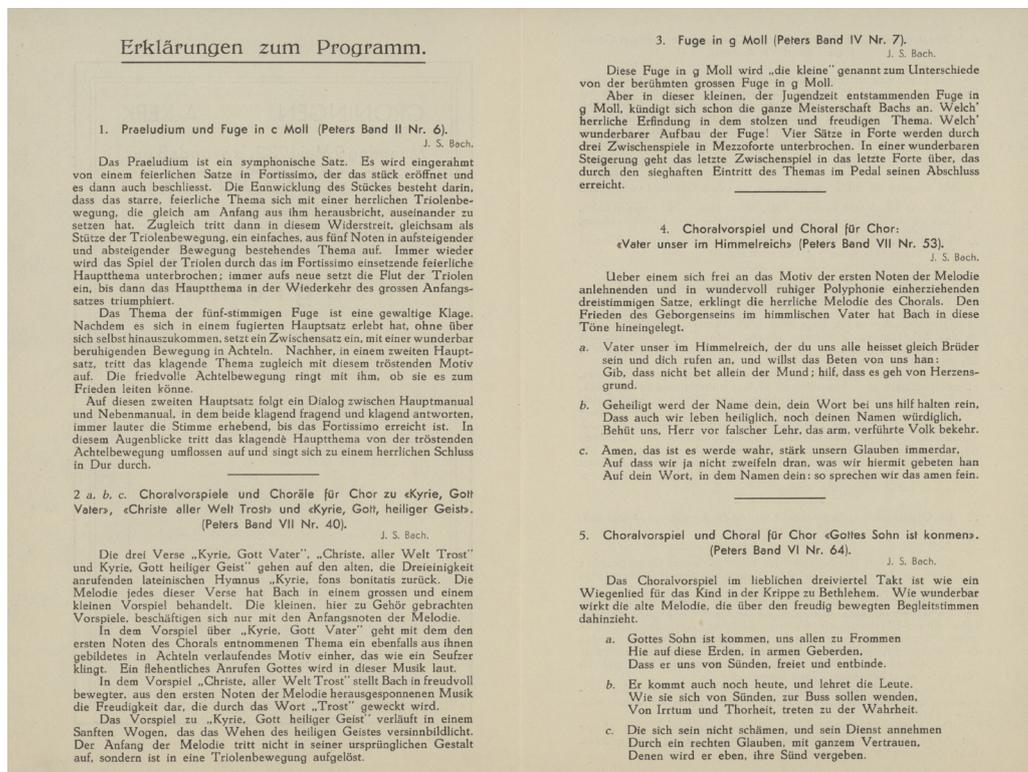
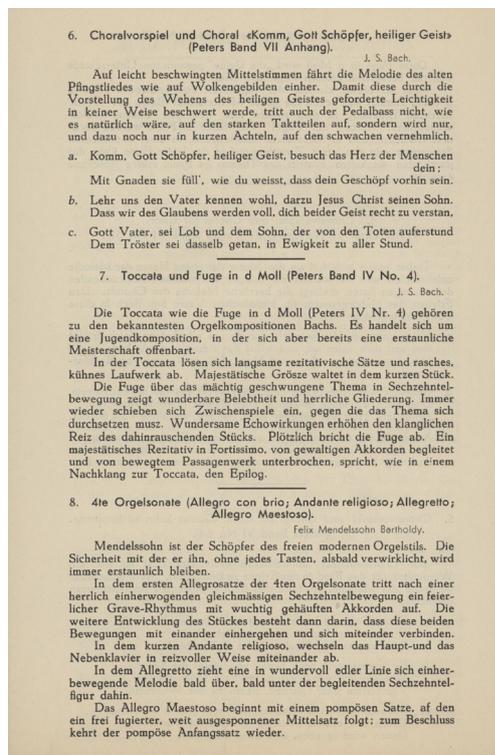
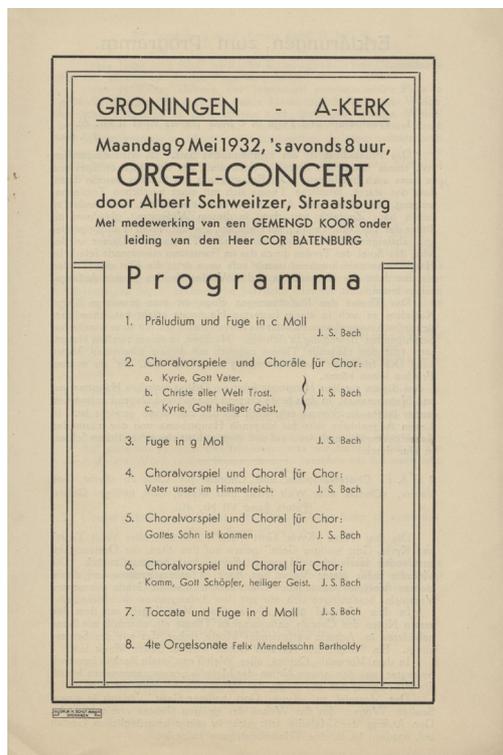


Рисунок 2. Программа концерта А. Швейцера от 9 мая 1932 г. в Гроннингене*.
Фотокопия документа предоставлена Центральным архивом Альберта Швейцера

* В одном из дошедших до наших дней вариантов программы указанного концерта надпись "Choräle für Chor" в п. 2. на первой странице зачёркнута вручную. Вероятно, что зачёркнутый (слушателем?) элемент программы не был исполнен в тот вечер.



© Archives Centrales Albert Schweitzer, Gunsbach

THE BACH CANTATA CLUB

Patron: His Grace the Most Rev. The Lord Archbishop of York
President: The Right Rev. The Lord Bishop of Oxford
Vice-Presidents: Dr C. Sanford Terry, Dr Albert Schweitzer
Honorary Chaplain: The Rev. Claude Williams (Vicar of St Saviour's, Eastbourne)

<p><i>Programme Committee</i></p> <p>The President: Dr Harold E. Darke Sir W. H. Hadow Dr Harvey Grace Sir Hugh P. Allen Mr C. Kennedy Scott Prof. W. Gillies Whittaker Dr Humphrey S. Milford Dr R. Vaughan Williams, O.M. Mr Hubert J. Foss Dr C. Sanford Terry</p>	<p><i>Managing Committee</i></p> <p>Mr C. Kennedy Scott Dr Humphrey S. Milford Mr E. Stanley Roper Mr Hubert J. Foss Mr A. B. Ashby Miss Alice Roscoe (<i>Concert Secretary</i>)</p>
---	--

SUBSCRIPTIONS

Annual minimum of 4 Concerts, to include a fifth or sixth if income is sufficient—Reserved £2 2s., Unreserved £1 11s. 6d. and £1 1s. Single, Reserved 12s., Unreserved 9s., 6s., and 3s.

All business communications and correspondence regarding tickets and applications for membership to be made to Mr A. B. Ashby, and all communications regarding concerts to Miss Alice Roscoe, both at the Oxford University Press, Amen House, Warwick Square, London, E.C.4.

THE CHOIR

<p><i>First Sopranos</i></p> <p>Gladys Currie Mollie Keith Clarissa Looker Margery Saunders Grace Taylor Elsie Warner Helen Wilson</p>	<p><i>Second Sopranos</i></p> <p>Jessie Eggs Mavis Padalaw Cicely Percival Ethel Robinson Knithren Treen Helen Walter Vera Woolcombe</p>
<p><i>Contraltos</i></p> <p>Betty Barnard Miriam Benham Frieda Harries Mabel Jones Catherine Lawson</p>	<p>Lalla Ashton Alexandra Carey Victoria Clerk Gwen Owen Marjorie Buchanan</p>
<p><i>Tenors</i></p> <p>William Kenten Christopher Shipham John Silverwood Percy Taylor</p>	<p>Robert Leeds Herbert Parsons Ernest Skinner</p>
<p><i>Basses</i></p> <p>Thomas Harrison Leonard Rogers Harding Sycamore Stannion Taylor</p>	<p>Harold Besley Wesley Dennison Walter Millard H. Selwyn Taylor</p>

Organ: Dr Albert Schweitzer
Conductor: Charles Kennedy Scott

Professor W. Gillies Whittaker's third Lecture—"The late Church Cantatas"—will be given at Trinity College, Mandeville Place, W.2, on Tuesday next, November 5th, at 8.15 p.m. Tickets 5s. each

PROGRAMME
of the Meeting on Tuesday, October 29, 1935
with notes by
Dr ALBERT SCHWEITZER
(*Vice-President of the Club*)

'The programme again is quite uniform in character—assigned to the Glory of God, as befits the Motet, Sing ye to the Lord.'

1—ORGAN SOLO

Prelude and Fugue in F minor
(Peters, Vol. II, No. 5)

A vein of tragedy runs through the Prelude, which is dominated by a deep sinking theme in semiquavers:

An opening phrase in forte is followed by an identical one in mezzo forte. In an effective crescendo, during which the bass parts are suspended, the forte is again reached, which breaks off in a mighty chord like a sudden shout, whereupon the piece is brought to an end in a brilliant cadence. The theme of the Fugue also is of a poignant character.

The tone picture is unfolded in perfect five-part treatment. Between three loud passages two soft interludes occur, which aim at relieving the theme of some of its melancholy. But finally it revives till the end, in all its own harshness.

2—CHORAL PRELUDE FOR ORGAN and CHORAL FOR CHOIR
'In dich hab' ich gehoffet, Herr'

(a) *Organ Prelude.* Orgelbüchlein, No. 42 (Peters, Vol. V, No. 33, Novello XV, p. 113)
In this choral prelude serene trust in God is represented by a motif governed by the rhythm, which serves again and again in the Cantatas for the characterization of a serene mood of piety. It is what has been called the Bach bias rhythm.

(b) *Choral (Psalm xxxi)* (There is no setting by Bach)
Adam Reusner (1533) *Melody Anon., 1553*
Harmonized by M. G. ERYTHRAEUS (1608)

(1) In Thee, Lord, have I put my trust,
Let me not cleave unto the dust
By shame and grief o'ertaken,
I pray to Thee uphold Thou me
In Thy true faith unshaken.

Harmonized by C. KENNEDY SCOTT

(3) My God protect me by Thine hand,
Be Thou my Rock whereon I stand,
My sure defence, prevailing
Against my foes that round me close
On every side assailing.

(7) Praise, glory, honour, majesty
To Father, Son, eternally,
And Holy Ghost be given:
In God may we triumphant be
Through Christ our Saviour. Amen. Tr. A. B. ASHBY

3

Рисунок 3. Программа концерта А. Швейцера от 29 октября 1935 г. в Лондоне (стр. 2 и 3).
Фотокопия документа предоставлена Центральным архивом Альберта Швейцера



В таблице 1 систематизированы данные программ и афиш, предоставленных автору Центральным архивом Альберта Швейцера (г. Гюнсбах, Франция), на основании которых можно проследить устойчивую практику исполнения связки «органная хоральная прелюдия – хорал (хор)» в некоторых концертах А. Швейцера в период с 1928 по 1935 гг.

ДАТА / МЕСТО	ХОР	ПРЕЛЮДИЯ:	ИСПОЛНЯЕМЫЕ ХОРАЛЫ (ИНЦИПИТЫ)
		Номер по каталогу Peters [Том: номер] (как указано в документах), с указанием нумерации по указателю Шмидера (BWV) (соответствие проверено по [4, с. 748–783])	В квадратных скобках приведён номер связки в программе концерта среди других произведений, в круглых скобках – строфы, напечатанные в программах (полные текстовые версии хоралов проанализированы по [5], в исключительных случаях согласно [1])
27.09.1928 / Цюрих (CH), Grossmünster	Der Häusermann'sche Privatchor Leitung: Hermann Dubs	не обозначены	[2] "Nun komm der Heiden Heiland" (1, 4, 5 из 5) [4] "Gelobet seist du Jesu Christ" (1, 6, 7 из 7) [7] "Sei begrüßet Jesu Gütig" (1, 5 из 7) [9] "Schmücke dich, o liebe Seele" (1, 5 из 7)
06.05.1929 / Гейдельберг (DE), Heiliggeistkirche	Chor des Bachverein Leitung: Prof. Dr. Hermann Meinhard Poppen	не обозначены	[2] "Nun komm der Heiden Heiland" (1, 4, 5 из 5) [3] "Gelobet seist du Jesu Christ" (1, 6, 7 из 7) [4] "Sei begrüßet Jesu Gütig" (1, 5 из 7) [5] "Schmücke dich, o liebe Seele" (1, 5 из 7)
16.05.1929 / Ульм (DE), Münster zu Ulm	Der Verstärkte Münsterchor Leitung: Fritz Hayn	не обозначены	[2] "Nun komm der Heiden Heiland"* [4] "Gelobet seist du Jesu Christ"* [5] "Sei begrüßet Jesu Gütig"* [8] "Schmücke dich, o liebe Seele"* * – текст строф хорала в данной программе не приводится
28.07.1929 / Страсбург (E/F), Église Saint- Tomas	Le Choeur de St Tomas sous la direction de M. E. Stricker	не обозначены	[3] "Herzlich tut mich verlangen" (1, 3 из 5) [4] "Mit Freid' und Freud' ich fahr' dahin" (1, 2 из 4) [6] "Wen wir in höchsten Nöten sein" (1, 2, 6, 7 из 7) [7] "Jesus, meine Zuversicht" (1, 7 из 9)
09.05.1932 / Гроннинген (NL), Aa-Kerk	Gemengd Koor onder leiding van der Heer Cor Batenburg	[VII:40] = BWV 672, 673, 674 [VII:53] = BWV 757 [VI:64] [VII:Anh.] = BWV 631	[2] а. "Kyrie, Gott Vater", б. "Christe, aller Welt Trost", с. "Kyrie, Gott heiliger Geist" (полностью) [4] "Vater unser im Himmelreich" (1, 2, 9 из 9) [5] "Gottes Sohn ist kommen" (1, 2, 3 из 9) [6] "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" (1, 6, 7 из 7)

2 Согласно данным, приводимым Х. Шютцахелем [6, с. 80], в период с 1928 по 1935 гг. Альберт Швейцера дал 141 органной концерт, из них в 1928 – 70, в 1929 – 24, в 1932 – 42, в 1934 – 2, в 1935 – 3 (перерывы в 1930, 1931 и 1933 г. связаны с работой доктора в Африке).



05.07.1932 / Гейдельберг (DE), Heiliggeistkirche	Accapella-Chor unter Leitung von Univer- sitätsmusikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen	[VII:40] = BWV 672, 673, 674 [VII:53] = BWV 757 [VI:64] [VII:Anh.] = BWV 631	[2] a. "Kyrie, Gott Vater", b. "Christe, aller Welt Trost", c. "Kyrie, Gott heiliger Geist" (полностью) [4] "Vater unser im Himmelreich" (1, 2, 9 из 9) [5] "Gottes Sohn ist kommen" (1, 2, 3 из 9) [6] "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" (1, 6, 7 из 7)
07.07.1932 / Мюнхен (DE), Odeon	Der Chor des Münchener Bachvereins, Chorleiter: Karl Marx	[VII:40] = BWV 672, 673, 674 [VII:53] = BWV 757 [VI:64] [VII:Anh.] = BWV 631	[2] a. "Kyrie, Gott Vater", b. "Christe, aller Welt Trost", c. "Kyrie, Gott heiliger Geist" (полностью) [4] "Vater unser im Himmelreich" (1, 2, 9 из 9) [5] "Gottes Sohn ist kommen" (1, 2, 3 из 9) [6] "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" (1, 6, 7 из 7)
29.10.1935 / Лондон (UK), St. Marga- ret's Church, Westminster	Bach Cantata Club Choir, Conductor: Charles Kennedy Scott	[V:33] = BWV 640 (Orgelbüchlein) [V:54] = BWV 642 (Orgelbüchlein) [V:40] = BWV 609 (Orgelbüchlein) [V:21] = BWV 613 (Orgelbüchlein)	[2] "In dich hab' ich gehoffet, Herr" (1, 3, 7 из 7 в пер. на англ.) [3] "Wenn nur den lieben Gott lasst walten" (1, 2, 7 из 7 в пер. на англ.) [6] "Lobt Gott ihr Cristen allzugleich" (1, 2, 8 – в версии EKG 6 строф) [7] "Helft mir Gotts Güte preisen" (1, 6, ?* из 6 в пер. на англ.) * – в тексте программы приводится заклю- чительная строфа из кантаты BWV 183)

Таблица 1

Достоверно неизвестно, как взаимодействовали составляющие «орган – хор – община» во времена, скажем, И.С. Баха (подробнее см: [4]). Более того, современность дарит нам самые различные варианты такого взаимодействия. Исходя из этого следовало бы сделать пару штрихов к возможным рекомендациям, способным помочь как можно более убедительно представить полноту хоральной прелюдии, усилив её взаимосвязь с исполняемым хором хоралом.

Важно отметить, что в звучании хорала (в сопровождении органа или а сарпелла; или же возможном чередовании данных вариантов при исполнении отдельных строф или частей), по мнению автора, следовало бы добиваться максимального тембрового разнообразия и богатства регистровки (а кроме того, включения элементов артикуляции и агогики, соответствующих смыслу текста хорала). Подоб-

ная «эклектичность» тембровой окраски (несмотря на использование термина, имеющего в вокальной музыке отрицательную коннотацию, по первоначальному значению он подходит здесь как нельзя лучше!) придаёт звучанию хорала связь с понятием Ἐκκλησία (Церковь (sensu lato) / ориг. греч. – «Собрание»), что, на наш взгляд, является одной из важнейших особенностей убедительного звучания хорала как произведения для церковной общины. В таком случае предпочтительным составом следовало бы признать смешанный хор. К сожалению, это обстоятельство не всегда учитывается (порой по объективным причинам, из-за которых собрать такой состав исполнителей не представляется возможным), что произвольно обедняет звучание и звучность хорала.

Отрадно слышать, как сегодня строфы хоралов звучат со сцены концертных залов, предваряя



исполнение хоральных обработок. Так, в Органном зале Красноярской краевой филармонии появилась добрая традиция зачитывать перевод первой строфы хорала "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (Взываю к Тебе, Господь Иисус Христос) перед исполнением знаменитой баховской прелюдии из «Органной

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhöhr mein Klagen;
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Laß mich doch nicht verzagen.
Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
Den wollest du mir geben,
Dir zuleben,
Meim Nächsten nütz zu sein,
Dein Wort zu halten eben.

(*текст согласно* [5])

книжечки» (BWV 639) – словаря музыкального языка Баха, как говорил об этом собрании Альберт Швейцер. И пусть звучит лишь первая строфа из пяти, одно это уже может приблизить слушателя к великому замыслу композитора (таблица 2):

Взываю к тебе, Господь Иисус Христос,
Прошу Тебя, услышь мой плач;
Даруй мне милосердие ныне,
Не дай мне отчаяться.
Истинную веру, Господи, я хочу сказать,
Дай мне, –
Жить для Тебя,
Быть во благо ближнему моему,
Верно исполнять Твоё слово.

Таблица 2. Авторский перевод первой строфы указанного хорала

Что же касается примеров связи интерпретации музыкального текста с текстом хорала, то их можно привести множество. Приведём лишь один, весьма яркий: так, исполнение хоральной прелюдии "Christ lag in Todesbanden" из «Органной книжечки» (BWV 625) длится у Хельмута Вальхи (на одной из записей) 1'28", тогда как в исполнении Альберта Швейцера уже 2'41" (т. е. Швейцер играет в почти в два раза более медленном темпе). Многое может проясниться, если обратиться к анализу текста хорала (EKG 76), на который написана указанная прелюдия.

Множественным может быть и число уровней соотнесения духовного и музыкального текстов, где главным критерием остается сообразность (со-образность) исполнительского решения в выборе темпа, расстановки акцентов, особенностей регистровки и т. д. Популяризацией подобной работы автору довелось заниматься в 2016 и 2017

годах при любезной поддержке Кафедры органа и клавесина РАМ им. Гнесиных в рамках XI и XII международных симпозиумов «Орган в XXI веке» и IV международного фестиваля «Музыкальное приношение И.С. Баху». В связи с этим, в заключение хотелось бы поблагодарить коллектив кафедры и лично заслуженного артиста России, профессора А.В. Фисейского за оказанную методическую поддержку и тёплое отношение.

Хочется верить, что «связка» хоральной прелюдии и хорала в единой программе ещё найдет своё место и в концертных залах, и в сердцах слушателей. Быть может, пока лишь в виде исторического эксперимента (основания к чему приведены выше), но в перспективе она снова могла бы занять своё достойное место в исполнительском искусстве современности, как органном (инструментальном), так и вокальном.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Горбунов С.С. Тексты избранных лютеранских песнопений. Изд. 2-е. перераб., испр. и доп. М., 2019. 66 с.
- 2/ Друскин М.С. Альберт Швейцер и его книга о Бахе // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика XXI, 2002. С. 639–656.
- 3/ Швейцер А. Жизнь и мысли / пер. с нем. А. Л. Чернявского. М.: Центр Гуманитарных Инициатив, 2017. 672 с.
- 4/ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2016. 816 с.
- 5/ Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für evangelisches-lutherisches Kirchen Niedersachsens. Hannover: Schlütersche Verlagsanstalt und Druckerei Hannover und Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1980. 928 p.
- 6/ Schützeichel H. Die Konzerttätigkeit Albert Schweitzers. Bern: Haupt, 1991. 214 p.

REFERENCES

- 1/ Druskin, M.S (2002), "Albert Schweitzer and his book on the Bach", Schweitzer. A. J.S. Bach, Klassika-XXI, Moscow, pp. 639–656. (in Russ.)
- 2/ Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für evangelisches-lutherisches Kirchen Niedersachsens. Hannover: Schlütersche Verlagsanstalt und Druckerei Hannover und Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1980. 928 s. (in Germ.)
- 3/ Gorbunov, S.S. (2019), Teksty izbrannykh lyuteranskiy pesnopeniy [Textes of Selected Lutheran Hymns], Second Edition, Moscow, 66 p. (in Russ.)
- 4/ Schützeichel, H. (1991), Die Konzerttätigkeit Albert Schweitzers, Bern, Haupt, 214 p. (in Germ.)
- 5/ Schweitzer, A. (2016), J.S. Bach, Klassika-XXI, Moscow, 816 p. (in Russ.)
- 6/ Schweitzer, A. (2017), Zhizn' i mysli [Out my Life and Thought], tr. from German by A.L. Cherniavsky, Tsentr Gumanitarnykh Initsiativ, Moscow, 672 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Горбунов Святослав Сергеевич, кандидат философских наук, независимый исследователь, Москва, Российская Федерация
E-mail: svy-gorbunov@yandex.ru

Author information

Svyatoslav S. Gorbunov, Cand. Sc. (Philosophy), Independent researcher, Moscow, Russian Federation
E-mail: svy-gorbunov@yandex.ru



УДК 782

ТРАКТОВКА МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКА И ОРГАНИЗАЦИИ КОМПОЗИЦИОННОГО ПРОЦЕССА В АВТОБИОГРАФИИ ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ “IL SOGNO 101”

О.А. ОСИПЕНКО

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

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматривается отношение к музыкальному звуку и к организации творческого процесса создания произведений итальянского композитора и поэта XX века Джачинто Шельси (1905–1988). Основой работы послужили высказывания о музыкальном искусстве самого автора, первоначально записанные на магнитную ленту и озаглавленные им “Il Sogno 101” («101 сновидение»). Эти материалы первоначально были частично напечатаны в Италии в виде отрывков в журнале «Звуки, волны», организованном Изабеллой Шельси, сестрой композитора. Полную версию труда позже опубликовали в двух томах в 1982 году в издательстве «Ледяные слова».

В статье впервые в отечественном музыкознании приводятся переводы некоторых фрагментов авторских текстов Джачинто Шельси из автобиографии “Il Sogno 101”, изучение которых может помочь русскоязычным исследователям творчества композитора приблизиться к более полному пониманию его личности и авторского кредо.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Джачинто Шельси, музыкальный звук, творческий процесс, автобиографическая поэма, «101 сновидение».

Выражаю бесконечную признательность моим учителям: тем, которые повлияли на моё становление в период обучения, а также – тем, кто находится рядом со мной в настоящее время, и кого я могу теперь с гордостью назвать своими коллегами.

INTERPRETATION OF MUSICAL SOUND AND ORGANIZATION OF THE COMPOSITIONAL PROCESS IN GIACINTO SCHELSEI'S AUTOBIOGRAPHY “IL SOGNO 101”

O.A. OSIPENKO

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

ABSTRACT. Abstract. This article examines the attitude to musical sound and to the organization of the creative process of creating the works of the Italian poet and composer of the XX century Giacinto Schelsi (1905–1988). The basis of the work was statements about the musical art of the author himself originally recorded on magnetic tape, and entitled by him “Il Sogno 101” (“101 dreams”). These materials were originally partially printed in Italy in the form of excerpts in the magazine “Sounds, Waves”, organized by Isabella Shelsi, the composer's sister. The full version of the work was later published in two volumes in 1982 in the publishing house “Ice Words”.

For the first time in Russian musicology, the article provides translations of some fragments of author's texts by Giacinto Shelsi from the autobiography “Il Sogno 101”, the study of which can help Russian-speaking researchers of the composer's work to get closer to a more complete understanding of his personality and author's credo.

KEYWORDS: Giacinto Shelsi, musical sound, the creative process, autobiographical poem, “101 dreams”.

I express my infinite gratitude to my teachers: those who influenced my formation during my studies, as well as to those who are with me at the moment, and whom I can now proudly call my colleagues.

Итальянского композитора Джачинто Шельси (1905–1988) называют одной из самых необычных и загадочных личностей XX столетия, в творческом и философском отношении повлиявшей на становление и развитие плеяды композиторов-представителей современного авангарда: Тристана Мюрая, Микаэля Левиноса, Жерара Гризе.

Его творчество привлекает внимание зарубежных исследователей не только на родине композитора, где был организован фонд Изабеллы Шельси, сестры композитора, но также и в других странах. Следует отметить диссертации, изданные в США (Г.Н. Райш «Трансформация музыкального стиля и эстетики Джачинто Шельси, 1929–1959», 2001; У. Коланджело «Парадигма композитора-исполнителя в сольных фортепианных работах Джачинто Шельси», 1996) и Бразилии (А.Р. Сикейра «Композиторский путь Джачинто Шельси: импровизация, ориентализм, описание», 2006), в немалой степени способствующие расширению сведений о композиторе и его творчестве. Русскоязычные исследования музыки и биографии Шельси представлены, преимущественно, статьями Л. Акопяна, М. Кузнецовой, А. Молчанова, А. Крома.

Джачинто Шельси является одним из представителей музыки XX века, в чьём творчестве соединились противоречивые тенденции¹. На существование подобных антиномий указывает Л. Акопян в развёрнутом очерке, посвящённом исследованию жизни и периодов деятельности итальянского композитора, называя его одновременно аристократом и «варваром», ультрамодернистом и неорархаистом, католиком и буддистом [1, с. 154].

Большое количество загадок, возникающих перед исследователями при изучении жизни и твор-



Рисунок 1. Джачинто Шельси

чества Джачинто Шельси (рисунок 1), частично объясняется некоторыми биографическими фактами. Известно, что композитор жил уединённо, ограничивал круг общения только близкими по духу людьми, в зрелом возрасте запрещал себя фотографировать. Джачинто Шельси при жизни начал записывать на магнитофон мемуары (в несколько приёмов, в 1970-х и 1980-х годах), однако разрешил их опубликовать лишь по прошествии двадцати лет после его смерти.

Композитор был связан с музыкой с раннего детства, при этом, он развивал свой талант преимущественно путём самообразования. Богатое наследство и статус графа позволяли ему не отвлекаться на житейские тяготы и полностью погружаться в любимые занятия – импровизацию, сочинение, исполнение собственных творений, а также активно заниматься музыкально-просве-

¹ Ярким примером тому – личность лидера американского авангарда Дж. Кейджа, музыка которого «являлась экспериментальной площадкой для его новаторских, порой радикальных идей», связанных с осмыслением музыкальных традиций разных стран и культур [3, с. 22].



нительской деятельностью. При жизни Джачинто Шельси практически не комментировал свои произведения. Исключением становится введение в текст авторских ремарок и названий, указывающих на воплощение программы, дающих определённый ключ к их пониманию.

На протяжении творческого пути композитор создавал как масштабные симфонические произведения, так и камерно-инструментальные и вокальные миниатюры. Значительное место в его музыке занимают фортепианные произведения: прелюдии, поэмы, вариации, сонаты, сюиты.

Композиторский стиль Джачинто Шельси позволял отражать уникальные собственные мироощущения, обусловленные интуитивным постижением законов бытия. В определённый период творчества (в 1948 году), композитор отказывается от созданных им ранее произведений и берёт на себя роль создателя, порождающего новый способ сочинения, новые принципы организации звукового материала, и устанавливает свои нормы и требования к произведениям искусства. Всё вышесказанное позволило итальянскому мастеру преодолеть годами формировавшиеся устои, выйти за их пределы.

Однако предложенные Джачинто Шельси способы сочинения музыки и фиксации текстов, как музыкальных, так и словесных, оказались слишком непривычными и чуждыми другим итальянским и европейским композиторам, получившим, в отличие от автора, классическое музыкальное образование. Например, известный итальянский пианист и композитор Марио Бертончини пишет по этому поводу в журнале «Звуки, волны...» следующее: «...Я решил беспристрастно воссоздать определённую историческую правду, лишённую предрассудков и эмоций; и это не столько для этического оправдания Шельси, сколько для выяснения происхождения и масштаба некоторых композиционных процессов, связанных с динамикой западной музыки. <...> Из-за исключительного качества этого музыканта возникли необычные и совершенно отличные произведения от произведений других композиторов, которые также были очень замечательными, меня заставили с сожалением констатировать, что и публика, и специалисты были больше заинтересованы в весе, «мышечной» силе

рассматриваемого художника, чем в процессе, или, скорее, в том наборе факторов, которые привели к созданию произведения» [6, с. 5].

Свои убеждения и творческую позицию Джачинто Шельси излагал не только в статьях или в интервью, но и в автобиографической поэме, названной автором «Il Sogno 101» («101 сновидение») и в более поздней работе – «Анкетe самому себе» («Autoquestionnaire»), изданной уже после смерти композитора, а его эстетико-философское кредо оформлено в виде свода личных правил в труде под названием «Октолог».

Научно-теоретические работы автора, посвящённые эволюции ритма («Evolution du rythme»), гармонии («Evolution de l'harmonie»), искусства консонанса («Art et connaissance»), а также поэтические описания композитора (стихи, опубликованные в нескольких томах: «Le Poids net», 1949, «L'Archipel Nocturne», 1954, «La conscience aiguë», 1962), достаточно высоко оценивались исследователями его творчества. Так, например, М.В. Кузнецова в своей статье «Джачинто Шельси и Авет Тертерян: о сходстве несходного», отмечает «неординарный стиль» их изложения [4, с. 7].

К работе Джачинто Шельси «101 сновидение» в полной мере можно отнести его цитату, приведённую Л. Акоюном: «Я слишком много мыслил. Но затем я перестал мыслить вообще. Вся моя музыка и моя поэзия были осуществлены без участия мышления» (цит. по: [1, с. 155]). Во многом, данный принцип проявился у композитора через новый способ фиксации текстов, записанных с большим разрывом во времени на магнитную плёнку, в результате чего материалы «101 сновидения» практически не выстроены по датам и не имеют явной последовательной связи между собой. Они, скорее, напоминают свободные, а иногда спонтанные размышления – воспоминания автора о важных событиях его жизни, встречах с друзьями и известными композиторами.

В этом русле и необходимо воспринимать переведённые на русский язык фрагменты из автобиографической поэмы «101 сновидение», к которым мы обратимся в данной статье. Они озаглавлены Джачинто Шельси как «Звук и музыка» и представляют собой отрывки его неиспользованных исследований.



Музыкальное искусство XX века во многом переосмыслило традиции предыдущих эпох. В результате чего, как пишет А.С. Молчанов, «общий дух экспериментаторства, распределённый по двум волнам авангарда, активный поиск новых «звуковых путей» коренным образом поменяли отношение к музыкальному звуку» [5, с. 106]. В связи с этим знакомство с позицией итальянского автора, выраженной в отношении различных явлений в области искусства, является актуальным и в наши дни. Обратимся к избранным текстам «101 сновидения» Джачинто Шельси.

«Звук и музыка»

Итак: что такое музыка для меня? О своей музыке я буду говорить чуть позже; прежде я должен вам пояснить, что там является музыкой и что не является ей! Музыка древнейшего племени юга Африки готтентотов, или африканских пигмеев, или их хоры, китайские и японские песни, конечно ни в коей мере не похожи на музыку, удобную для оперного пения, и с которой можно работать большинству европейских музыкантов, что уж говорить о её доступности публике. До недавнего времени даже красивая музыка – тибетские и японские композиции императорского двора Гагаку, – не считались в Европе музыкой. Следовательно, нельзя однозначно сказать, что можно считать музыкой, а что – нет.

Я думаю, что даже на Западе, или, к примеру, в Европе некоторые любители искусства фуги вряд ли смогут оценить звучащие переплетения сопрано Верди или Беллини; любители этих работ найдут сухой и утомительной школу контрапункта Баха. Всё это даже не приближается к проблеме различия между музыкой, в которой текут реки чернил и слов. На мой взгляд, дело в другой особенности: прежде всего необходимо, чтобы музыка не производила путаницы звуков.

Хотелось бы немного поговорить об этой концепции путаницы и порядка или, скорее, правильного звука. Это совсем не относится к любой европейской системе, тональной или атональной, африканской или азиатской, но отсылает нас к самой сути звука. Это звук, что имеет значение больше, чем его организация, которая происходит

и изменяется в соответствии с эпохой, народом и воспринимается в контексте той же Европы.

Музыка не может существовать без звука. Звук не существует сам по себе без музыки. Музыка развивается с течением времени. Звук не зависит от времени. Это звук, который имеет значение. И звук – это сила. Следовательно, эта сила производит негативные и зачастую вредные эффекты, когда звук плохой, или с трудом воспринимающийся.

Поэтому, как и каждому человеку, каждой личности необходимо много пространства, чтобы дышать и выражать себя, и ни один человек не может свободно дышать, или долго находиться в плотной толпе и тесном пространстве, звук нуждается в жизненном пространстве, пропорциональном ему, чтобы иметь возможность резонировать, вибрировать и явить свою творческую силу.

А сейчас я бы хотел дать совет всем артистам, имеющим талант. Этот совет: не учитесь! Вопреки тому, что обычно считают, я твёрдо думаю, что учиться и учить должны тех, у кого отсутствует талант, а есть только определённая предрасположенность, поскольку с приложенным, добро-совестным усилием вы можете стать хорошими пианистами, хорошими композиторами, хорошими мастерами музыки, но не получите гениальные работы, или блестящие результаты: только произведения высокого мастерства, то есть добротные и уважаемые вещи.

Что же тогда на самом деле означает быть композитором? «Сочинять» означает: соединить одно с другим, и здесь больше от ремесленника, чем от истинного и великого художника. Поэтому те, у кого есть настоящий талант, непоколебимый, спонтанный, те, для кого творение является необходимостью, не учатся, потому что на самом деле для них это не обязательно. Само создание – творческий импульс – произведёт и даст им форму, и в большинстве случаев эта форма новая. Это не орган, который создаёт функцию, но функция, которая создаёт орган; и, следовательно, также содержание создаёт язык.

Поэтому я повторяю снова: если у вас есть талант, не учитесь, ибо это не может ничего сделать, кроме как стать барьером и препятствовать

истинному творению. Последнее создаст из себя новую форму и язык. В прежние времена консерваторы и школы изобразительных искусств были и считались необходимы. Теперь уже нет. Конечно, некоторые основные элементы, возможно, всё ещё незаменимы, но их не очень много. Работа, к которой сейчас привлекаются художники, абсолютно другого плана. И перед этой работой, к примеру, контрапункт становится коробкой костей, детской игрой. Но к этому мы ещё вернёмся ...

Злоба не ограничивалась этими слухами, но некоторые даже утверждали, или намекали, что часть моей музыки не была написана моей рукой! В кульминационные моменты моей нервной болезни, когда я не мог даже держать карандаш в руке, чтобы закончить некоторые свои работы, мне пришлось прибегнуть к помощи какого-то квалифицированного переписчика, или друга-музыканта, особенно одного, с которым у меня была давняя кармическая связь. Его помощь была драгоценной для меня, и я был ему благодарен. Со своей стороны, он, может быть, таким образом ликвидировал в этой жизни непогашенный счёт.

Я попытался сделать то, что делал для своих произведений Делиус, который был слеп, а именно, диктовать. Но эксперимент этот оказался почти невозможным, и я очень устал. Я пытался придумать что-то вроде стенографии; но и это не получилось. В паре произведений – не скажу, каких – эти попытки почти можно ощущать.

Отвечая на злобные комментарии, я говорю, что действительно, если есть мой двойник, который написал мои пьесы – более ста инструментальных, вокальных, камерных и оркестровых, и следовал за мной в каждой стране Европы за 40-летний период, я был бы очень рад познакомиться с ним и поздравить его! [7]

Итак, исходя из предложенных к ознакомлению двух фрагментов, размещённых в автобиографической поэме «101 сновидение» Джачинто Шельси, можно сделать несколько выводов.

Во-первых, многочисленные путешествия композитора по разным городам Европы и Азии способствовали расширению его мировоззрения. К примеру, в автобиографии он упоминает музыку

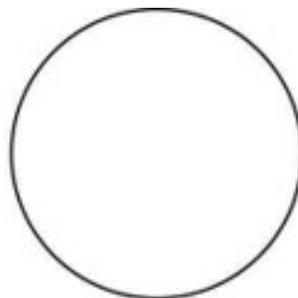
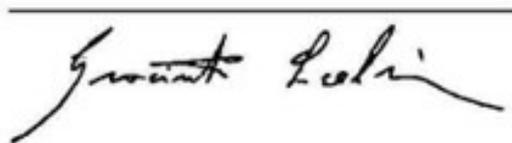



Рисунок 2. Автограф Джачинто Шельси [2]

африканскую, тибетскую, китайскую, японскую. В результате подобных поездок автор получал новый слуховой опыт, изучал самобытные неевропейские культуры, формировал свою эстетическую позицию, которую позднее внедрял не только в оригинальные музыкальные произведения, но и в собственные научно-теоретические трактаты.

Во-вторых, Джачинто Шельси в своей работе подвергает сомнению необходимость европейской системы музыкального образования. Сам композитор не прошёл классическую школу обучения, и в статье «Звук и музыка» подчёркивает несколько раз, что она становится, скорее, препятствием на пути настоящего таланта, чем способствует его развитию. Тем не менее, автор не призывает окончательно отказаться от такой системы обучения, указывая на тот факт, что с помощью образования можно получить «ремесленников» и хороших, но не гениальных композиторов и исполнителей. Как пишет композитор в другой своей работе, «быть ремесленником в музыке почетно. Но это уже не настоящий музыкант, не подлинный художник» [2].

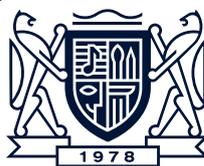
В третьих, Джачинто Шельси в своих трудах неоднократно высказывался о природе музыкального звука. Приведём несколько цитат автора, изложенных в его теоретических трудах разных



лет: «Музыка нуждается в звуке, но звук может существовать и без музыки. Религия нуждается в мистике, но мистика может существовать и без религии». «Звук – это первое движение неподвижного, <...> начало Сотворения мира». «Звук имеет округлую форму... Но мы всегда слышим длительность и высоту. Однако в действительности всё по-иному. Любая сфера имеет центр. Это можно научно доказать. Нужно дойти до сердцевины звука – только при этом условии вы можете считаться музыкантом. Иначе вы только ремесленник». «Звук в состоянии покоя сферичен, но будучи по своей сути динамичным, он может принять любую форму и стать многомерным» [2]. Отметим, что форма круга, присущая музыкальному

звуку, и воспринимаемая композитором как некий абсолют, бесконечность, также воплощается в его авторской подписи (рисунок 2).

Несмотря на уникальное отношение Джачинто Шельси к творческому процессу и новаторство воплощённых в его произведениях концепций, его труды и сочинения продолжают оставаться в высшей степени актуальными для композиторов и исследователей XXI века, и, как пишет Л. Акопян, «содержат много интересных идей, которые по своему художественному значению несколько не уступают работам его более известных современников, а в некоторых случаях даже превосходят появление отдельных тенденций современного музыкального искусства» [1].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акопян Л.О. Джачинто Шельси // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 154–207.
- 2/ Акопян Л.О. «Искусство без искусства»: о великом затворнике XX века Джачинто Шельси. 04.06.2020. URL: https://stravinsky.online/lievon_akopian_o_dzhachinto_shielsi (дата обращения: 4.10.2021).
- 3/ Гойхман В.В. Маркеры танцевального искусства Индии в Сонате № 3 для препарированного фортепиано Дж. Кейджа // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2021. № 2. С. 21–28.
- 4/ Кузнецова М.В. Джачинто Шельси и Авет Тертерян: о сходстве несходного // Музыкальная академия. 2016. № 1. С. 22–28.
- 5/ Молчанов А.С. «Симфония одного звука» Джачинто Шельси в контексте развития музыкального искусства XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. № 5 (79). С. 106–111.
- 6/ Bertoncini M. In rotta verso il duemila. Dialogo televisivo in tre giornate // I suoni, le onde... Primo semestre 2015. № 34. Pp. 5–13.
- 7/ Scelsi G. Suono e musica – inutilita degli studi – stravinskij demoniac non ho pagato nessuno di. URL: <https://www.studylibit.com/doc/6698510/il-sogno-101/> (дата обращения: 4.10.2021).

REFERENCES

- 1/ Akopyan, L.O. (2011), "Giacinto Shelsi", *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History], no. 1–2, pp. 154–207. (in Russ.)
- 2/Akopyan, L.O. (2020), "Iskusstvo bez iskusstva": o velikom zatvornike XX veka Dzhachinto Shel'si [Art without Art: about the Great Recluse of XX century Giacinto Shelsi], Available at: https://stravinsky.online/lievon_akopian_o_dzhachinto_shielsi (Accessed 4.10.2021). (in Russ.)
- 3/ Bertoncini, M. (2015), "En route to the duemila. Television dialogue in three days", *I suoni, le onde*, no. 34, pp. 5–13. (in It.)

- 4/ Goykhman, V.V. (2021), "Figurative world of Sonata No. 3 for prepared piano J. Cage in the context of Indian art", *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo "ARTE"* [Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky ARTE], no. 2, pp. 21–28. (in Russ.)
- 5/ Kuznetsova, M.V. (2016), "Giacinto Shelsi and Avet Terteryan: about the similarities", *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], no. 1, pp. 22–28. (in Russ.)
- 6/ Molchanov, A.S. (2017), "The symphony of Single Sound" by Giacinto Shelsi in Development of Music Art in XX century", *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskoye i yuridicheskoye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and law sciences, culturology and study of art. Issues of theory and practice], *Gramota, Tambov*, no. 5 (79), pp. 106–111. (in Russ.)
- 7/ Shel'si, G. "Suono e musica – inutilita degli studi – stravinskij demoniac non ho pagato nessuno di", Available at: <https://www.studylibit.com/doc/6698510/il-sogno-101/> (Accessed 4.10.2021). (in It.)

Сведения об авторе

Осипенко Олеся Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: Averkole@yandex.ru

Author information

Olesya A. Osipenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Music Theory and Compositions, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: Averkole@yandex.ru



УДК 78.06

АЛЬБОМ “RUNALJOD – GAP VAR GINNUNGA” НОРВЕЖСКОГО АНСАМБЛЯ “WARDRUNA”: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ИДЕЙНО- ОБРАЗНОЙ КОНЦЕПЦИИ

Л.В. ГАВРИЛОВА, Е.А. БОГДАНОВА

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

АННОТАЦИЯ. В статье впервые в отечественном музыкознании привлекается внимание к творчеству современной норвежской неофолк-группы “Wardruna”. Исследовательский интерес объясняется необычным подходом участников коллектива к созданию своей музыки и написанию текстов песен. В статье предпринимается анализ композиции, её структурной логики и особенностей идейно-образной концепции первого из пяти альбомов ансамбля “Runaljod – Gap Var Ginnunga”, открывающего трилогию “Runaljod”, с целью обнаружения взаимосвязи с культурными традициями древней Скандинавии и её мифологией. Перевод текстов 12 композиций, входящих в альбом, позволил провести анализ художественно-содержательной стороны альбома, определить значения рун, фигурирующих в большинстве номеров, и выявить концепцию, положенную в основу первой части трилогии “Runaljod” – наступление новой эпохи, которая приходит благодаря приобретённым людьми знаниям. По мнению авторов, “Runaljod – Gap Var Ginnunga” выполняет экспозиционную функцию в рамках трилогии, повествующей о рождении, существовании и гибели мира.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ансамбль “Wardruna”, трилогия “Runaljod”, альбом “Runaljod – Gap Var Ginnunga”, руны, старший футарк.

ALBUM “RUNALJOD – GAP VAR GINNUNGA” NORWEGIAN ENSEMBLE “WARDRUNA”: FEATURES OF THE COMPOSITION AND IDEOLOGICAL-FIGURATIVE CONCEPT

L.V. GAVRILOVA, E.A. BOGDANOVA

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

ABSTRACT. For the first time in Russian musicology, the article draws attention to the work of the modern Norwegian neofolk group “Wardruna”. The interest in research stems from the band members unusual approach to creating their own music and writing lyrics. The article analyzes the composition, its structural logic and the peculiarities of the ideological-figurative concept of the first of the five albums of the “Runaljod – Gap Var Ginnunga” ensemble, which opens the “Runaljod” trilogy, in order to discover the relationship with the cultural traditions of ancient Scandinavia and its mythology. The translation of the lyrics of 12 songs included in the album made it possible to analyze the artistic and content aspects of the album, to determine the meanings of the runes found in most numbers, and to determine the concept underlying the first part of the album. The “Runaljod” trilogy is the beginning of a new era, which comes thanks to the knowledge gained by people. According to the authors, “Runaljod – Gap Var Ginnunga” performs an exposition function within the framework of a trilogy that tells about the birth, existence and death of the world.

KEYWORDS: ensemble “Wardruna”, the “Runaljod” trilogy, the album “Runaljod – Gap Var Ginnunga”, runes, elder futhark.



Рисунок 1. Участники ансамбля “Wardruna” (в центре – основатель коллектива – Эйнар Селвик)

На протяжении последних десятилетий в отечественном музыкознании активно возрастает исследовательский интерес к различным направлениям массовой музыкальной культуры, в частности, к рок-музыке и отдельным её феноменам, таким как фолк-рок. Для него характерно обращение к национальным традициям, использование народных и акустических инструментов, а также конкретной музыки. Среди многих представителей данного направления ярким примером является норвежский ансамбль “Wardruna” (рисунок 1). Его творчество органично встраивается в идеологию фолк-рока и одного из его ответвлений – неофолка.

Ансамбль дебютировал в 2009 году с альбомом “*Runaljod – Gap Var Ginnunga*” («*Рунопеснь – Гиннунгаган*»), работа над которым длилась шесть лет. Он является первой частью задуманной Селвиком трилогии, тематика композиций которой связана

со скандинавскими мифами, повествующими о рождении, существовании и гибели мира, а также рунами старшего футарка. Изначально “Wardruna” был сольным проектом норвежского музыканта и барабанщика Эйнара Селвика¹. Ему приходилось самостоятельно изучать скандинавскую мифологию, руны и народную музыку средневековья, находить и реконструировать музыкальные инструменты, искать приёмы, которые могли приблизиться по своей стилистике к аутентичному исполнению фольклора. Среди них – запись музыкального материала на открытом воздухе, что позволило использовать элементы конкретной музыки. Столь серьёзный и основательный подход к работе объясняет, почему создание трилогии заняло около 15 лет.

¹ В 2000–2004 годах Эйнар Селвик был барабанщиком норвежской блэк-металл-группы «Gorgoroth».

На сегодняшний день группа выпустила пять альбомов. Вслед за первым 15 марта 2013 года появляется *“Runaljod – Yggdrasil”* («Рунопеснь – Иггдрасиль»), затем 21 октября 2016 года выходит *“Runaljod – Ragnarok”* («Рунопеснь – Рагнарёк»), который завершил трилогию. 23 ноября 2018 года был представлен четвёртый студийный альбом *“Skald”* («Скальд»), а 22 января 2021 года состоялась премьера пятого, под названием *“Kvitravn”* («Белый ворон»).

В настоящее время популярность ансамбля возросла. В рамках гастрольных туров музыканты посещают разные страны мира. Тем не менее, как объект научного исследования творчество ансамбля до настоящего времени не оказывалось в сфере внимания музыковедов. До сих пор главным источником, касающимся ансамбля *“Wardruna”*, является информация, сосредоточенная в Интернет-ресурсах. Это официальный сайт [8], интервью Эйнара Селвика [3; 4; 5; 6; 7; 9], рецензии на концерты и альбомы. Во всех перечисленных выше материалах авторы указывают на его очевидные связи с древней скандинавской культурой и мифологией. Однако ни в одной статье конкретных наблюдений в этом направлении не содержится.

Поэтому в рамках данной статьи предпринята попытка рассмотреть некоторые особенности композиции и идейно-образной концепции первого альбома трилогии *“Runaljod – Gap Var Ginnunga”*, который в контексте всей трилогии выполняет экспозиционную функцию.

Нужно заметить, что на протяжении последних десятилетий в целом значительно возрос интерес к мифологии. Мифологические персонажи становятся главными героями литературных произведений, графических романов, кино. Интерес к мифологии проявился и в музыкальном искусстве. Музыкальные коллективы разных стран упоминают в текстах своих песен персонажей античной, египетской, славянской и скандинавской мифологии. При этом сами участники таких групп не обязательно являются наследниками тех культурных традиций, к которым обращено их творчество. Но для *“Wardruna”* обращение к скандинавской мифологии не просто праздный интерес, это возвращение к своим корням. Не случайно творческое кредо коллектива звучит как «посев новых семян, укрепление старых корней».



Рисунок 2. Логотип ансамбля *“Wardruna”*

Оно получило визуальное отражение в его логотипе [подробнее об этом см.: 2] (рисунок 2). В текстах песен *“Wardruna”* звучат строки из саг, «Старшей Эдды», фигурируют руны старшего футарка.

Ярким подтверждением значимости для ансамбля данной сюжетно-образной сферы является уже первый альбом ансамбля *“Runaljod – Gap Var Ginnunga”*, который был выпущен 19 января 2009 года на лейбле Indie Recordings. В него вошли 12 номеров:

- | | | | |
|----|--------------|-----|-----------------------|
| 1/ | Ár Var Alda | 7/ | Jara |
| 2/ | Hagall | 8/ | Laukr |
| 3/ | Bjarkan | 9/ | Kauna |
| 4/ | Løyndomsriss | 10/ | Algir – Stien Klarnar |
| 5/ | Heimta Thurs | 11/ | Algir – Tognatale |
| 6/ | Thurs | 12/ | Dagr |

Остановимся подробнее на каждом из них.

№ 1. “Ár Var Alda”. Название переводится «В начале времён». Композиция озаглавлена по первой строчке третьей строфы «Прорицания Вёльвы»,



одной из самых известных эпических песен «Старшей Эдды». В германо-скандинавской мифологии Вэльва (Вельва, Вала) – это женщина-провидица, наделённая даром предсказывать будущее. В своём «Прорицании» она по просьбе Одина излагает историю мира от его рождения и расцвета до трагического конца – Рагнарёка, и второго рождения.

*В начале времён,
Когда жил Имир,
Не было в мире
Ни песка, ни моря,
Земли ещё не было,
И небосвода,
Бездна зияла,
Трава не росла...*

Данный трек представляет собой вокально-инструментальный номер, однако голос выполняет роль дополнительного тембра вне текстовой составляющей.

№ 2. “Hagal”. Хагалаз – девятая руна старшего футарка. Традиционное значение руны – град (природное явление). Хагалаз открывает второй атт старшего футарка. Если первый атт посвящён силам творения, которые были уравновешены силами разрушения, то второй атт показывает процесс эволюции и инволюции. Открывается второй атт руной Хагалаз, символизирующей разрушительные силы, а также связанной с норной прошлого и хранительницей источника Урд². Норны ввели время как часть реальности и стали его хранителями, благодаря чему у людей появилось осознание течения времени от юности к старости. Вместе с этим пришло и понимание, что у всего имеется начало и конец, и всё, что было рождено, однажды умрёт. Поэтому в тексте номера град, приносящий гибель колосьям, как носитель смерти, сочетается с представлениями о том, что вслед за смертью одних приходит жизнь других.

*Haghlrið slær, / Град бьёт
høgg í aks! / по колосьям ячменя!
Deyr einn, / Смерть одним,
spírar einn. / жизнь другим.*

² Источник Урд (или Колодец Урд) – один из трёх источников, протекающих под корнями Иггдрасиля. Рядом с источником Урд проживают три норны: Урд (прошлое или судьба), Вердани (настоящее или становление), Скульд (будущее или долг), определяющие судьбы мира, людей и богов.

№ 3. Символ непрерывности цикла жизни и смерти как в природе, так в мире людей лежит в основе композиционной идеи первого альбома. Если в «Хагалазе» акцент делается на природном явлении, то в следующем номере **“Bjarkan”** образный мир концентрируется на человеческих ценностях. Название **“Bjarkan”** принадлежит восемнадцатой руне старшего футарка. Традиционное её значение – берёза. Для германских и скандинавских племён берёза была священным деревом. С ней связан ряд обычаев, являющихся частью ритуала плодородия. Руна Беркана имеет связь с богиней Берхтой, покровительницей матерей и детей. Некоторые качества роднят Берхту с богиней Фригг, покровительницей брака, домашнего очага, деторождения. Возможно, это два образа одной и той же богини. Это предопределило содержание текста:

*Du som bar meg niu vintre, / Ты, кто носила меня
девять зим,
svøpet í eit slør / закутанного вуалью
spunni av liv og død. / сотканной из жизни и смерти.*

*Ut av moders djupe kjød, / Из утробы матери
inn í verdas grøne lød. / в зелёный мир.
Døu og bli født på ny. / Умри и родись заново.*

Как видно, по своему содержанию тексты двух композиций тесно связаны: везде подчёркивается неразрывность противоположных по своей сути понятий и их взаимообусловленность: рождённый на свет обречён на последующую смерть.

№ 4. Следующий за этим раздел **“Løyndomsriss”** выполняет важную драматургическую функцию: вместе с первым номером он обрамляет экспозиционный раздел альбома в целом.

Название можно перевести как «тайна» или «шёпот». Вокально-инструментальное произведение весьма точно соответствует названию – в нём мы слышим шёпот. Голос, как и в **“Ár Var Alda”**, является дополнительным тембром.

№ 5. “Heimta Thurs”. Перевод названия – «Великан». Согласно скандинавской мифологии первыми живыми существами в мире были корова Аудумла и великан Имир. Из пота Имира появились первые мужчина и женщина, а от ног его родился первый инистый великан. Имир был убит богами Один, Вили и Ве. Из его тела они сотворили мир: из мяса – сушу, из крови – воду, из костей и зубов



– горы и скалы, из волос – лес, из мозга – облака,
из черепа – небесный свод.

Den tridje er deg, / Третий ты,

ok tri ek nemnar. / и третьим зову.

Thurs. / Великан.

№ 6. “Thurs”. Туризас – третья руна старшего футарка. Традиционное значение – великан. В скандинавской мифологии великаны символизируют силы хаоса. Данный номер является образным продолжением предыдущего. Вместе обе композиции образуют единый цикл, о чём свидетельствуют как практически идентичные названия, так и весьма схожий текст.

Thurs. / Великан.

Med den tridje du ris, / Третьим ты станешь,

ok vegeu er nemd. / и путь предрешишь.

№ 7. “Jara”. Йера – двенадцатая руна старшего футарка. Традиционное значение – год, урожай. Две половины этой руны символизируют две половины года, которые постоянно сменяют друг друга. Точкой смены полугодий считается Йоль – день зимнего солнцестояния. Кроме того, Йера является символом годового цикла и возвращения времён года. Второе значение этой руны – урожай. Она связана с плодородием, в особенности с плодородием посевов.

Soli har venda, / Солнце повернулось,

i haustinga ligg håpet. / в осени кроется надежда.

Solrik sumar / Солнечное лето

og allgroande åkre. / и плодородные поля.

Til norne tri, / Трёх норн

vi ber dei spinna liv / мы просим сплести жизни

i åker og i eng, / в луга и поля,

i bart og i bringa. / в лоне и груди.

Er ár og friðar, / Мирные годы,

når kornet stig or jordi. / когда зерно восходит из земли.

Om vordane lokka sin lokkesong. / Если страж заманивает своей увлекающей мелодией.

På tidleg sådd åker / На рано засеянных полях

kan ikkje nokon lite. / мало что можно сделать.

For mangt veit eg om vålyndt vær. / Много ли я знаю о переменчивой погоде.

*Gro gro, lisle spire, / Расту, расту, маленький росток,
dager gryr og mørket svinner. / дни рассветают
и тьма угасает.*

Sól har snudd / Солнце обернулось,

og hjulet det har venda. / и колесо повернулось.

*Sola vendar hausten sendar / Солнце поворачивается,
осень наступая,*

*graset gulnar, blada fell / трава желтеет, листья
оппадают,*

lyse dagar er på hell. / яркие дни становятся короче.

Til vordar og vettar, / Стражников и духов

*vi takk gjev med vår song / мы благодарим нашей
песней*

for ár og friðar. / за мирные годы.

Ár og friðar. / Мирные годы.

Данная композиция вновь обращается к тематике непрерывного цикла жизни и смерти. Как и в “Hagall”, основной акцент делается на цикличности в природе. Но, в отличие от “Hagall”, данный номер обращён к жизни, а не к смерти.

№ 8. Далее следует песня “Laukr”. Лагуз – двадцать первая руна старшего футарка. Традиционное значение – озеро. Эта руна символизирует воду в различных её проявлениях. Как известно, вода является символом жизни. Именно в воде зародились первые живые организмы на земле. Их расселение по Земле также было связано с доступностью водоёмов. «Laukr» продолжает образную линию жизни в природе, начатую в предыдущем номере.

Laukr er vann / Лагуз – это вода,

tårar frå auge / слёзы из глаз,

foss frå fjella / водопады с гор,

draup frå isen / капля тающего льда,

vågar på vatn. / волны в море.

Vølgjene voggar meg, / Волны качают меня,

djupt eg fell i svevna. / и я впадаю в глубокий сон.

№ 9. “Kauna”. Кеназ – шестая руна старшего футарка. Традиционное значение – факел, свет. Кроме того, она выступает символом знания, интеллекта, сознания. То есть, факел как огонь знаний. Если предыдущие композиции демонстрировали появление жизни в мире, то данная является не просто символом жизни, а жизни сознательной (разумной).



*Kauna riv i nattevind / Кеназ рвётся в ночных ветрах
kovnar ei av anden din. / не от духа трепещи.
Isen smeltar av ditt ljós / Лёд тает от того света,
Kauna røyner bleike spor. / Кеназ очищает бледные
следы.*

*Kauna siv i løyndom inn / Кеназ проникает в тайны,
lysar opp i auge skin. / загорается в глазах.
Elden rensar hugen min / Огонь очищает мой разум,
Kaun, logen brenn! / Кеназ, горящее пламя!*

№ 10. "Algir – Stien Klarnar". Альгиз – пятнадцатая руна старшего футарка. Традиционное значение – защита. Перевод названия «Альгиз – путь очищает». Альгиз выступает символом защиты человека, находящегося в поиске. В контексте предыдущего номера данную композицию можно рассматривать как продолжение идеи сознательной жизни. «Огонь знаний», показанный в **"Kauna"**, становится импульсом для поисков, в которых находится человек.

*Lat toгна tale... / Пусть тишина говорит...
I stilla finn eg / В тишине я нашёл
vegen inn... / путь в себя...*

*...til det som gror / ... к тому, что растёт
og stiane dekkjer. / и тропу защищает.*

*Tognas tunge / Язык тишины
synar gamle stiar, / раскрывает старые пути,
til den som søkjer / над теми, кто ищет,
Algirs velde. / Альгиз покровительствует.*

*Vinden fer / Дует ветер
fram, fram. / вперед, вперед.
Kviskrar i trea. / Шепчет в деревьях.
Riv i meg. / Слезы мои.*

*Eg stig opp frå meg sjøl. / Я поднимаюсь.
Stien klarnar, / путь очищается,
togna talar. / тишина говорит.*

*Eg kallar deg / Взываю к вам,
til gamle tråkk. / старые тропы.
I kveld vil eg lytte... / Сегодня я буду слушать...*

*...til det som gror / ... то, что растёт
og stiane dekkjer. / и тропу покрывает.*

*Ravn flyg i himmelhjul, / Ворон летает в небе,
i skogen gjestar gammel tul. / в лесу гостит старый
мудрец.*

№ 11. "Algir – Tognatale", «Альгиз – язык тишины». Данная композиция продолжает предыдущую, образуя вместе с ней некий цикл. В тексте обнаруживаются слова, которые отсылают нас к Одину, богу мудрости. Первое из этих слов – «ворон». Как известно, Одина сопровождают два ворона – Хугин («видящий») и Мунин («помнящий»), которые каждый день облетают девять миров и, возвращаясь, докладывают Одину обо всём увиденном. Вторая отсылка – «в лесу гостит старый мудрец». Один нередко появлялся в Мидгарде (Земля) в облике старика в широкополой шляпе и с посохом. В таком облике он предстал перед смертными и давал им советы.

*Ravnene flyg i himmelhjul, / Ворон летает в небе,
i skogen gjestar gamal tul. / в лесу гостит старый
мудрец.
Algir. / Альгиз.*

*Stien klarnar, / Путь очищается,
togna talar. / тишина говорит.
Algir. / Альгиз.*

№ 12. "Dagr" – Дагаз – двадцать четвёртая руна старшего футарка. Традиционное значение – день. Как и Йера, эта руна связана со временем. Йера – деление года, Дагаз – деление суток. Символизирует внезапные и радикальные изменения. Дагаз является не только символом дня, эта руна отражает наступление новой эпохи после Рагнарёка.

*Eg helsar sola! / Я славлю солнце!
Stig opp frå myrkre, / Восстань из тьмы,
stig opp i Dag. / освети сегодняшний день.
Or gar Ginnunga / Из Гинунгаган
Yggdrasil Ask. / ясеня Иггдрасиль.
I ditt ljós skal spira vekse. / В твоих лучах вырастет
росток.
I ditt myrkre skal spira døy. / Во тьме же семя погибнет.*

Таким образом, структурная логика альбома подчиняется общим законам развития драматического действия (таблица). Центральные номера экспозиции – **№ 2 "Hagall"** и **№ 3 "Bjarkan"** – представляют две главные образные сферы. Исходя



из символики рун и текста, их можно определить как сферу природы и сферу человеческой жизни. Их основная тема – непрерывность цикла, в котором органично сосуществуют человек и природа. В обрамляющих композициях – № 1 “*Ár Var Alda*” и № 4 “*Løyndomsriss*” – господствует инструментальное начало, человеческий голос является одной из тембровых красок, текстовая основа нивелирована.

Последующие номера (№ 5–№ 9) представляют зону развития. № 5 “*Heimta Thurs*” и № 6 “*Thurs*” (сфера человеческой жизни) повествуют о создании мира. Последующие два (№ 7 “*Jara*” и № 8 “*Laukr*”) развивают сферу природы. В них говорится о непрерывной смене времён года (№ 7), а также о роли воды как животворящего источника (№ 8).

В №9 “*Kauna*” происходит взаимодействие двух ранее представленных сфер, так как огонь трактуется не только как природная стихия, но и как свет знаний.

№ 10 “*Algir – Stien Klarnar*” и № 11 “*Algir – Tognatale*” являются кульминационной зоной, окончательно переключая слушателя в сферу человеческого начала. Знания, порождённые огнём, становятся символом вечного поиска истины и смысла жизни. Знания обретаются в тишине («Альгиз – язык тишины»), ибо для истинного мудреца путь знаний открывается наедине с самим собой.

Последняя композиция альбома (№ 12 “*Dagr*”) – своеобразный итог, развязка повествования. Она отображает главную идейно-образную концепцию альбома – благодаря приобретённым людьми знаниям наступает новый день, новая эпоха.

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4
Вступление	Экспозиция образных сфер		Обрамление
“ <i>Ár Var Alda</i> ” – «В начале времён»	“ <i>Hagall</i> ” – «град». Сфера природы	“ <i>Vjarkan</i> ” – «берёза». Сфера человеческой жизни	“ <i>Løyndomsriss</i> ” – «шёпот»
	<i>Тема непрерывности цикла жизни и смерти</i>		
№ 5	№ 6	№ 7	№ 8
Развитие			
“ <i>Heimta Thurs</i> ” – «великан». Сфера человеческой жизни	“ <i>Thurs</i> ” – «великан». Сфера человеческой жизни	“ <i>Jara</i> ” – «год». Сфера природы	“ <i>Laukr</i> ” – «озеро». Сфера природы
		<i>Тема непрерывной смены времён года и зависимости урожая от этого цикла</i>	<i>Тема воды, с которой связано рождение жизни на земле</i>
№ 9	№ 10	№ 11	№ 12
Развитие	Кульминация		Заключение
“ <i>Kauna</i> ” – «факел», «свет». Сфера природы и человека	“ <i>Algir – Stien Klarnar</i> ” – «Альгиз – путь очищает». Сфера человеческой жизни	“ <i>Algir – Tognatale</i> ” – «Альгиз – язык тишины». Сфера человеческой жизни	“ <i>Dagr</i> ” – «день». Сфера природы
	<i>Тема поиска смысла жизни человеком и его защиты на этом пути</i>		
<i>Тема огня как символа знаний</i>			<i>Обретая мудрость, человек вступает в обновлённый мир</i>

Таблица

Таким образом, поэтический текст, взаимодействующий с символикой рун, позволяет выстроить художественно-смысловую логику повествования, соответствующую общим законам развития драматического произведения, что способствует единству и целенаправленности музыкально-сценического действия, происходящего на глазах у публики.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Асвинн Ф. Руны и сила женщины. Тайны северных мистерий. М.: Эксмо, 2019. 400 с.
- 2/ Богданова Е.А. Логотип ансамбля "Wardruna" как отражение творческого credo коллектива // Современная наука: проблемы, идеи, инновации. Материалы II Международной научно-практической конференции. Чистополь, 2020. С. 88–91.
- 3/ Боги помогают тем, кто помогает себе сам: интервью с Эйнар Селвиком ("Wardruna") // DARK TRANQUILLITY. URL: <https://www.darkside.ru/interviews/682/> (дата обращения: 13.12.2021).
- 4/ Интервью с Эйнар Селвиком ("Wardruna") // Spiral Earth: в корнях музыки. URL: <https://spiralearth.co.uk/interview-with-einar-selvik/> (дата обращения: 13.12.2021).
- 5/ Интервью: Эйнар Селвик рассказывает об "Assassin's Creed: Valhalla". URL: <https://soundtracksscoresandmore.com/2020/11/13/interview-einar-selvik-talks-assassins-creed-valhalla/> (дата обращения: 13.12.2021).
- 6/ Тексты песен ансамбля "Wardruna" // LyricsTranslate: сайт. URL: <https://lyricstranslate.com/ru/wardruna-lyrics.html> (дата обращения: 13.12.2021).
- 7/ Эдда 21 века: мудрость прошлого в настоящем: интервью с Эйнар Селвиком ("Wardruna"). URL: <http://www.heavymusic.ru/interview/632/wardruna/> (дата обращения: 13.12.2021).
- 8/ "Wardruna" возрождает древнескандинавские традиции: интервью с Эйнар Селвиком [Электронный ресурс] // Fjord.su: сайт. URL: <https://fjord.su/article/wardruna-vozhrozhdaet-drevneskandinavskie-tradicii.html> (дата обращения: 13.12.2021).
- 9/ "Wardruna": официальный сайт ансамбля. URL: <http://www.wardruna.com/> (дата обращения: 13.12.2021).

REFERENCES

- 1/ "Wardruna" revives Old Norse traditions, Interview with Einar Selvik, Fjord.su, Available at: <https://fjord.su/article/wardruna-vozhrozhdaet-drevneskandinavskie-tradicii.html> (Accessed 13 December 2021). (in Russ.)
- 2/ "Wardruna", the official site of the ensemble, Available at: <http://www.wardruna.com/> (Accessed 13 December 2021). (in Eng.)
- 3/ Aswynn, F. (2019), Runy i sila zhenshchiny. Tajny severnyh misterij [Runes and the power of a woman. Secrets of the northern mysteries], Eksmo, Moscow, 400 p. (in Russ.)

- 4/ Bogdanova, E.A. (2020), "The logo of the ensemble "Wardruna" as a reflection of the creative credo of the ensemble", *Sovremennaya nauka: problemy, idei, innovatsii* [Modern science: problems, ideas, innovations. Materials of the II International Scientific and Practical Conference], Chistopol', pp. 88–91. (in Russ.)
- 5/ Interview with Einar Selvik ("Wardruna"), "Edda of the 21st century: the wisdom of the past in the present", Available at: <http://www.heavymusic.ru/interview/632/wardruna/> (Accessed 13 December 2021). (in Russ.)
- 6/ Interview with Einar Selvik ("Wardruna"), "Gods help those who help themselves", DARK TRANQUILLITY, Available at: <https://www.darkside.ru/interviews/682/> (Accessed 13 December 2021). (in Russ.)
- 7/ Interview with Einar Selvik ("Wardruna"), Spiral Earth, Available at: <https://spiralearth.co.uk/interview-with-einar-selvik/> (Accessed 13 December 2021). (in Eng.)
- 8/ Interview, Einar Selvik about "Assassin's Creed: Valhalla", Available at: <https://soundtracksscoresandmore.com/2020/11/13/interview-einar-selvik-talks-assassins-creed-valhalla/> (Accessed 13 December 2021). (in Eng.)
- 9/ Lyrics of the ensemble "Wardruna", LyricsTranslate, Available at: <https://lyricstranslate.com/ru/wardruna-lyrics.html> (Accessed 13 December 2021). (in Russ.)

Сведения об авторах

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Богданова Елена Александровна, студентка I курса магистратуры, кафедра истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: airishadaril@mail.ru

Authors information

Lyudmila V. Gavrilova, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head at the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Elena A. Bogdanova, student at the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: airishadaril@mail.ru



УДК 78

ПРЕТВОРЕНИЕ ПРИНЦИПА МОНОТЕМАТИЗМА В КОНЦЕРТЕ-СИМФОНИИ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ, ФОРТЕПИАНО И ОРКЕСТРА О. МЕРЕМКУЛОВА

Н.М. НАЙКО

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

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается музыкаль-
ный тематизм Концерта-симфонии для виолончели
и фортепиано с оркестром красноярского композитора
О. Меремкулова. Музыкальный материал всех четы-
рёх частей слитно-циклической формы вырастает на
единой конструктивной основе, которая представлена
в тематическом комплексе Боли, открывающем I часть.
В процессе его преобразований в последующих частях
тот или иной тип экспрессии достигается благодаря пе-
реинтонированию базовых конструктивных элементов
посредством смены тембра, регистра, динамики, темпа,
ритмической и фактурной организации, комбинации
интервалов по горизонтали и вертикали, характеристик
мелодической линии. Свободные тематические транс-
формации исходного комплекса в каждой части цикла
образуют направленную линию сквозного развития,
претворяющую некий условный сюжет. Действие прин-
ципа монотематизма сообщает масштабной композиции
динамичность и цельность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: О. Меремкулов, концерт-сим-
фония, принцип монотематизма в инструментальной
музыке, феномен симфонизма.

PRINCIPLE OF MONOTHEMATISM IN CONCERTO-SYMPHONY FOR CELLO, PIANO AND ORCHESTRA BY O. MEREMKULOV

N.M. NAYKO

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

ABSTRACT. This article examines the musical themes of
Concerto-symphony for cello, piano and orchestra by the
Krasnoyarsk composer O. Meremkulov. Its musical mate-
rial has a one constructive basis – the thematic complex
“Pain” from the beginning of the first Concerto part. In
later parts this complex is developing. Different types
of expression are formed using tone, pitch, volume, tempo,
rhythm, texture adjustment, horizontal and vertical com-
bination of musical intervals, melody characteristics. Free
metamorphosis of the based complex in Concerto-sym-
phony parts form a line of development, that corresponds
to conditional plot. Availability of principle of monothem-
atism adds dynamism and integrity to the large compo-
sition.

KEYWORDS: O. Meremkulov, concerto-symphony,
instrumental music, principle of monothematism, phenom-
enon of symphonism.



Концерт-симфония для виолончели и фортепиано, струнного оркестра, ансамбля духовых и ударных красноярского композитора Олега Меремкулова (1935–2019) был завершён в 2014 году¹. Жанр концерта мыслился композитором как род сочинения, позволяющий отображать глубинные, сущностные проблемы человеческого бытия, сохраняя модус личностного высказывания «от первого лица».

Данное произведение содержит четыре части, каждая из которых имеет название: «Боль», «Две мимолётности» (у Мимолётности II есть собственный заголовок – «Этот старый забытый вальс»), «Несколько страниц Шекспира», «Silentium». Вторая и третья части, кроме того, предваряются эпиграфами. Мимолётности I предпосланы строки: *Неведомая сила / неведомо куда, / едва не разрывающая паруса, / несёт, смеясь, мою ладью*. Эпиграфом к III части служит фрагмент диалога Гамлета с могильщиком из V акта «Трагической истории о Гамлете, принце датском» У. Шекспира: *«Говорят, у Гамлета рассудок помутился... / – Да неужели? И на какой же почве? / – Конечно, на нашей, на датской»*.

На первый взгляд может показаться, что заголовки и эпиграфы в образном отношении несколько противоречат друг другу, вызывая разнородные ассоциации, пробуждая в воображении представления, «не пересекающиеся» в историческом или стилевом отношении, рождая предположения о некоторой фрагментарности композиции. Однако углублённый анализ интонационных процессов убеждает нас в обратном и приводит к пониманию удивительной органичности и цельности данного сонатно-симфонического цикла.

Особенностью циклической композиции является интонационная общность всего музыкального материала. И по горизонтали, и по вертикали

ведущая конструктивная роль принадлежит тематическому комплексу Боли, появляющемуся в первой части и включающему в себя малую секунду, большую септиму, квинту, тритон. Можно сказать, что все темы производны от основной, являясь её свободными вариационными трансформациями. Тот или иной тип экспрессии достигается благодаря переинтонированию базовых конструктивных элементов посредством смены тембра, регистра, динамики, темпа, ритмической и фактурной организации, комбинации интервалов по горизонтали и вертикали, характеристик мелодической линии – более плавной или «изломанной». Таким образом, при резких контрастах и сквозном развитии цельность каждой части и всего цикла достигается вследствие действия принципа монотематизма². Благодаря ему в музыке запечатлевается тонкая психологичность и динамика эмоциональных состояний.

Композиция *Первой части* выстраивается по индивидуальному плану на основе, как можно предположить, свободно применённого принципа сонатности. Интенсивное преобразование музыкального материала и переосмысление репризного раздела обусловлены логикой образного развития.

Начальный участок формы (пример 1), экспонирующий главную партию, чрезвычайно концентрирован в интонационном и семантическом отношении. Он открывается темой, которая излагается у фортепиано соло. Ключевой малосекундовый мотив предельно обнажённо претворяет интонацию стона, звучащую в двух вариантах « f^2-e^2 » и « ges^1-f^1 ». В дальнейшем развёртывании появляются большая септима и большая секста. Мелодическая фраза, обладающая выразительностью речевого высказывания, включающая страстный возглас (ритмически обострённый мотив $ges^1-f^1-c^2$), в 5 такте завершается ниспадающей квинтой.

1 Премьера состоялась 10 января 2015 г. в Москве, в зале РАМ имени Гнесиных. Солистами выступили: заслуженный артист РФ Михаил Курицкий (виолончель), лауреат международных конкурсов Денис Приходько (фортепиано). Симфоническим оркестром Министерства обороны России дирижировал заслуженный артист РФ Борис Ворон.

2 Принцип тематической организации крупной формы (часто циклической или слитноциклической), согласно которому различные музыкальные темы, отличающиеся друг от друга оформлением и образно-содержательными характеристиками, возникают в результате преобразований исходной темы (интервального комплекса).

Moderato assai. Grave I. БОЛЬ

$\text{♩} = 28$

Piano

Пример 1. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. I часть

Одновременно в глубоком басу «прочерчивается» нисходящая линия $Cis-H_1-B_1-G_1-A_1-Gis_1$ (тт. 3–6), закрепляющая в окончании ход $H_1-B_1-A_1$ и вызывающая ассоциации с барочной фигурой *passus duriusculus* – знаком страданий. Кроме того, обращает на себя внимание и фигура креста, данная в разных модификациях. Она широко очерчена в верхнем голосе и максимально компактно «сжата» в партии левой руки в тт. 4–6: $A_1-Gis_1-H_1-B_1-A_1$. С ц. 1 в вертикальные диссонансирующие комплексы часто входит тритон.

Таким образом, при насыщенности музыкальными символами начальная тема отличается эмоциональной напряженностью тона и яркой экспрессией.

В ц. 5 начинается новый раздел, который можно обозначить как побочную партию (пример 2). Она представлена десятитактовым монологом виолончели *solo*, в котором осуществляется постепенный переход от углублённого размышления к эмоционально более открытому «высказыванию», содержащему элементы патетической декламации. При сохранении ключевых секундовых интонаций приобретают значимость мотивы, включающие квинту, сексту, позднее – терцию, раскрывающие новые эмоционально-психологические грани состояний Лирического героя.

Vc.

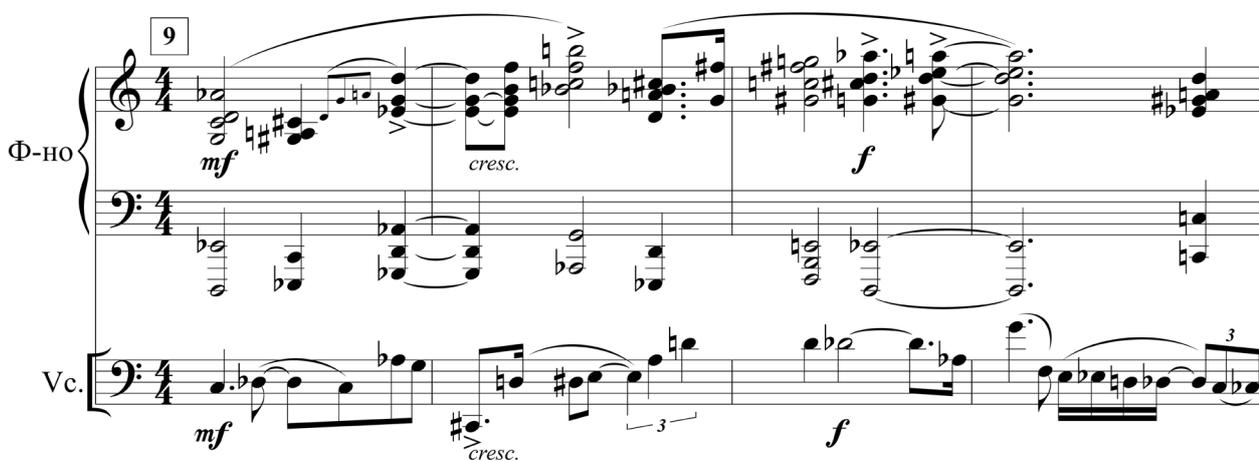
mf pizz. arco pizz. arco

Пример 2. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. I часть

В ц. 7, 8 (с т. 37) вступает вся струнная группа. Широко распетые мотивы у первых и вторых скрипок на тремолирующем фоне чередуются с репликами у солирующей виолончели, образуя единую динамическую линию *crescendo* одновременно с уплотнением фактуры. В партии солиста обращает на себя внимание мотив с маршево-героическим оттенком за счет острого пункта (т. 46). С ц. 8 тритон все чаще вписывается в мелодическую линию и в вертикаль. В целом, на этом участке главенствует функция развития, поэтому его, несмотря на краткость, можно классифицировать как разработку.

Ярким контрастом является начало следующего раздела (ц. 9). Оно отмечено эффектом замедления

темпа за счёт укрупнения длительностей, иными тембровыми красками (задействованы только основные солисты) и иной фактурной организацией – здесь полифонически соединяются самостоятельные линии фортепиано и виолончели (пример 3). При сохранении репрезентативных элементов тематического комплекса Боли, сконцентрированных в большей мере в партии фортепиано, в этом эпизоде проявляется новое качество: возникают более протяжённые мелодические фразы, линия виолончели в некоторые моменты становится более диатоничной, в неё вписывается лирический мотив с малой секстой и прилегающими к ней малыми секундами.



Пример 3. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. I часть

Фактура и интонационные характеристики партии фортепиано напоминают первый раздел, что позволяет воспринимать данный фрагмент и как свободную вариацию, и как динамизированную синтетическую репризу.

Solo флейты в ц. 10 открывается секстовым мотивом, словно продолжая развитие аналогичного мотива виолончели и, вместе с тем, подготавливая

вступление в ц. 11 лирической вдохновенной мелодии у струнных, которую с т. 70 дублируют высокие деревянные духовые инструменты. Включая в себя основные конструктивные единицы – ходы на малую секунду, большую септиму, тритон, – она, благодаря введению интервалов сексты, кварты, квинты, терции, обнаруживает и новое качество лирической наполненности, трепетности (пример 4).



Пример 4. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. I часть

Возможно, что данная тема мыслилась автором как новая побочная в репризе. Однако и на этом участке ведущее значение приобретает функция развития, динамизируя интонационные процессы в репризном разделе, захватывая его разработочностью. Уже с т. 70 проявляется план, связанный с образно-интонационным комплексом первой темы, претворяющей боль и отчаяние. В т. 73 его характерные составляющие проникают и в лирическую тему струнных. Важно, что это именно восходящие хроматические элементы, воплощающие порыв, стремление к преодолению. Кульминационным моментом данной фазы становится введение на *ff* сигнальных квартовых мотивов у труб (с дублировкой деревянными духовыми), подхваченных затем валторнами и тромбонами в ц. 12 (тт. 74–75).

Дважды героические мотивы-провозглашения, будто натываясь на незримую преграду, заканчиваются нисходящей хроматической фигурой, знаменуя слом, срыв. В каденции фортепиано (т. 76), основанной на чередовании сходящихся и расходящихся октавных пассажей, словно выплескивается отчаяние Лирического героя. Она звучит на фоне созвучия, составленного из нескольких

трионов (*As-d* у литавр, контрабасов, виолончелей; *es-a* у виолончелей; *ges-c¹* у альтов), приобретающего в результате несколько зловещую окраску.

Угасанием звучности и свёртыванием фактурных функций отмечена заключительная фаза – ц. 13. Формула траурной поступи в партиях литавр и контрабасов окрашена в фонизм тритона. Краткий мотив виолончели, включающий нисходящую уменьшенную квинту и малую секунду, находит продолжение в мелодической фразе контрабаса, состоящей из трёх двузвучных мотивов-«вздохов», последование которых вновь напоминает о мотиве креста и о прозвучавших ранее скорбных «монологических» солирующих инструментов. Таким образом, первая часть замыкается возвращением к исходной идее.

Вторая часть – «Две мимолётности» – выполняет в цикле функцию жанровой части, объединяя скерцо и вальс. Она образует контрастно-составную форму. Мимолётность I (*allegretto scherzando*) выстроена как свободные вариации. Тема проводится в партии фортепиано и состоит из двух построений с материалом фигуративного (4 такта) и плясового (6 тактов) характера (пример 5).



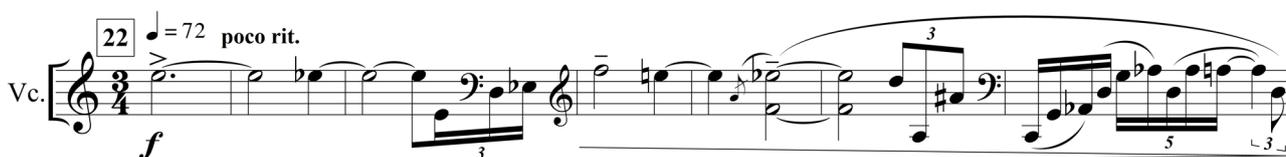
Пример 5. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. II часть. Мимолётность I

При конструировании тематизма автор вновь опирается на интервалы малой секунды, септимы, тритона, что с самого начала окрашивает звучание в причудливо-фантастические тона. Различные по масштабам, инструментовке, фактурным и интонационно-ритмическим характеристикам вариации группируются по принципу трёхчастной формы, где в центре располагаются 3 и 4 вариации у солирующего фортепиано. С другой стороны, прослеживается единая линия общего нарастания, при котором раскрываются грани демонического пляса (по типу «плясок смерти»). Первая Мимолётность разомкнута, вторая Мимолётность вступает *attacca*.

В Мимолётности II «Этот старый забытый вальс» запечатлены воспоминания о чём-то очень дорогом, но безвозвратно ушедшем, возможно, связанным с детством или юностью. Отсюда – не только тёплый лирический тон и некоторая элегичность,

но и особенности самого тематизма, синтаксиса, процесса формообразования – «размытость», неотчётливость очертаний, «фрагментарность» формы, а также инструментовка с повышенным значением солирующих тембров. В целом, угадываются контуры трёхчастной композиции.

На эту часть также распространяется действие принципа монотематизма с присущими ему жанровыми трансформациями. Сохраняется связь с тематическим комплексом Боли, а в некоторые моменты, как во вступлении, возникают варианты темы Боли с характеристиками, близкими к первоначальным. Это, в первую очередь, касается меланхолического «монолога» виолончели во вступлении, даже звуковысотно возвращающего малосекундовый мотив вздоха из главной партии, который в данном случае отличается иной степенью интенсивности переживания (пример 6).



Пример 6. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. II часть. Мимолётность II

Тембр солирующей трубы, вступающей перед ц. 23 *tempo rubato* в том же «интонационном поле», воспринимается как знак духового оркестра, звучащего в давние времена в парках, и как зов памяти, далёкого прекрасного. В ц. 23 достаточно явно проступают признаки тональности *f-moll*, прорисовывается формула вальсового аккомпанемента у струнных, устанавливается трёхдольный метр, хотя

эти жанровые черты не являются стабильными. Мелодические фразы трубы, виолончели словно рассредоточены, разделены паузами. Перед ц. 24 обращает на себя внимание горестно распетый мотив креста в партии виолончели. Особое значение приобретают ниспадающие секундовые окончания фраз и фигура *passus duriusculus* (перед ц. 27 и далее: тт. 201–208) у виолончели и затем у первой скрипки).



С третьего такта ц. 29 начинается средний раздел, в котором ведущая роль принадлежит фортепиано с эмоционально открытой, страстно-порывистой темой, отличающейся размахистым мелодическим рисунком. В ней также можно обнаружить связь с темой Боли из I части, что максимально явственно предстаёт в ц. 31. Мелодическая фраза виолончели за два такта перед репризой (перед ц. 32), начинающаяся мотивом с последованием сексты и секунды, напоминает мотивы в партии виолончели в репризе сонатной формы I части.

Начало динамизированной репризы трёхчастной формы вальса (ц. 32) отмечено возвращением трёхдольного метра и фактурной организации с аккомпанирующей функцией струнных. Здесь нет

точного повторения материала, но мелодии виолончели, в которой явно слышны отголоски темы Боли, сообщается бóльшая динамичность и протяжённость, что, очевидно, обусловлено выражением более интенсивного, яркого переживания. Тональные «островки» (ц. 33 – cis-moll, ц. 34 – f-moll, ц. 35 – es-moll) выступают метками утраченной гармонии и целостности.

Мелодия трубы в ц. 34–35, в которой взлёты сменяются никнувшими ламентозными интонациями, звучит как прощальная песнь (пример 7). В ц. 35 её вторичный порядок (термин Д. Христова [3]) образует фигуру нисхождения, а в ц. 36 вновь проступают очертания темы Боли из I части.



Пример 7. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. II часть. Мимолётность II

Таким образом, трансформируя исходный материал в свободных вариациях, данная часть является также очередной фазой развития исходного материала.

Третья часть возвращает образы первой части, но в ином – гораздо более значительном – масштабе. Здесь вновь воплощается переживание боли, однако охватившее не только Героя, но и окружающее пространство. Часть построена на чередовании эпизодов, в которых главенствуют солирующие инструменты – фортепиано, виолончель, басовый кларнет, и эпизодов, в которых занят весь оркестр или отдельные его группы. В этом плане проявляется принцип концертирования.

Инструментальные соло, звучащие то отстраненно-созерцательно, то горестно-печально, то смятенно-тревожно, можно уподобить монологам Лирического героя, психологически тонко и динамично отображающим разные грани саморефлексии и эмоциональных реакций. При широчайшем диапазоне отображённых в музыке эмоциональных

оттенков и смыслов показательное глубинное родство, общность всего музыкального материала, основанного на тематическом комплексе Боли, представленном в первой части. При том, что главенствующими качествами музыкальной формы являются процессуальность и динамизм, в постоянном обновлении тематического материала прослеживаются определённые закономерности, некая сюжетность. Уникальная интонационная фабула (термин И.А. Барсовой [2]) обуславливает и своеобразие композиции рассматриваемой части.

Изложение материала сразу начинается с высокого уровня напряжённости, и его дальнейшее развитие организовано по волновому принципу. Аккорды на *f* в партии фортепиано и мелодическая линия виолончели передают остроту и пафос экзистенциальных вопросов, неотступно преследующих Лирического героя. На этом этапе претворяются интонационные характеристики комплекса Боли, экспонированного в I части (пример 8).

Пример 8. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. III часть

Вторая фаза (со второго такта ц. 39) отмечена введением новой, тревожно звучащей, рельефной темы у басового кларнета solo со зловещими репликами-«выкриками» флейты пикколо и кларнета пикколо. Её отличает иная комбинация основных конструктивных элементов – ведущее значение приобретает ход на тритон в сочетании с малосекундовой интонацией (пример 9).

Пример 9. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. III часть

В третьей фазе (с ц. 40) предстаёт динамизированный вариант аккордовых мотивов фортепиано с интонацией стога, с бурно-тремолирующим диссонансирующим фоном струнной группы и фортепиано. С т. 289 у труб, тромбонов, валторн, поддержанных фаготами, гобоями, кларнетами, на том же фоне (струнные и высокие деревянно-духовые инструменты) подобно мятежному, воинственно-героическому кличу с чередованием возгласов и страстных тират, звучит тема, представляющая собой новый вариант сопряжения секундовых и тритоновых элементов (пример 10).

Пример 10. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. III часть

Контрастируя главной партии, раздел побочной (ц. 42, Мено mosso, пример 11) также оказывается неоднородным и внутренне контрастным. Его особенностью является то, что весь материал проводится в партии фортепиано, и таким образом, побочная партия входит в зону каденции. Организован этот раздел по типу трёхчастной формы. Крайние разделы – отстранённо-созерцательного характера, а в середине (ц. 43) возвращается тип экспрессии, главенствующий в связующей партии,

с соответствующими параметрами организации музыкального материала, что художественно отображает метания Лирического героя. О возросшем уровне эмоциональной напряжённости свидетельствует появление в т. 319 двузвучных мотивов-«стенаний» с остро диссонирующей гармонией, производных от темы Боли I части³, которые в тт. 321–322 разрастаются до крайне экспрессивного выражения боли и отчаяния, напоминая по организации фигуру *passus duriusculus*.



Пример 11. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. III часть

Разработка отличается напряжённой событийностью и контрастными противопоставлениями материала. Её кульминацией становится эпизод *Largo* в ц. 52, где наблюдается высшая степень неустойчивости и диссонантности. При этом у оркестра *tutti* звучат нисходящие отрывистые двузвучные мотивы

на *ff*, затем на *fff*, в момент исполнения которых включается фонограмма с криком хищной птицы, что в совокупности производит эффект роковых ударов и одновременно алчных, свирепых кличей, и, как можно предположить, символически запечатлевает идею мрачного торжества злых сил (пример 12).

3 На них же потом строятся мотивы «криков птиц» в ц. 52.

Largo (Крик хищной птицы)
♩ = 50

Пример 12. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. III часть

Трагедию противостояния Героя мировому злу, претворённую интонационными средствами, заключает своеобразное послесловие – кода (ц. 53–55, 16 тактов). Вначале у струнных с дублировками флейт и кларнетов проводится экспрессивная мелодическая фраза *Lamento*, охватывающая значительное звуковое пространство и очерчи-

вающая тональность скорбных плачей – *es-moll*. Её сменяет аллюзия зауспокойного отпевания у « хора » струнных в *b-moll*, но с тоном « Des » в басу. Гармония этого раздела принципиально отличается от всего, что было ранее, своей консонантностью и ориентированностью на терцовую вертикаль (пример 13).

a corda

Пример 13. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. III часть

Финал выполняет функцию коды всего цикла, подводящей итог процессу образно-интонационного развития. Его генеральной идеей является постепенное изживание, рассеивание боли, выход за пределы « Я », за пределы обусловленных субъективным опытом эмоций и суждений, прикосновение к природной чистоте, растворение в бесконечном просторе. Это обусловило постепенное изменение интонационных характеристик – снижение мелодической и гармонической напряженности, повышение роли диатоничных мотивов, « природных » тембров духовых инструментов, фактурную разреженность.

Начальное соло фортепиано (ц. 56) строится на основе базового интонационного комплекса темы Боли, включающего малую секунду, большую септиму, тритон. Но в условиях медленного темпа (*Lento*), тихой динамики, высокого регистра, почти точных повторений исходной мелодической фразы звучание приобретает оттенок отрешённости. В эти же тона окрашены и мотивы в партии виолончели, хотя модус задумчивости в данном случае не исключает лирической экспрессии, свойственной природе струнного смычкового инструмента. Тем не менее, с самого начала части тематический комплекс Боли переосмысливается (пример 14).

Пример 14. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. IV часть

Линия рассеивания эмоционального переживания страдания (пятитактовое соло скрипки с т. 408, напевная фраза гобоя в ц. 59, фразы фортепиано в ц. 62, английского рожка) несколько раз прерывается смятенно-страстными интонациями в партии виолончели (ц. 58, 63) – модусу пасторальности противостоит образ мятущегося Лирического героя.

Однако в последующем чередовании реплик скрипки соло, виолончели и струнной группы (ц. 64) горечь воплощаемого чувства постепенно

приглушается, печальные вздохи и фигура нисхождения приобретают прощально-элегический характер.

Последняя мелодическая фраза у флейты в ц. 65 (пример 15) – диатоничная, не содержащая полутонов – организована словно вне метрической сетки, вне законов земного времени, выводя за его пределы в пространство, где не существует человеческих страстей, но царит покой, величие и мудрость Божественного Мироздания.

Пример 15. О. Меремкулов. Концерт для виолончели и фортепиано с оркестром. IV часть



Как можно заключить на основе анализа, процесс тематических трансформаций, происходящих на протяжении всего концерта, соотносится с неким сюжетом. Реальные события, пережитые автором в разные периоды его жизни, причудливо преломились в его сознании, проросли в субъективном восприятии и осмыслении художественных образов мировой культуры, и, выйдя в диалог с авторами прошлых веков на новый уровень обобщения, запечатлелись в интонационной форме. Это обусловило оригинальность и уникальную органичность произведения. Части цикла последовательно воплощают авторскую концепцию, образуя слитно-циклическую форму. Её единство достигается действием принципа монотематизма, тесно связанного с методом производного контраста⁴, и свободной вариационностью, обеспечивающей яркую индивидуальность каждой части.

При внешних очертаниях четырёхчастного сонатно-симфонического цикла, с жанровой II частью, драматичной III частью и финалом, динамичность процесса определяет различную смысловую нагрузку частей, а также их разомкнутость, функциональную неоднозначность, преодоление репризности и проникновение на все участки формы функции развития.

Непрерывное становление в крупных масштабах позволяет говорить о явлении подлинного симфонизма в понимании Б.В. Асафьева: «Симфонизм – творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока» [1, с. 239], мышление музыкой (как «непрерывность музыкального сознания»), осуществляющееся изнутри самой же музыки, а не при её помощи. О.О. Меремкулов предстаёт перед нами в качестве крупнейшего симфониста в современной отечественной музыкальной культуре, сочетающего качества новатора и продолжателя традиций Ф. Листа, П. Чайковского, Г. Малера, Д. Шостаковича.

⁴ Который, как пишет К. Зенкин [3], по своей природе является симфоническим.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. 376 с.
- 2/ Барсова И.А. Симфонии Малера. М.: Сов. Композитор, 1975. 496 с.
- 3/ Зенкин К.В. К вопросу о симфонизме // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2010. Выпуск 10. С. 167–179.
- 4/ Найко Н.М. Памяти нетленный свет... К 85-летию О.О. Меремкулова // Художественные традиции Сибири: материалы III Международной научной конференции, 12–13 ноября 2020 г. Красноярск: ЛИТЕРА-принт, 2020. С.132–136.
- 5/ Найко Н.М. Олег Ованесович Меремкулов // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2019. № 8. С.17–26.
- 6/ Христов Д. Теоретические основы мелодики. М.: Музыка, 1980. 256 с.
- 7/ Nayko N.M. Content Potential of Genre Decisions in the Diptychsymphony by Oleg Meremkulov as the Key to Performance Interpretation // Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education. Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Moscow: Atlantis Press, 2021. Pp.106–111.

REFERENCES

- 1/ Asaf'ev, B.V. (1972), O muzyke Chajkovskogo [About Tchaikovsky's Music], Music, Leningrad, 376 p. (in Russ.)
- 2/ Barsova, I.A. (1975), Simfonii Malera [Mahler's Symphonies], Soviet Composer, Moscow, 496 p. (in Russ.)
- 3/ Hristov, D. (1980), Teoreticheskie osnovy melodiki [The theoretical Basis of Melodicas], Music, Moscow, 256 p. (in Russ.)
- 4/ Nayko, N.M. (2019), "Oleg Ovanesovich Meremkulov", Muzykal'nyj al'manah Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Musical Almanac of Tomsk State University], no. 8, pp. 17–26. (in Russ.)

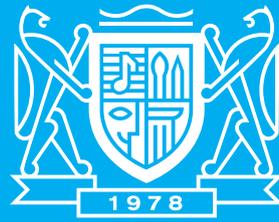
- 5/ Nayko, N.M. (2020), "The imperishable Light of Memory: to the 85th anniversary of Oleg Meremkulov", Hudozhestvennyye tradicii Sibiri: materialy III Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 12–13 noyabrya 2020 [Siberia Art Traditions: Materials of the 3rd International Scientific Conference, 12-13 November 2020], LITERA-print, Krasnoyarsk, pp. 132–136. (in Russ.)
- 6/ Nayko, N.M. (2021), Content Potential of Genre Decisions in the Diptychsymphony by Oleg Meremkulov as the Key to Performance Interpretation, Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Atlantis Press, Moscow, pp. 106–111. (in Eng.)
- 7/ Zenkin, K.V. (2010), "To the Issue of Symphonism", Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki [Scientific works of the Belarus State Academy of Music], iss. 10, pp. 167–179. (in Russ.)

Сведения об авторе

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: mikinai@yandex.ru

Author information

Natalia M. Nayko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Head at the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: mikinai@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

50/

МАШКОВСКАЯ Е.В.
«Соло для гобоя»
Эдисона Денисова:
особенности стилистики
и исполнительской
интерпретации



УДК 788.7

«СОЛО ДЛЯ ГОБОЯ» ЭДИСОНА ДЕНИСОВА: ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИКИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Е.В. МАШКОВСКАЯ

Белорусская государственная академия музыки,
220030, Минск, Республика Беларусь

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена изучению стилистических и исполнительских особенностей «Соло для гобоя» Э. Денисова – одного из наиболее популярных произведений в современной творческой практике игры на данном духовом инструменте. В работе проанализированы особенности стилистики музыки композитора, нашедшие отражение в рассматриваемом опусе и проявившиеся через обращение к элементам двенадцатитоновой системы, к микрохроматике и внетактовому ритму. Впервые охарактеризованы новые приёмы игры, широко представленные в «Соло для гобоя», определена их музыкально-драматургическая роль, а также специфика исполнения. Выявлены характерные особенности двух интерпретационных версий произведения Э. Денисова. Автором проводится сравнительный анализ исполнений данного опуса немецким гобоистом К. Хоммелем и португальским музыкантом Дж. Мигелем. Это позволяет определить специфику звучания новых исполнительских приёмов в каждой из интерпретаций, а также выявить возможные варианты темпового и метроритмического решений «Соло для гобоя».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Эдисон Денисов, произведения для гобоя, стиль, музыка XX века, новые исполнительские приёмы, исполнительская интерпретация, Кристиан Хоммель, Джоао Мигель.

“SOLO FOR OBOE” BY EDISON DENISOV: THE FEATURES OF THE STYLISTICS AND PERFORMING INTERPRETATION

E.V. MASHKOVSKAYA

Belarusian State Academy of Music, 220030, Minsk,
Republic of Belarus

ABSTRACT. The article is devoted to the study of the stylistic and performing features of the “Solo for oboe” by E. DenISOV that is one of the most popular works in the contemporary performing practice of this wind instrument playing. In the article we have analyzed composer’s music stylistics that have reflected in the opus in question and that have manifested through appeal to the elements of the twelve-tone system, to the microchromatics and out-of-bar rhythm. For the first time we have characterized the new performing techniques that are widely represented on the “Solo for oboe”, we have defined their musical and dramaturgical role as well as their performing specificity. We have revealed the characteristic features of two interpretational versions of the work by E. DenISOV. In the article we have produced the comparative analysis of the performances of this opus by German oboist C. Hommel and Portuguese musician J. Miguel. This makes it possible to set the sound specificity of the new playing techniques in each of the interpretations as well as to reveal the possible variants of the tempo and metro-rhythmic decisions of the “Solo for oboe”.

KEYWORDS: Edison DenISOV, works for oboe, style, music of XXth century, new playing techniques, performing interpretation, Christian Hommel, Joao Miguel.



Произведения камерно-инструментальных жанров занимают особое место в творческом наследии одного из известных отечественных композиторов второй половины XX века – Эдисона Денисова. Камерная музыка, создаваемая на протяжении всего творческого пути автора, стала своеобразной лабораторией композитора.

Сочинения Э. Денисова с участием духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета, фагота, саксофона) характеризуются своеобразием музыкального языка (активное введение элементов серийной техники, сонорики, пуантилизма), а также обращением к новым исполнительским приемам, что позволило композитору значительно расширить художественно-образную сферу своей музыки. «Соло для гобоя», написанное в 1971 году, в период расцвета индивидуального стиля Э. Денисова, является одним из знаковых произведений XX столетия в области музыки для данного духового инструмента, вошедших в концертный репертуар ведущих современных исполнителей-гобоистов. Однако до настоящего времени особенности стилистики и специфика интерпретации «Соло для гобоя» Э. Денисова ещё не становились предметом специального исследования в музыковедческой литературе. Этим объясняется актуальность избранной темы.

Цель данной статьи – выявить характерные особенности стилистики «Соло для гобоя» Э. Денисова и специфику их отражения в исполнительских интерпретациях. В настоящей работе применяется историко-стилистический метод, позволяющий проанализировать произведение Э. Денисова в контексте развития русской музыки второй половины XX века, а также индивидуального стиля композитора. Метод сравнительного анализа стал ключевым при выявлении характерных особенностей различных интерпретационных версий «Соло для гобоя».

Наиболее полное представление о специфических чертах стиля, композиторской техники, образного содержания музыки Э. Денисова, а также о его литературной и научной деятельности даёт

монография, посвящённая жизни и творчеству композитора, авторами которой являются ведущие российские музыковеды Ю. Холопов и В. Ценова [3]. Особый интерес с точки зрения понимания отношения Э. Денисова к музыке XX века в целом, к таинству творческого процесса, к собственным сочинениям представляет работа Д. Шульгина, подготовленная по материалам личных бесед автора с композитором [5]. Отдельные камерно-инструментальные опусы Э. Денисова анализируются в трудах, посвящённых исследованию жанрово-стилевого и содержательного многообразия музыки XX века.

История написания «Соло для гобоя» связана со специальным заказом выдающегося швейцарского исполнителя современности Хайнца Холлигера (р. 1939), который на протяжении всего своего творческого пути особое внимание уделяет расширению репертуара для гобоя¹. Опусы подобного рода создавались Э. Денисовым и по просьбе других ведущих музыкантов-исполнителей: О. Николе («Соло для флейты»), Л. Михайлова (Соната для кларнета соло), Л. Когана (Соната для скрипки соло), Р. Эверса (Соната для гитары соло), В. Попова (Соната для фагота соло) и др.

Однако не только часто поступающие от исполнителей заказы на написание произведения для определённого солирующего инструмента побуждали Э. Денисова обращаться к сочинениям данного типа. Как отмечает Ю. Холопов, «одна из ведущих черт личности Денисова-композитора – утончённость письма. Он очень любит прозрачные, хорошо прослушиваемые звучания. Его мелодическая линия чаще всего – тонкая переливающаяся нить, а целое составляется из сплетения их»

1 Анализируемый опус является не единственным примером творческого сотрудничества Э. Денисова и Х. Холлигера. Специально для швейцарского гобоиста композитором был написан Концерт для гобоя с оркестром; для дуэта Х. Холлигера и флейтиста Ореля Николе – Концерт для флейты и гобоя с оркестром; для швейцарского гобоиста и его жены-арфистки Урсулы – «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио.

[3, с. 60–61]. Именно камерная музыка для сольного инструмента в наибольшей степени соответствует этой характерной особенности творческого почерка композитора. Кроме того, через обращение к произведениям для солирующего инструмента в наследии Э. Денисова проявляется одна из важных тенденций русского музыкального искусства последней трети XX века, связанная со стремлением композиторов к камернизации формы и инструментальных составов своих сочинений.

«Соло для гобоя», написанное специально для сборника, публиковавшегося в немецком издательстве “Gerig”, представляет собой инструментальную миниатюру, в которой находит отражение целый ряд новых исполнительских приёмов игры на гобое. Как отмечал сам автор, говоря о своих «Соло для флейты» и «Соло для гобоя», «пьесы короткие, потому что и задача передо мной была обозначена соответствующая: достаточно коротко изложить современные приёмы игры на этих инструментах в интересной художественной форме» [5, с. 219]. И эта задача была в полной мере выполнена.

Именно высокая художественная ценность сочинения Э. Денисова позволила не сделать новые исполнительские приёмы, которыми в изобилии насыщено «Соло для гобоя», самоцелью этого произведения, а лишь раскрасить талантливо созданный музыкальный материал оригинальными тембровыми красками. Данный факт определяет широкую популярность произведения Э. Денисова в современной концертной исполнительской практике.

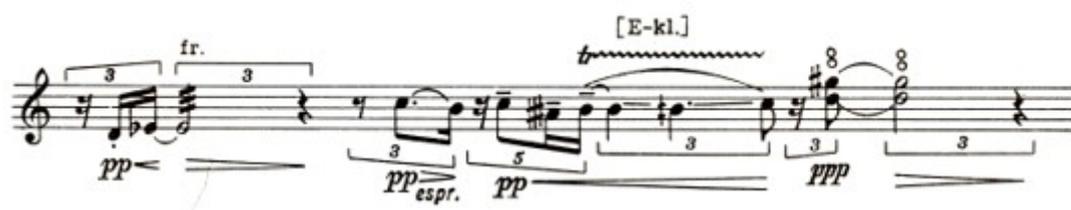
В «Соло для гобоя» находит отражение целый ряд характерных черт стиля композитора (в области тональности, ритмики). На формирование тематизма сочинения особое влияние оказывает опора на двенадцатитоновость, подразумевающая самостоятельность каждой ступени хроматической шкалы. Вся музыкальная ткань «Соло для гобоя» формируется из двух основных интонационных элементов (пример 1), открывающих произведение: нисходящая малосекундовая интонация вздоха (*ges-f*) и активно ритмизованная фигура шестнадцатых, в основе которой лежит скачкообразное арпеджированное движение по звукам аккорда нетерцово́й структуры.



Пример 1. «Соло для гобоя» Э. Денисова

Введение микрохроматики придаёт мелодической линии особую утончённость. В процессе музыкального развития оба интонационных элемента приобретают новую окраску. Нисходящая малая секунда, проводимая не единожды на разной высоте, в том числе и с использованием микрохроматических

ходов, в репризе (произведение написано в трёхчастной форме с варьированной репризой) даёт в обращении. Кроме того, использованный в третьей части «Соло для гобоя» вариант её проведения (*d-es*) отсылает к одной из наиболее характерных для Э. Денисова интонаций – EDS (пример 2):



Пример 2. «Соло для гобоя» Э. Денисова

Из второго основного интонационного элемента произрастает вся музыкальная ткань среднего раздела сочинения, представляющего собой активно-действенный контраст умиротворённому созерцанию крайних частей опуса. Непрерывное скачкообразное движение шестнадцатыми по звукам аккордов нетерцовой структуры стирает грани между ними, создавая эффект единого звукового поля.

К особенностям ритмики «Соло для гобоя» можно отнести применение внетактовой системы, что является одной из характерных черт творческого почерка композитора. Как утверждает Ю. Холопов, «внетактовый ритм становится вообще одним из типов ритмики Денисова» [3, с. 80]. В анализируемом опусе обращение именно к такому типу ритма обусловлено высокой ролью импровизационности в музыке «Соло» (это подчёркивается и в авторском указании *tranquillo poco rubato*). Внетактовый ритм обнаруживается и в других произведениях композитора с участием духовых инструментов (примером может служить вторая часть Концерта для флейты, гобоя, фортепиано и ударных).

Обращаясь к целому ряду новых исполнительских приёмов, в «Соло для гобоя» Э. Денисов применяет в основном различные *операции со звуковысотностью* (терминология О. Танцова) (подробнее об этом см.: [2]), среди которых бисбильяндио (*bisbigliando*), игра обертонами, мультифоники, глиссандо (с том

числе и четвертитоновое). Это вызвано не только особенностями заказа, но и стремлением автора обогатить звучание одноголосного инструмента новыми тембровыми красками. Наиболее часто из представленных в анализируемом произведении приёмов встречаются двойные флажолеты и мультифоники – многозвучные комплексы, исполнение которых становится возможным на гобое благодаря применению альтернативной аппликатуры. Как утверждает Н. Хруст, «...гобой остаётся одним из самых стабильных и надёжных инструментов для извлечения мультифоники» [4, с. 179]. Причиной этого являются особенности строения двойной трости инструмента.

Широко применяя не только сами флажолеты и мультифоники, но и мультифонные тремоло, Э. Денисов подчиняет их богатые тембровые возможности развитию музыкальной драматургии сочинения. Так, «задумчивые» многозвучия и активные мультифонные тремоло первой части «Соло для гобоя» после действенного среднего раздела заменяются «уставшими», растворяющимися *pp* двойными флажолетами, символизирующими постепенное угасание и истаивание.

Кроме того, новые приёмы игры помогают в выстраивании кульминации сочинения. Активно-действенный средний раздел «Соло» завершается в динамике *ff* с включением приёма двойной трели на звуке *c*³. Особенностью исполнения данной тре-



ли является поочерёдное применение гобоистом двух пальцев (вместо традиционного одного), что позволяет добиваться значительно большей скорости, нежели при игре обычной трели. Обращение композитора именно к этому приёму вызвано необходимостью подчеркнуть напряжённость момента.

Ещё одним приёмом, достаточно широко представленным в анализируемом опусе, является *bisbigliando* (бисбияндо), или тембровая переокраска звука², которая становится возможной благодаря поочерёдному извлечению одинаковых по высоте звуков с применением основной и альтернативной аппликатур. Поскольку исполнительство на гобое предполагает возможность применения огромного количества альтернативных аппикатур, высокую ценность для музыканта-интерпретатора представляют схемы расположения пальцев, предложенные первым исполнителем данного сочинения – Х. Холлигером. Швейцарский гобоист, являясь специалистом в области современной музыки, обладает широкими знаниями в области мельчайших тембровых оттенков звучания тонов, извлекаемых с применением тех или иных аппикатур.

В значительно меньшей степени в «Соло для гобоя» Э. Денисов применяет *специальные эффекты* (терминология О. Танцова). Такой распространённый в музыке для духовых инструментов приём, как *frullato* (фруллато), встречается эпизодически. Это объясняется индивидуальными предпочтениями самого автора. Упомянув фруллато, он отмечает: «Я его на гобое, честно говоря, совсем не люблю» [5, с. 183]. Особый интерес представляет вводимый на заключительном звуке опуса Э. Денисова приём *rolling tones* (катящиеся ноты)³. Его исполнение требует значительного усиления давления губ гобоиста на трость инструмента, что приводит к появлению как будто прерывающегося, неоднородного звука.

Глубокое знание специфики звучания и возможностей исполнения новых приёмов игры на гобое, которое проявляет Э. Денисов, связано с его твор-

ческим сотрудничеством с Х. Холлигером. Первым сочинением, созданным композитором специально по заказу швейцарского музыканта, является «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио (1968). Перед написанием данного опуса Э. Денисов обратился к Х. Холлигеру с просьбой охарактеризовать особенности звучания и специфику исполнения всех новых приёмов игры на гобое. На подробное руководство, созданное швейцарским гобоистом, Э. Денисов опирался при написании всех своих произведений для данного духового инструмента.

В качестве материала для анализа особенностей интерпретации рассматриваемого опуса были избраны две исполнительские версии «Соло для гобоя»: немецкого гобоиста Кристиана Хоммеля и португальского – Джоао Мигеля. Такой выбор обусловлен высокой художественной ценностью данных интерпретаций. Оба музыканта являются лауреатами престижных международных конкурсов и специализируются на исполнении современной музыки для гобоя. Кроме того, К. Хоммель обучался в Фрайбургской высшей школе музыки у Х. Холлигера – первого исполнителя произведения Э. Денисова.

Как утверждает В. Москаленко, «одной из главных задач музыкальной интерпретации является формирование художественно самостоятельной исполнительской версии музыкального произведения» [1, с. 31]. Отличительные особенности той или иной интерпретационной версии зависят как от специфики композиторского текста анализируемого сочинения, так и от художественных и технологических приоритетов музыкантов-исполнителей. Выявление отличительных черт, обуславливающих индивидуальность прочтения авторского замысла в той или иной исполнительской версии, является основой анализа избранного произведения в аспекте проблемы музыкальной интерпретации.

Авторский текст «Соло для гобоя» характеризуется высокой степенью детализации динамической линии и особенностей исполнения новых приёмов игры. Однако обращение Э. Денисова к внетактовому ритму и отсутствие чёткого темпового обозначения (как отмечалось выше, композитор ограничивается лишь определением характера исполнения – *tranquillo poco rubato*) влияет на

2 Подробнее об особенностях исполнения данного приёма, позаимствованного из практики игры на струнных инструментах (в первую очередь, арфе), см. исследование Н. Хруста [4, с. 117].

3 Подробнее о специфике исполнения данного приёма см. исследование П. Вила [6].



возможность появления различных вариантов интерпретаций данного опуса. В двух анализируемых исполнительских версиях представляются разные подходы к выбору темпового решения сочинения Э. Денисова.

Избирая более подвижный темп, К. Хоммель подчёркивает динамичность смены контрастных интонационных элементов и отдельных музыкальных фраз, складывающихся в единую картину-калейдоскоп. Исполнение немецкого музыканта отличается высокой динамической и тембровой контрастностью.

Особое звучание в интерпретации К. Хоммеля приобретает двойной флажолет *d – gis*. Этот интервал Э. Денисов вводит и в другие свои произведения для гобоя. Сам композитор определял семантику этого созвучия, применённого им ещё в «Романтической музыке», следующим образом: «Двойной флажолет появляется у меня на протяжении, практически, всего произведения в виде такого страшного, как бы мёртво звучащего тритона *re – соль-диез*» [5, с. 183]. В интерпретации К. Хоммеля данное созвучие исполняется мягким приглушённым звуком *p*, при этом составляющие его тоны максимально сливаются друг с другом, что создаёт особый эффект «потустороннего» звучания.

Исполнительская версия Дж. Мигеля отличается более спокойным темпом, выбор которого позволяет прослушать тончайшие нюансы микроинтервальных переходов, мастерски исполняемых португальским музыкантом. Мультифонные тремоло и «дребезжащее» фруллато в интерпретации Дж. Мигеля приобретают особую остроту и напряжённость. Приём бисбильяндю, широко используемый Э. Денисовым в среднем разделе сочинения, в исполнительской версии португальского гобоиста отличается глубокой тембровой и звуковысотной рельефностью⁴, что гармонирует с особым вниманием, которое Дж. Мигель уделяет интонированию микроинтервалики в опусе Э. Денисова.

Две анализируемые исполнительские версии отличаются разными подходами и к выстраиванию заключительного раздела «Соло для гобоя». Как упоминалось выше, на последнем звуке музыканту необходимо задействовать приём *rolling tones*, способ исполнения которого определяет хорошо узнаваемую специфичность его прерывающего звучания. Сам он в двух интерпретациях воспроизводится идентично. Однако в исполнительской версии Дж. Мигеля благодаря увеличению времени звучания паузы, отделяющей заключительный звук от предыдущего музыкального материала, последний тон *h* становится определённым итогом-выводом. В интерпретации же К. Хоммеля данный звук, взятый после непродолжительной паузы, является органичным «финалом» постепенно затухающего, растворяющегося звучания.

Таким образом, в «Соло для гобоя» Э. Денисова нашли отражение характерные тенденции академического музыкального искусства последней трети XX века, среди которых можно выделить стремление к камернизации формы и исполнительских составов, насыщение партий солирующих инструментов богатым арсеналом новых исполнительских приёмов. Индивидуальные черты стиля самого композитора проявились в рассмотренном сочинении через введение элементов серийной техники, создание утончённой и изысканной мелодики с применением микроинтервалики, обращение к внетактовому ритму.

Исполнительские версии «Соло для гобоя» К. Хоммеля и Дж. Мигеля имеют целый ряд отличительных особенностей, что обусловлено уникальностью звучания новых приемов игры в интерпретациях каждого из гобоистов, а также возможностью появления различных вариантов темпового и метроритмического решений произведения Э. Денисова.

⁴ Применение разных вариантов альтернативных аппликатур, которые необходимы для исполнения бисбильяндю, определяет разную звуковысотность тонов, составляющих «мерцающий» звук, образующийся при обращении к данному приёму игры.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев: «Типография «Клякса», 2013. 272 с.
- 2/ Танцов О.И. Новые приемы игры на флейте. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 80 с.
- 3/ Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 312 с.
- 4/ Хруст Н.Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Хруст Николай Юрьевич; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. Москва, 2017. 480 с.
- 5/ Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М.: Композитор, 1998. 463 с.
- 6/ Veale P. Steffen-Mahnkopf C.-S., Motz W., Hummel T. The Techniques of Oboe Playing. Die Spieltechniker Oboe. Kassel, 1994. 148 p.

REFERENCES

- 1/ Kholopov, Yu.N., Tsenova, V.S. (1993), Edison Denisov [Edison Denisov], Kompositor, Moscow, 312 p. (in Russ.)
- 2/ Khrust, N.Yu. (2017), Novye instrumental'nye tekhniki: opyt klassifikatsii [The new instrumental techniques: classification experience], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 480 p. (in Russ.)
- 3/ Moskalenko, V.G. (2013), Lektsii po muzykal'noi interpretatsii [Musical interpretation's lectures], Tipografia "Klaksa", Kiev, 272 p. (in Russ.)
- 4/ Shul'gin, D.I. (1998), Priznanie Edisona Denisova. Po materialam besed [Edison Denisov's confession: based on interviews], Kompositor, Moscow, 463 p. (in Russ.)

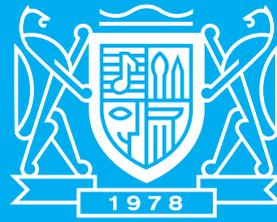
- 5/ Tantsov, O.I. (2011), Novye priemy igry na fleite [The modern techniques of the flute playing], Nauchno-prakticheskii tsentr "Moskovskaya konservatoriya", Moscow, 80 p. (in Russ.)
- 6/ Veale, P., Steffen-Mahnkopf, C.-S., Motz, W., Hummel, T. (1994), The Techniques of Oboe Playing. Die Spieltechniker Oboe. Kassel, 148 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Машковская Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры деревянных духовых инструментов, Белорусская государственная академия музыки
E-mail: elena_m285@mail.ru

Author information

Elena V. Mashkovskaya, Cand. Sc. (Art Criticism), Lecturer of the Division of Woodwinds of the Belarusian State Academy of Music
E-mail: elena_m285@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

58/

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

СЕРТАКОВА Е.А., ПЛИСКО Т.И.
**Механизм социальной
деструкции в американском
кинематографе 1970-х гг.**
**(на материале анализа
фильмов Ф.Ф. Копполы)**



УДК 316.624 +
791.43.03

МЕХАНИЗМ СОЦИАЛЬНОЙ ДЕСТРУКЦИИ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1970-Х ГГ. (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА ФИЛЬМОВ Ф.Ф. КОППОЛЫ)

Е.А. СЕРТАКОВА, Т.И. ПЛИСКО

Сибирский федеральный университет, 660041, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В данной статье представлено исследование механизмов социальной деструкции в кинематографическом искусстве. С помощью комплексного анализа разнообразных исследовательских подходов – философского, психоаналитического, социокультурного и т. д., рассмотрено понятие «социальной деструкции», выявлены его ключевые характеристики и обоснована актуальность заявленной темы в современном научном знании. На основе философско-искусствоведческого анализа, разработанного известными учёными красноярской школы культурологии и искусствоведения В.И. Жуковским и Н.П. Копцевой, представлен анализ двух фильмов американского кинорежиссёра Ф.Ф. Копполы: «Крёстный отец» и «Апокалипсис сегодня». По мнению авторов, эти работы являются яркими репрезентантами культуры насилия в современном кинематографе. Тщательное рассмотрение разных уровней художественного образа выбранных произведений позволило сделать вывод о разных вариантах работы киномеханизма деструкции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: социальная деструкция, активные и пассивные механизмы деструкции, социокультурный подход, американский кинематограф, насилие, Ф.Ф. Коппола.

THE MECHANISM OF SOCIAL DESTRUCTION IN THE AMERICAN CINEMATOGRAPH OF THE 1970S. (ON THE MATERIAL OF THE FILM ANALYSIS OF F.F. KOPPOLA)

E.A. SERTAKOVA, T.I. PLISKO

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, 660041, Russian Federation

ABSTRACT. This article presents a study of the mechanisms of social destruction in cinematic art. With the help of a comprehensive analysis of various research approaches – philosophical, psychoanalytic, sociocultural, etc., the concept of “social destruction” was considered, its key characteristics were revealed and the relevance of the declared topic in modern scientific knowledge was justified. Based on the philosophical and art historical analysis developed by famous scientists of the Krasnoyarsk school of cultural studies and art history V.I. Zhukovsky and N.P. Koptseva, an analysis of two films by the American film director F.F. Coppola is presented: “The Godfather” and “Apocalypse Today”. According to the authors, these works are bright representatives of the culture of violence in modern cinema. Careful consideration of different levels of the artistic image of the selected works made it possible to conclude about different options for the work of the film mechanism of destruction.

KEYWORDS: social destruction, active and passive mechanisms of destruction, sociocultural approach, American cinema, violence, F.F. Coppola.



На сегодняшний день при восприятии человеком окружающего мира большое значение имеет то, как представлен этот мир в средствах массовой информации. Кинематограф подобно сейсмографу активно реагирует на проблемы современности и вольно-невольно отражает их. За более чем сто лет существования кино можно проследить эволюцию мировоззренческих парадигм, актуальные проблемы того или иного десятилетия, смену приоритетных тем и необходимых для разного времени героев и антигероев.

Человек XXI века, осмысляя прошлое, чаще всего обращается к визуальным образам, представленным именно в кино. И это не случайно, ведь киноискусство – явление не только культурное, но и социальное, некий механизм, запускающий коммуникацию. Кинематограф в «разговоре со зрителем» способен побудить его к совершению эмоционального путешествия, заставить его смеяться, плакать, думать и обсуждать существенные контексты и насущные проблемы.

Реалии современности свидетельствуют о всевозможных политических, экономических и культурных кризисах. Развал социальной сферы, деморализация общества, высокий уровень самоубийств, безработица, потеря стабильности жизни, отсутствие доверия населения к органам государственной власти, коррупция и высокий уровень преступности – всё это присутствует в нашем мире сегодня. И, безусловно, находит отражение в кинематографе. Все обозначенные и другие негативные тенденции, представленные в кино, требуют не только эмоциональных оценок, но и адекватного анализа. Одним из таких подходов может стать концепция социальной деструкции, поскольку увеличивается потребность и необходимость в переходе от бесконечного перечисления внешних негативных проявлений социума к целостному социокультурному осмыслению данного феномена.

Исследование механизмов социальной деструкции – распада и разрушения социальных структур и различных социокультурных образований – занимает в сфере гуманитарных наук весьма незна-

чительное место. Более того, данный феномен абсолютно не изучен в такой молодой области как кинематограф. На наш взгляд, малочисленность исследований проблемы социальной деструкции не отвечает её масштабности и чрезвычайной актуальности.

Осмысление истории XX столетия породило необходимость особого теоретического анализа такого феномена, как разрушение общества. Западные и отечественные мыслители делали попытки отразить происходящее нарастание деструктивных тенденций и явлений в жизни социума. Но они не занимались исследованием социальной деструкции специально, лишь косвенно затрагивая эту проблему. К настоящему времени появилось множество подходов, в рамках которых, в той или иной степени, изучается явление «социальной деструкции».

Изначально само понятие «деструкция» было введено в философский оборот М. Хайдеггером. Термин интересовал учёного в контексте методологии теоретического анализа онтологии. Далее методологический подход, заданный Хайдеггером, получил распространение среди западных постмодернистов – С. Жижек [9], М. Рыклин [14] рассматривали данный феномен как позитивный способ выявления истины. Так, постепенно деструкция становилась методом, а не явлением.

Ещё одним важным событием XX века стало зарождение психоанализа, послужившего одним из основных источников постижения проблемы социальной деструкции. Психоаналитический анализ ищет основу человеческой деструктивности в его повседневности, раскрывая как позитивные, так и негативные её стороны. Наиболее репрезентативные исследователи данной проблемы – это С. Шпильерн [20], З. Фрейд [18], Э. Фромм [19]. Последний автор представляет для нас особую значимость, в частности, его работа «Анатомия человеческой деструктивности». Родоначальники психоанализа утверждают, что деструкция – это «злонамеренная» агрессия, которая не имеет филогенетической программы, не служит биологи-



ческому приспособлению и не имеет никакой цели. Называя её «злокачественной агрессией», они подчёркивают тот факт, что деструктивное качество не нужно человеку для выживания с точки зрения биологических нужд: угрозы самосохранения или удовлетворения потребностей. Деструктивность возникает как реакция на психические потребности, глубоко укоренившиеся в человеческой жизни. Среди современных учёных также немало исследователей, которые активно занимаются изучением данного феномена. П.В. Агапов [1] рассуждает о природе социальной деструкции в современном обществе, О.Ю. Тевлюкова [16] отмечает тенденции развития социальной деструкции и способы борьбы с ней.

В рамках социально-философского подхода проблема социальной деструкции рассматривалась представителями Франкфуртской школы: Т. Адорно, М. Хоркхаймейром, Г. Маркузе. Философы, анализируя феномен формирования цивилизации, обнаруживают противоречивость между успешной жизнедеятельностью общества и трагичностью человеческого бытия. Также они репрезентируют деструктивность индивида через массовую культуру, рассматривая цивилизацию как главный шаг на пути к деструкции. Отечественные исследователи работ Франкфуртской школы [4] подчеркнули философский статус проблемы социальной деструкции, свойственной всем обществам и культурам.

Приоритетным же для данного исследования подходом является представление о социальной деструкции в разрезе *социокультурного подхода*, который представлен в работах А.Я. Флиера [17], У. Бека [2], В.Н. Вахменина [3] и др. Деструкция воспринимается здесь как один из этапов культурной модальности. Оно даёт стремление, заложенное в сущности человека, имеющее своей целью утвердить принципиально новые ценности. Исходя из того, какого характера эти ценности (позитивные или негативные), и зависят результаты деструктивного процесса. В рамках данного подхода исключительно важно то, какие ценности и идеи пытается дать социальная деструкция.

Э. Фромм создал фундаментальный труд «Анатомия человеческой деструктивности» [19], который даёт читателю полное понимание такого феномена как социальная деструкция. Данное исследование

можно считать фундаментальным при изучении деструктивных механизмов. Именно работа Э. Фромма выбрана в качестве модели рассуждения о феномене деструктивности, в связи с которой мы предлагаем механизмы социальной деструкции поделить на *активные* и *пассивные*.

Активные механизмы социальной деструкции – это система, вступающая в действие в том случае, когда искусственные заменители частично или вовсе подавляются индивидом, отчего происходит нанесение вреда себе и окружающим (убийства, акты вандализма, психологическое давление). Классики философской антропологии М. Шелер, А. Гелен [5] дали общую характеристику становления человеческой тяги к разрушениям и выявили специфику природы человека и его бытия, которые деструктивны в своей основе.

Э. Фромм определил главный движущий механизм деструкции – человеческую агрессивность, а также выделил восемь её типов: оборонительную, агрессивность из мести, псевдоагрессию, игровую, самоутверждающую, агрессию как реакцию на угрозу нарциссизму, конформистскую и инструментальную. Среди отечественных исследователей проблема человеческой деструктивности и связанная с ней агрессивность интересовала Т.Г. Румянцеву [13]. На основе ряда исследований автор выявляет, что агрессия присуща миру животных в качестве средства выживания в условиях конкуренции, а насилие – сугубо социальный феномен, свойственный только человеку.

Именно поэтому тема насилия как механизма социальной деструкции волновала многих учёных [7; 9]. Для отечественного культуролога Я.И. Гилинского [6] насилие представлялось не только как социальное, но и культурное порождение. В рамках своей работы автор опирался на исследование одного из основоположника направления «культуральной криминологии» Д. Гарланда [22]. Именно он отметил, что в последние десятилетия в обществе произошли изменения в сторону деструктивной линии, и связал это с активно изменяющейся культурой людей.

Итак, в ряду активных механизмов находятся: агрессия, насилие, война, терроризм, проституция, вандализм. Активные механизмы приносят реальные, физические разрушения, являясь следствием



сбоя пассивных механизмов, которые не справились с искусственной заменой скрытых деструктивных желаний.

Пассивные же воплощают систему, которая используется человеком для реализации его потребностей в разрушении через нефизические процессы (сновидения, воображение, игру, СМИ). Главные их особенности, во-первых, в том, что разрушение происходит через ментальные процессы человеческого сознания. Во-вторых, пассивные механизмы не имеют физических границ, в отличие от активных, а потому человек, будучи главным творцом своих фантазий, может представлять самые невозможные сюжеты, осуществляющие его деструктивные намерения. В-третьих, пассивные механизмы имеют посредников в лице средств массовой информации (кино, телевидение, журналы или газеты, книги).

В качестве материала для анализа¹ были выбраны кинопроизведения Ф.Ф. Копполы. Именно американский кинематограф является самым популярным и универсальным в мире, являясь одним из главных источников массового воздействия на людей. Осознание огромного влияния американского киноискусства побудило социологов, психологов, философов, историков и теоретиков кино к изучению специфики этого влияния.

Волна фильмов о насилии захлестнула мировой кинопрокат в 60–70-х гг. XX века, в частности благодаря деятельности режиссёров США. Главной целью произведений такого характера было получение коммерчески выгодного продукта. Среди таких фильмов можно выделить «Челюсти» Стивена Спилберга (1975), «Пирания» Джо Данте (1978), «Ужин с убийством» Роберта Мура и т. д. Однако была и другая цель – посредством использования деструктивного метода в кино продемонстрировать зрителю определённую позицию по отношению к этому феномену. Среди таких фильмов «Таксист» Мартина Скорсезе (1976), единственный американский фильм Микеланджело Антониони «Забриски поинт» (1970), «Крестный отец» (1971) и «Апокалипсис сегодня» (1979) Френсиса Форда Копполы.

¹ Для анализа киномеханизмов социальной деструкции избран философско-искусствоведческий анализ, разработанный В.И. Жуковским и Н.П. Копцевой [10].

Интерес для данного исследования представляет именно второй тип применения экранного насилия [8; 11; 15; 21]. В качестве репрезентантов для анализа механизмов социальной деструкции избраны кинопроизведения Ф.Ф. Копполы.

Фильм «Крестный отец» был создан Копполой в 1972 году. В нём на материальном уровне происходит противоборство таких категорий как свет и тьма, где свет – это семья, а тьма – это мафиозный бизнес. Акценты на чёрных и красных цветах расставлены так, что создаётся определённый ассоциативный ряд, связанный с кровопролитием и насилием. Индексные знаки раскрывают иной уровень произведения. Отдельные персонажи репрезентируют различные социальные и общечеловеческие модели мироотношения. Оппозиционные жизненные философии создают конфликт, на основе которого рождается социальная деструкция. Иконический статус даёт понимание об основном конфликте и о его природе. Проблема фильма строится на противоположности жизненных ориентиров главных героев. Каждая сторона пытается защитить свой мир посредством разрушения чужого.

В фильме «Крестный отец» запускается механизм социальной деструкции. Разрушение происходит на нескольких уровнях киноленты. Во-первых, демонстрируется нарушение нормального функционирования общества. Мир «Крестного отца» – это разруха, предательства, убийства, угрозы и месть. Закон куплен, правила чести нивелированы, общество пропитано ложью и грехом. Об этом говорит хотя бы то, что самый прибыльный бизнес – это казино, бордели и наркотики. Деструкция демонстрирует полную деморализацию общества. Во-вторых, совершается разрушение одного общества в целях существования другого. На пути семьи Барзини встала семья Корлеоне, оппозиция их жизненных философий привела к тому, что остаться могла лишь одна. В-третьих, изменение человека под влиянием угрозы деструкции. Полное уничтожение старого Майкла Корлеоне, героя войны и выпускника элитного университета, для создания нового донна, нового Крестного Отца. Посредством механизма деструкции демонстрируется способность сил зла уничтожить всё хорошее, что есть в человеке.

Фильм «Крестный отец», по большей части, направлен на демонстрацию социальной деструкции



внутри фильма. В нём демонстрируются последствия деструктивного поведения и невозможность его прекращения, ведь зло всегда порождает иное зло. На более масштабный уровень выходит фильм Ф.Ф. Коппола «Апокалипсис сегодня».

Данный фильм как в творчестве Коппола, так и в американском кинематографе 70-х годов стал пиковой точкой в развитии идеи социальной деструкции. На уровне материальных, индексных и иконических знаков попытаемся определить действие киномеханизма социальной деструкции в фильме «Апокалипсис сегодня».

Материальные знаки – это такие знаки как свет, цвет, звук или тишина, композиция и т. п. В фильме приобретают актуальность такие категории как темнота, туманность и неясность световых сообщений. Гремящие повсюду взрывы поднимают пыль, сигнальные ракетницы раскрашивают кадр в разные цвета, тысячи летящих пуль рвут всё и всех вокруг, что способствует созданию смутности происходящего. Вьетнамский свет – естественный свет – уничтожается привезённым американцами светом: следы от взрывов накрывают всё вокруг чёрной сажей, пущенные из сигнальных ракетниц цвета полностью меняют окрас на искусственный. Свет Вьетнама уничтожен американцами, от него ничего не осталось. На этом уровне возникает противостояние двух народов, уже на уровне борьбы естественного и искусственного света вершится война. Темнота даже при свете. Конфликт того, что по замыслу природы должно находиться в гармонии. Всё это создает ощущение присутствия в адском пространстве, зритель буквально «кожей» ощущает жару при полном отсутствии источника света. Такой сознательный шаг режиссёра разрушает целостность светового поля, что вводит зрителя в состояние тревоги и беспокойства. Цветовая схема фильма состоит, преимущественно, из чёрных и красных цветов, цвета насилия, смерти. Также часто кадры окрашиваются в жёлтый цвет, который, с одной стороны, говорит о болезненности происходящего, наводит на мысли о повсеместном сумасшествии, с другой – это цвет, характеризующий вьетнамцев, демонстрирующий, что на их землю было совершено вторжение со стороны иностранцев. Звуковые сообщения также являются запутанными: звуки войны, различные языки, песня группы The Doors “The

End” переходящий в «Полёт Валькирий» Вагнера – всё это максимально заполняет фильм, поэтому тишина кажется дикой и ненормальной. Благодаря такой звуковой моделировке Коппола заставляет зрителя балансировать на грани эмоционального недоумения.

Индексные знаки, которые раскрывают сущность персонажей и особо важных знаков символов, по-своему обозначают механизм деструкции. Главный персонаж фильма – это война, тотальное разрушение всего. Война уничтожает не только физически, но и морально. Она доводит всё до саморазрушения, не имея никакой конечной цели. Это и есть тот самый апокалипсис, о котором говорит название фильма – уничтожение ради уничтожения.

Главный герой, капитан Уиллард – это жертва войны, то есть человек, чья психика была полностью изменена под воздействием военных событий, он уже не представляет себя вне этой битвы. Для Уилларда уже нет места в мирной обстановке, в которой нет постоянного кровопролития, насилия и агрессии. Но, в то же время, и на поле боя он возвращаться не хочет. Капитан Уиллард является представителем американской армии, он действует по их законам и служит им. Он получает задание убить полковника Куртца, чья смерть во многом кажется точкой, после которой война закончится. Уиллард, в своём роде, двойник полковника Курца, однако он пассивен: он размышляет над досье Курца.

Полковник Курц – это бог войны. Прослужив долгое время в армии, полковник дезертирует на другую сторону – сторону неизменных победителей: войны и ужаса. Он создаёт целое царство, в котором нет ни нации, ни возраста, ни пола, есть только бог войны. Война и джунгли – то, что «создало» Курца. Единственным выходом из тотального ужаса является смерть. Хоть смерть Курца и приходит от рук капитана, всё же это можно назвать самоубийством. Курц принимает смерть от Уилларда только по той причине, что он видит в нём своё альтер-эго. Убийство полковника делает Уилларда новым Курцем – потому-то и преклоняются перед ним дикари, а в кадре встаёт улыбающийся каменный идол. Однако в конце зритель наблюдает за тем, как, бросив своё оружие, капитан уплывает с этого «сердца



тьмы». Он выжил, но выжила ли его душа? Ответ дает лишь завершающая повествование песня “The End”, которая также и открывала фильм – конец наступил, но это конец для человеческой цивилизации, которая погрязла в ужасе.

Иконические знаки – это третий этап художественной коммуникации между зрителем и произведением искусства. Сюжет, композиция, построения кадров раскрывают саму историю, положенную в основу фильма. Как известно, он снят по книге Джозефа Конрада «Сердце тьмы», однако Коппола из литературного произведения берет лишь саму идею тотального ужаса и одного персонажа – полковника Курца. У Конрада этот персонаж представлен истощённым, практически прозрачным. В фильме же подпитка войной делает Курца всеобъемлющим, всеприсутствующим.

Важно то, что фильм является, в определённой степени, воплощением жанра *роуд-муви* – главный герой совершает движение из точки «А» в точку «Б». Это движение осуществляется ни по земле, ни по воздуху, а именно в лодке по воде. Тогда вся команда во главе с капитаном Уиллардом воплощает собой героев греческого мифа, в котором Харон перевозит души умерших через реку. Жизнь каждого закончилась в тот момент, как они пришли на эту войну. Всё уже разрушено, и пути обратно нет. «Апокалипсис сегодня» – это такое жуткое, иррациональное и экзистенциальное путешествие вглубь тёмной стороны человеческой личности. Это сошествие в свой внутренний ад, выхода из которого быть уже не может.

Каким же образом работает киномеханизм социальной деструкции в произведении Ф. Коппола «Апокалипсис сегодня»? Демонстрация реального разрушения происходит на всех уровнях знаков: борьба между светом и тьмой, убийство как основная цель жизни, тотальное уничтожение ради удовольствия, двойственность стандартов войны и т. д. Деструктивный механизм был запущен фильмом с той целью, чтобы показать, что на войне нет положительных или отрицательных героев. Война – это ужас. Фильм не рассказывает о войне как таковой, он говорит о вопросах морали, которые постепенно стираются перманентным жизненным насилием. В фильме «Апокалипсис сегодня» главный герой представляется зрителю как участник адской жизни на земле, которому дано задание пробраться во дворец бога войны и уничтожить его изнутри. «Киноглаз» берёт на себя роль спасителя социума, именно Он способен остановить это тотальное идолопоклонничество войне. Однако закончить одну войну можно, но за ней последует другая, ведь апокалипсис уже сегодня.

Подводя некоторые итоги, подчеркнём следующее. Актуальность использования механизма социальной деструкции в современном искусстве в качестве транслятора идей очевидна, ибо, к сожалению, реалии сегодняшней действительности демонстрируют, насколько мир поглощён цинизмом, агрессией, разрушением и т. д., что необходимо осмысливать и заставлять человечество задуматься.

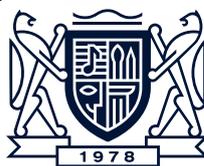


ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Агапов П.В. Агрессия как социокультурный феномен: историко-социологические традиции исследования // Ломоносовские чтения. Молодые ученые. Социологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова. М.: МГУ, 2002. С. 5–28.
- 2/ Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 384 с.
- 3/ Вахменин В.Н. Антропологические основания деструкции культуры // Вестник Волгоградского государственного университета. 2011. № 9. С. 55–57.
- 4/ Вершинин С.Е., Борисова Г.А. Концепция социальной деструкции франкфуртской школы (историко-философский анализ). Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2009. 167 с.
- 5/ Гелен А. О систематике антропологии. М.: Прогресс, 1988. 354 с.
- 6/ Гишинский Я.И. Социальное насилие. СПб.: Алф-Пресс, 2013. 185 с.
- 7/ Дарендорф Р. Современный социальный конфликт. М.: РОССПЭН, 2002. 122 с.
- 8/ Жабский М.И. Киноискусство и социология – две формы самопознания общества // Социология и кинематограф. 2011. № 8. С. 20–66.
- 9/ Жижек С. О насилии. М.: Европа, 2010. 184 с.
- 10/ Жуковский В.И., Копцева Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства. Красноярск: Краснояр. гос. ун-т, 2004. 266 с.
- 11/ Захарова А.О., Кудеников А.О., Солдатов Е.М. Исследование агрессии и насилия на телеэкране // Актуальные проблемы и достижения в общественных науках. Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. М.: МПГУ, 2015. С. 41–43.
- 12/ Москалюк М.В. Что такое искусство: современные вызовы и смыслы // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2021. № 2. С. 5–11.
- 13/ Румянцева Т.Г. Критический анализ концепций «человеческой агрессивности». Минск: БГУ им. В.И. Ленина, 1982. 128 с.
- 14/ Рыклин М.К. Деконструкция и деструкция. М.: Логос, 2002. 272 с.
- 15/ Тарасов К.А. Насилие в кино: катарсис или мимесис? М.: Октопус, 2003. 416 с.
- 16/ Тевлюкова О.Ю. Насилие как феномен социальной организации: опыт теоретико-методологического анализа: дис. ... канд. социолог. наук: 22.00.01. / Тевлюкова Оксана Юрьевна. Новосибирск, 2005. 175 с.
- 17/ Флиер А.Я. Культурогенез. М.: Российский институт культурологии, 1995. 128 с.
- 18/ Фрейд З. Избранное. Книга 2. Неудовлетворенность культурой. М.: Московский рабочий, 1990. 176 с.
- 19/ Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М.: АСТ, 2004. 635 с.
- 20/ Шпильрейн С.Н. Деструкция как причина становления. М.: Логос, 1994. 238 с.
- 21/ Bacon H. The Fascination of Film Violence. UK.: Palgrave Macmillan UK, 2016. 220 p.
- 22/ Garland D. The Culture of High Crime Societies // British Journal of Criminology, 2000. 375 p.

REFERENCES

- 1/ Agapov, P.V. (2002), "Aggression as a Sociocultural Phenomenon: Historical and Sociological Traditions of Research", Lomonosovskiy chteniye. Molodyye uchenyye. Sotsiologicheskij fakul'tet MGU im. M.V. Lomonosova [Lomonosov Readings. Young Scientists. Sociology Department of Lomonosov Moscow State University], MGU, Moscow, pp. 5–28. (in Russ.)
- 2/ Bacon, H. (2016), The Fascination of Film Violence, Palgrave Macmillan, UK, 220 p. (in Eng.)
- 3/ Bek, U. (2000), Obshchestvo riska. Na puti k drugomu modern [Risk Society. On the Way to Another Modernity], Progress-Traditsiya, Moscow, 384 p. (in Russ.)
- 4/ Darendorf, R. (2002), Sovremennyy sotsial'nyy konflikt [Modern Social Conflict], ROSSPEN, Moscow, 122 p. (in Russ.)
- 5/ Fliyer, A.Ya. (1995), Kul'turogenez [Cultural Genesis], Rossiyskiy institut kul'turologii, Moscow, 128 p. (in Russ.)



- 6/ Freyd, Z. (1990), *Izbrannoye. Kniga 2. Neudovletvorenost' kul'turoy* [Favorites. Book 2. Dissatisfaction with Culture], *Moskovskiy rabochiy*, Moscow, 176 p. (in Russ.)
- 7/ Fromm, E. (2004), *Anatomiya chelovecheskoy destruktivnosti* [Anatomy of Human Destructiveness], AST, Moscow, 635 p. (in Russ.)
- 8/ Garland, D. (2000), *The Culture of High Crime Societies*, *British Journal of Criminology*, London, 375 p. (in Eng.)
- 9/ Gelen, A. (1988), *O sistematike antropologii* [On the Taxonomy of Anthropology], Progress, Moscow, 354 p. (in Russ.)
- 10/ Gilinskiy, Ya.I. (2013), *Sotsial'noye nasiliye* [Social Violence], Alef-Press, Sankt-Petersburg, 185 p. (in Russ.)
- 11/ Moskalyuk, M.V. (2021), "What is art: modern challenges and meanings", *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skiy zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo "ARTE"* [Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky ARTE], no. 2, pp. 5–11. (in Russ.)
- 12/ Rumyantseva, T.G. (1982), *Kriticheskiy analiz kontseptsiy "chelovecheskoy agressivnosti"* [Critical Analysis of the Concepts of "Human Aggression"], BGU im. V.I. Lenina, Minsk, 128 p. (in Russ.)
- 13/ Ryklin, M.K. (2002), *Dekonstruksiya i destruksiya* [Deconstruction and Destruction], Logos, Moscow, 272 p. (in Russ.)
- 14/ Shpil'reyn, S.N. (1994), *Destruksiya kak prichina stanovleniya* [Destruction as the Cause of Becoming], Logos, Moscow, 238 p. (in Russ.)
- 15/ Tarasov, K.A. (2003), *Nasiliye v kino: katarsis ili mimesis?* [Violence in Cinema: Catharsis or Mimesis?], Oktopus, Moscow, 416 p. (in Russ.)
- 16/ Tevlyukova, O.Yu. (2005), *Nasiliye kak fenomen sotsial'noy organizatsii: opyt teoretiko-metodologicheskogo analiza* [Violence as a Phenomenon of Social Organization: the Experience of Theoretical and Methodological Analysis], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 175 p. (in Russ.)
- 17/ Vakhmenin, V.N. (2011), "Anthropological grounds for the destruction of culture", *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* [Science Journal of Volgograd State University], no. 9, pp. 55–57. (in Russ.)
- 18/ Vershinin, S.Ye., Borisova, G.A. (2009), *Kontseptsiya sotsial'noy destruktivnosti frankfurtskoy shkoly (istoriko-filosofskiy analiz)* [The Concept of Social Destruction of the Frankfurt School (Historical and Philosophical Analysis)], Ros. gos. prof.-ped. un-t, Yekaterinburg, 167 p. (in Russ.)
- 19/ Zakharova, A.O., Kudenikov A.O., Soldatikova Ye.M. (2015), "Research of Aggression and Violence on the TV Screen", *Aktual'nyye problemy i dostizheniya v obshchestvennykh naukakh. Sbornik nauchnykh trudov po itogam mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Actual Problems and Achievements in Social Sciences], MPGU, Moscow, pp. 41–43. (in Russ.)
- 20/ Zhabskiy, M.I. (2011), "Cinematography and Sociology – Two Forms of Self-Knowledge of Society", *Sotsiologiya i kinematograf* [Sociology and Cinematography], no. 8, pp. 20–66. (in Russ.)
- 21/ Zhizhek, S. (2010), *O nasilii* [On violence], Yevropa, Moscow, 184 p. (in Russ.)
- 22/ Zhukovskiy, V.I., Koptseva, N.P. (2004), *Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva* [Propositions of the Theory of Fine Arts], Krasnoyar. gos. un-t, Krasnoyarsk, 266 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Сертакова Екатерина Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет
E-mail: sertachok@mail.ru

Плиско Татьяна Игоревна, выпускница кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет

E-mail: tataplisko@yandex.ru

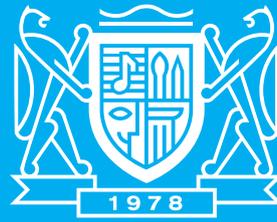
Author information

Ekaterina A. Sertakova, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor of Department of Culturology and Art History, Siberian Federal University

E-mail: sertachok@mail.ru

Tatyana I. Plisko, graduate of Department of Culturology and Art Criticism, Siberian Federal University

E-mail: tataplisko@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

67/

ГРИЩЕНКО А.П.
Этнографические
экспедиции как творческий
метод в изобразительном
искусстве Красноярского
края XX века



УДК 7.049

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕДИЦИИ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ XX ВЕКА

А.П. ГРИЩЕНКО

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

АННОТАЦИЯ. В данной статье объектом внимания становится этнографическая экспедиция, которая определяется автором как особый творческий метод художников Красноярского края. На примере отдельных произведений Д.И. Каратанова, А.П. Лекаренко, В.И. Мешкова, А.А. Довнара, В.Ф. Капелько рассматривается оригинальный подход красноярских живописцев к изображению Севера. Уникальный сплав документального рисунка и художественного вымысла стали основой для появления новых возможностей изображения региона и позволили развить региональную художественную школу. В работе делается вывод, что в основе анализируемого творческого метода лежит не только точная передача этнографических характеристик, но и личное отношение художника к представленным в пространстве художественного образа персонажам. Именно личное переживание автора и его субъективный взгляд становятся ключевыми факторами при выявлении специфики этнографической экспедиции как основы регионального искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: этнографические экспедиции, художники Красноярского края, изобразительное искусство Красноярского края, тема Севера, документальный рисунок.

ETHNOGRAPHIC EXPEDITIONS AS A CREATIVE METHOD IN THE KRASNOYARSK REGION XX CENTURY FINE ART

A.P. GRISHCHENKO

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

ABSTRACT. In this article, the object of attention is an ethnographic expedition, which is defined by the author as a special creative method of artists of the Krasnoyarsk Territory. On the example of individual works by D.I. Karatanov, A.P. Lekachenko, V.I. Meshkova, A.A. Dovnar, V.F. Kapelko, the original approach of Krasnoyarsk painters to the image of the north is considered. A unique alloy of documentary drawing and fiction became the basis for the emergence of new possibilities for depicting the region and allowed the development of a regional art school. The work concludes that the basis of the analyzed creative method is not only the accurate transmission of ethnographic characteristics, but also the artist's personal attitude to the characters represented in the space of the artistic image. It is the author's personal experience and his subjective view that become key factors in identifying the specifics of the ethnographic expedition as the basis of regional art.

KEYWORDS: ethnographic expeditions, artists of the Krasnoyarsk Territory, fine art of the Krasnoyarsk Territory, the theme of the north, documentary drawing.



Сибирь – регион с богатой историей и обширной географией, который не раз становился объектом исследования не только учёных, но и художников. Региональная специфика нашла воплощение в целом ряде произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Потребности промышленного и культурного освоения Сибири привели к необходимости изучения условий жизни в регионе уже в начале XVIII века. Начиная с 1720-х гг. в Сибири побывало немало экспедиций Петербургской академии наук в составе которых находились и художники. Они получали задания зарисовывать этнографические типы аборигенов, виды сибирских городов, образцы растений и т. д. К сожалению, в самой Сибири от художественных результатов экспедиций не оставалось почти ничего. Однако главное – это то, какую роль они сыграли в утверждении ценности документального рисунка и живописи, надолго определившей краеведческие интересы художников Сибири [10]. Несмотря на научную направленность полученных в процессе экспедиции рисунков, их авторы раскрывали для России особенности культуры и природы региона, а также стали учителями для будущих художников, которые в своем творчестве на протяжении всего XX века продолжили заложенную столичными представителями исследовательскую традицию.

Этнографические экспедиции являются неисчерпаемым источником информации о Сибири. Они изучались многими учёными, в том числе и через призму различных видов искусства: литературы (А.Л. Фокеев, В.Ф. Соколова, Л.М. Лотман), музыки (Л.С. Гладких, Т.П. Цыкунова, Е.С. Меркурьева, Е.И. Денисова, Л.Д. Экард), киноатографа (И.А. Головнёв, А.С. Дерябин, А.Н. Терской) и, конечно, изобразительного искусства (А.В. Кистова, К.А. Булак, Г.И. Колосова, Rip Bulkeley). В области изучения развития искусства Красноярского края и анализа произведений, полученных на основе экспедиционной деятельности, большое значение имеют труды региональных искусствоведов М.В. Москалюк, А.В. Кистовой, Т.М. Ломановой, К.А. Булак,

Е.Ю. Худоноговой, где рассмотрена художественная ценность графических и живописных произведений художников-участников экспедиций. Однако их особенность заключается в особом синтезе художественного и этнографически точного описания окружающей действительности. Основанные на достоверных эмпирических материалах, включённых в пространство художественного образа, сибирские художники выявили особый творческий метод, который можно обозначить как метод этнографических экспедиций.

На Всероссийском съезде художников в Санкт-Петербурге в 1912 году А.В. Адриановым был представлен доклад «Об орнаменте у сибирских инородцев» [3], в котором сибирский просветитель и этнограф обозначил особенности воплощения региональной специфики искусства, собранные в этнографических экспедициях. Именно тогда впервые заговорили о «сибирском стиле» в искусстве. Такое определение применялось к произведениям, основные идеи для которых брались из различных исследовательских экспедиций, проводимых в Сибири в конце XIX – начале XX века. Использование орнаментов и тем искусства коренных народов, в основном, выражалось в прямой их трансляции через этнографические зарисовки и те произведения, которые создавались на их основе. Участие художников в экспедициях стало своего рода методом поиска и выражения «местной самобытности» [9, с. 193] сибирского искусства.

Отметим, что в основе данного подхода лежал творческий метод Василия Ивановича Сурикова, который при работе над своими картинами собирал материал как в самом Красноярске, так и специально ездил в экспедиции. Именно этюды и эскизы, созданные в этих поездках, формируют представление о конкретике региональных знаков. Самым показательным в данном случае является полотно «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем», где запечатлено грандиозное историческое событие, а каждая деталь – от ружей, лодок и одежд персонажей – только подчёркивает его значение. В этом произведении внимательный зритель разглядит



Рисунок 1. Д.И. Каратанов «Самоеды» (1906)

камлающего шамана, узнает одежды коренных народов и др. Как известно, для создания картины художник побывал в экспедиции на Оби, а также в Тобольске, летом 1891 года рисовал эскизы с эвенков и остяков в Туруханском крае, на Дону он писал казаков, в Минусинском музее с этнографической коллекции делал зарисовки одежды туземцев, расшитой бисером и узорами из кожи. Важным для метода художника стало внимание к деталям: с точностью исследователя он отражает различные аспекты этноса и этнографии, скрупулёзно подходит к изображению каждого элемента. Именно этнографические детали становятся основой художественного языка В.И. Сурикова. Знаки, используемые художником, являются «копией» реальных предметов действительности, в данном случае – сибирской истории.

Экспедиция в дальнейшем становится знаковой составляющей при работе над произведениями изобразительного искусства в «сибирском стиле». Одним из первых художников после В.И. Сурикова, собиравших этнографический материал, явился Дмитрий Иннокентьевич Каратанов, участник 10 экспедиций в различные регионы края. Рисунки, эскизы и зарисовки, накопленные с 1906 по

1940 гг. стали иллюстрациями к научным работам, посвящённым коренным народам Сибири. Особое место занимают портреты: «Старый остяк» (1906), «Самоеды» (1906), «Енисейские остяки» (1906), «Остяк в чуме» (1906), «Шаманка» (1906), «Остяцкий мальчик» (1906), «Семья в юрте» (1927), «Чаепитие в чуме» (1927), «Тунгус с реки Кети» (1928). Все портреты, созданные художником для представления о внешности и быте коренных малочисленных народов Сибири, тем не менее, являются самостоятельными произведениями, в каждом из которых отражены не только специфические черты определённой народности, но и внешние особенности конкретного человека. В парном портрете «Самоеды» (бум., акв.) (рисунок 1) всё пронизано теплом и светом, персонажи улыбаются и смотрят не на зрителя, а чуть в сторону, как будто на художника. Достаточно реалистично отразил Дмитрий Каратанов не только особенности внешности, но и характер людей – добродушный, весёлый и лёгкий нрав.

В пейзажах основной темой Каратанова становится «непроходимость», «сложность». Например, «Начало северного сияния» (1919–20 гг., бум., акв.), где лаконично, без обилия красок представлен



Рисунок 2. А.П. Лекаренко. «Пастухи-оленьеводы с Таймыра» (1957)

момент, когда всё замерло в предчувствии: тишина и холод, олени, чум, застывшая суровая природа Крайнего Севера. Очень часто в работах художника, в том числе изображениях мест обитания человека (поселки, юрты, лабазы), сами люди присутствуют незримо: в оставленных вещах, предметах быта. Каждая работа – отражение сложных сибирских условий жизни, своеобразный портрет региона. Описательная, точная регистрация определённых этнических, бытовых и культурных фактов перемывается с эмоциональным содержанием. Будучи художником, Дмитрий Иннокентьевич Каратанов выступает ещё и исследователем, который с методической точностью воспроизводит различные объекты окружающей его действительности. Участие в экспедициях становится для него особым творческим методом, в рамках которого происходит формирование индивидуального стиля: этнографическая точность в передаче социально-культурных и природных особенностей, сочетающаяся с эмоциональной насыщенностью.

С 1920-х годов тема Севера стала одной из самых распространённых в искусстве Красноярского края. Многие художники в поисках вдохновения присоединились к различным экспедициям или ор-

ганизовали самостоятельные поездки в отдалённые регионы, где творческая работа сосредоточилась на бескрайних просторах, необычных условиях жизни, культуре и быте северных народов [2]. В 50-х годах XX века этнографические экспедиции сибирских авторов не прекращались. Среди многих художников можно выделить выдающихся мастеров своего времени – Андрея Прокопьевича Лекаренко и Бориса Яковлевича Рязова, в чьём творчестве органично сосуществовали описательная точность и эмоциональная заразительность, сплав которых позволял запечатлеть региональную специфику в изобразительном искусстве.

Творчество известного красноярского художника, участника этнографических экспедиций Андрея Лекаренко крепко связано с обозначенной темой. Еще в 1925 году А.П. Лекаренко и А.В. Вожакин предприняли творческую поездку в Хакасию, где было сделано множество рисунков, прежде всего, этнографического характера. Их интересовали быт и занятия хакасов, одежда, орнаменты, неповторимая природа этого края. В 1926 Андрей Прокопьевич отправился в экспедицию на Туруханскую перепись, обращая особое внимание на одежду и украшения. В дальнейшем северный материал



Рисунок 3. А.П. Лекаренко. «Старый Туруханск в устье Нижней Тунгуски» (1951)

надолго вошёл в творчество художника. Зарисовки жилья, орудий труда, предметов быта, северян за работой – все эти рисунки на долгие годы послужили Лекаренко основной базой для создания полотен, посвящённых людям Севера [4]. Например, работа «Пастухи-оленоводы с Таймыра» (1957 г., х., м.) мастерски передаёт необозримую ширь тундры, дающей проживающему здесь народу всё необходимое для жизни (рисунок 2). Два персонажа в традиционных одеждах из равдуги смотрят вдаль, намечая дальнейший путь. Стадо оленей, сани, говорят о кочевом образе жизни оленеводов. Герои картины главенствуют над пейзажем, тонально и масштабно, они противопоставлены окружающему простору, представлены как хозяева природы. Образ таймырского кочевого народа раскрывается через знаки художественного языка и предстаёт как полное его описание: внешность, занятие, образ жизни и внутреннее психологическое состояние – человек, покоривший суровый край.

Борис Яковлевич Рязов совершал поездки в г. Дудинка и Игарка, где по-новому взглянул на северный край – насыщенные яркие цвета его картин добавили красок образу Севера [2]. Так, в живописном полотне «Старый Туруханск в устье Нижней

Тунгуски» (1951 г., х., м.) активная работа с белым цветом представляет важный акцент в сибирской тематике (рисунок 3) – многообразие оттенков снега, единый тон с различными переливами, так хорошо описывают отношение художника к сибирской природе.

Особое значение, начиная с 1960-х годов, стали играть изображения животных, органично вписанных в пейзажи художников. В произведениях А.А. Довнара («Мой друг – Учум» 1988 г., х., м.), А.П. Лекаренко («Остановка в пути. Таймыр» 1958 г., х., м.), Г.Г. Горенского («Люди тайги. На фабрику» 1987 г. х., м.; «Аргиш» 1967 г. х., м.) и В.И. Мешкова («Аргиш на подкаменной» 1983 г. х., м.; «В краю северных сияний» 1980 г. х., м.; «Вечер на Хете» 1962 г. х., м.) прослеживается неразрывная связь человека с природой и животным миром региона, которая также становится основной темой в изображении Крайнего Севера. Богатство природы, сосуществование человека и окружающего его мира – это своеобразная трактовка жизненного пути человека в суровых реалиях холодной Сибири.

Покорение Севера, исследование бескрайних просторов, знакомство с людьми, живущими в этих непростых условиях – основная направленность



Рисунок 4. В.Ф. Капелько. «В горах Путорана. Геологи» (1974)

искусства «сурового стиля» [1] в Красноярском крае. Этнографические экспедиции и сами часто становились предметом изображения: «Экспедиция Нансена» (1936 г., х., м.) Д.И. Каратанова, «На Подкаменной Тунгуске» Р.К. Руйги (1957 г., б., тушь, перо), «В ночную смену» Н.С. Сальникова (1961 г., б., офорт, акват). «Семён Челюскин на мысе Северо-Восточном» Т.В. Ряннеля (до 1988 г., х., м.), «В горах Путорана. Геологи» В.Ф. Капелько (1974 г., х., м.) (рисунок 4).

Таким образом, экспедиция является не просто возможностью познать бескрайнюю Сибирь, но и пережить, прочувствовать все трудности и радости пребывания в суровом крае. Это позволяет художникам более точно и достоверно передать самобытность региона, погрузиться в его природную среду. Важной особенностью становится не просто фиксация своеобразия жителей и природы, а ощущений, сложностей, самобытности и личного переживания.

Этнографическая экспедиция становится важной составляющей творческого метода сибирских художников и плотно входит в их обиход. В рамках экспедиционной деятельности художник становит-

ся исследователем, тонко чувствующим специфику каждого объекта действительности и реализующим важную миссию – выражение этнографических особенностей региона посредством точных и достоверных описаний быта, уклада жизни, внешности народностей и личного отношения к этому краю. Такой особый подход – этнографически точного описания региона в произведениях искусства, сплавленного в единое с личным эмоциональным отношением художника-исследователя, способствовал развитию сибирской темы в изобразительном искусстве и появлению целого направления в региональном творчестве.

Метод этнографических экспедиций в отдалённые участки Красноярского края стал не только основой для творчества многих художников XX столетия, но одновременно позволил найти ту важнейшую составляющую регионального искусства, которая сегодня является ведущей. Поиски отличительных маркеров региона выполнили свою главную миссию и воплотились в новом направлении современного искусства – археоарте, основанном на интерпретации культуры и искусства населяющих Сибирь народов.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Амосова М.А. Этнокультурная идентичность в произведениях красноярских художников =Ethnocultural Identity in the Works of Krasnoyarsk Artists // Journal of Siberian Federal University Humanities & Social Sciences. 2019. Т. 8 (№ 12). С. 1524–1551.
- 2/ Булак К.А. Формирование и развитие северной темы в творчестве художников Красноярского края // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2014. №. 33-2. С. 45–52.
- 3/ Всероссийский съезд художников (Декабрь 1911 – Январь 1912). Труды Всероссийского съезда художников. Т. 1. Петроград, [1914]-[1915]. С. 102–108.
- 4/ Грищенко А.П. Этнографический мотив: проблема дефиниции // Енисейская Сибирь в истории России (к 400-летию г. Енисейска). Материалы Сибирского исторического форума. Красноярск: ООО «Лаборатория развития», 2019. С. 84–87.
- 5/ Ломанова Т.М. Этнография народов севера в творчестве А.П. Лекаренко (по материалам поездки художника с Туруханской приполярной переписью) // Туруханская экспедиция Приполярной переписи. Красноярск: Поликор, 2005. С. 57–64.
- 6/ Москалюк М.В., Грищенко А.П. Сибирская идентичность в традициях и новациях художественной культуры // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2020. Т. 13. №. 6. С. 914–923.
- 7/ Покровская Н.В. Образ Сибири в современной художественной практике // Художественные традиции Сибири. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. С. 14–17.
- 8/ Симанженкова Т.К., Серикова Т.Ю. Гений места: репрезентация образа родного края в живописи (на примере творчества А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова) // Артикульт. 2020. №. 2. С. 61–76.
- 9/ Строй Л.Р. и др. Творческое наследие художника Д.И. Каратанова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. №. 4. С. 192–195.
- 10/ Энциклопедия Сибири: в 3 т. Т. 2. Новосибирск: Издательский дом «Историческое наследие Сибири». 2009. С. 808.

REFERENCES

- 1/ Amosova, M.A. (2019), "Ethnocultural Identity in the Works of Krasnoyarsk", Journal of Siberian Federal University Humanities & Social Sciences, Vol. 8 (no. 12), pp. 1524–1551. (in Eng.)
- 2/ Bulak, K.A. (2014), "Formation and development of the northern theme in the works of artists of the Krasnoyarsk Territory", V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies], no. 33-2, pp. 45–52. (in Russ.)
- 3/ E`nciklopediya Sibiri: v 3 t. (2009) [Encyclopedia of Siberia in 3 volumes], Vol. 2, Izdatel'skij dom "Istoricheskoe nasledie Sibiri", Novosibirsk, 808 p. (in Russ.)
- 4/ Grishchenko, A.P. (2019), "Ethnographic motive: the problem of definition", Enisejskaya Sibir' v istorii Rossii (k 400-letiyu g. Enisejska). Materialy Sibirskogo istorich-



eskogo foruma [Yenisei Siberia in the history of Russia (to the 400th anniversary of the city of Yeniseisk)], 000 "Laboratoriya razvitiya", Krasnoyarsk, pp. 84-87. (in Russ.)

5/ Lomanova, T.M. (2005), "Ethnography of the peoples of the north in the work of A.P. Lekarenko (based on the materials of the artist's trip with the Turukhan circumpolar census)", Turuxanskaya èkspediciya Pripolyarnoj perepisi [The Turukhansk Expedition of Circumpolar Census], Polikor, Krasnoyarsk, pp. 57–64. (in Russ.)

6/ Moskalyuk, M.V., Grishchenko, A.P. (2020), "Siberian Identity in Traditions and Innovations of Art Culture", Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences, Vol. 13. no. 6, pp. 914–923. (in Eng.)

7/ Pokrovskaya, N.V. (2019), "The image of Siberia in modern artistic practice", Khudozhestvennye traditsii Sibiri [Siberia Art Traditions], SGII im. D. Hvorostovsky, Krasnoyarsk, pp. 14–17. (in Russ.)

8/ Simanzhenkova, T.K., Serikova T.Yu. (2020), "The genius of the place: representation of the image of the native land in painting (On the example of the work of A.M. Znak, A.V. Kazansky and A.N. Osipov)", Artikult, Vol. 2, pp. 61–76. (in Russ.)

9/ Stroj, L.R. (2017), "The creative heritage of the artist D.I. Karatanov", Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], Vol. 4, pp. 192–195. (in Russ.)

10/ Vserossijskij s'ezd hudozhnikov (Dekabr' 1911 – Yanvar' 1912) (1914 – 1915) [All-Russian Congress of Artists (December 1911 – January 1912)], Trudy Vserossijskogo s'ezda xudozhnikov [Proceedings of the All-Russian Congress of Artists], Vol. 1, Petrograd, pp. 102–108. (in Russ.)

Сведения об авторе

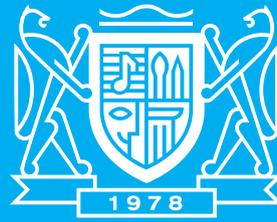
Грищенко Анастасия Петровна, аспирант, зав. Центром исследования искусства Сибири, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: nastugrichshenko@gmail.com

Author information

Anastasia P. Grishchenko, Postgraduate, Head of the Siberian Art Research Center, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: nastugrichshenko@gmail.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ДИЗАЙНА

Р А З Д Е Л

76/

НИКОЛЬСКАЯ С.П.
«Сибирский след»
в истории костюма
и фэшн-дизайне



УДК 7.012
+ 687.016.5

«СИБИРСКИЙ СЛЕД» В ИСТОРИИ КОСТЮМА И ФЭШН-ДИЗАЙНЕ

С.П. НИКОЛЬСКАЯ

Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, 603000, Нижний Новгород, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Современный дизайн – это вид творческой деятельности, который заставляет пересматривать многие устоявшиеся правила, так как условия взаимодействия человека с предметным миром и окружающей действительностью постоянно меняются. Это заметно, в частности, в усложнении терминологии, что, в свою очередь, подталкивает к поиску новой типологии предметов. С подобной целью обновления типологии автором статьи предпринята попытка выявить исторические аналоги элементу женской одежды под названием «шраг». При сопоставлении некоторых форм традиционного женского костюма возникла необходимость в привлечении ряда этнографических исследований об одежде коренных народов Сибири. Один из изложенных там фактов автор настоящей статьи приводит в качестве аргумента для обоснования типологического сходства рассматриваемых предметов.

Предметы фэшн-дизайна XX–XXI веков, дополняющие историко-типологический ряд форм, предшествующих «шрагу», демонстрируют, с одной стороны, определённую преемственность. С другой стороны, обновляется представление о критериях типологизации предмета одежды, так как акцент перемещается с его формальных качеств на диапазон возможностей комбинирования разнообразных элементов костюма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: фэшн-дизайн, типология, шраг, болеро, жакет зуав, спенсер, «рукава», чогори, манто.

Благодарю дизайнера Ирину Рубцову за сотрудничество в подготовке графических материалов.

“SIBERIAN TRACE” IN THE HISTORY OF COSTUME AND FASHION DESIGN

S.P. NIKOLSKAYA

Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, 603000, Nizhny Novgorod, Russian Federation

ABSTRACT. Modern design is a type of creative activity that forces us to revise many well-established rules, because the conditions of human interaction with the objective world and the surrounding reality are constantly changing. We notice this fact, in particular, in the growing complication of terminology, which prompts the search for a new typology of subjects. To update the typology the author of the article made an attempt to find historical analogs to an element of women's clothing called “shrug”. When comparing some forms of traditional women's costume, it became necessary to involve a number of ethnographic studies on the clothing of the indigenous peoples of Siberia. The author of this article cites one of the facts stated as an argument to substantiate the typological similarity of the subjects under consideration. Fashion design projects of the XX–XXI centuries, complementing the historical and typological range of forms that preceded the “shrug”, demonstrate, on the one hand, a certain continuity. On the other hand, the idea of the criteria for the typology of a garment is being updated, since the emphasis shifts from its formal qualities to the range of possibilities for combining various elements of a suit.

KEYWORDS: fashion design, typology, shrug, bolero, zouave jacket, spencer, «rukava» (“sleeves”), jeogori, cloak.

I would like to thank Irina Rubtsova, the designer, for cooperating with me during the graphic materials preparation.

Современный дизайн, как и всякая самостоятельная область знаний или практики, характеризуется своим, особым лексическим диапазоном («профессиональным сленгом»). Обилие заимствованных слов связано не только с желанием «быть в тренде», но и с необходимостью дифференциации, выявления специфики того или иного объекта, его функций и качеств. Стремление к максимальной смысловой адекватности побуждает специалистов прибегать к использованию иноязычных терминов, подчас не сразу понятных широкой аудитории. Например, требуется контекст, чтобы уяснить, что «купе» – это разновидность автомобиля, а «дезерты» и «кроссы» относятся к обуви. Дизайн постоянно обновляет модельный ряд любого объекта – следовательно, расширяющаяся типология предметов,

требующая соответствующей терминологии, может быть показателем как востребованности данного продукта современным обществом, так и творческим импульсом для проектировщиков.

В настоящее время понимание иностранных слов требует не просто перевода, но выяснения культурно-исторического контекста превращения того или иного термина в устойчивое название какого-либо предмета. Это тем более актуально в ситуации поиска идентичности и национального своеобразия, прослеживающегося во многих областях отечественного научного знания, в том числе и истории дизайна.

В статье рассматривается типологический диапазон элемента современной женской одежды под названием «шраг» (“shrug”) (таблица 1)

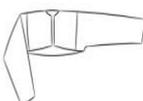
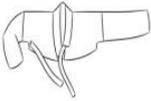
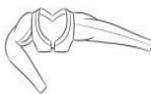
Модель	Схема	Длина	Длина рукава	Разрезы на рукаве	Статус в ансамбле одежды	Отклик фэшн-дизайна
«рукава»		чуть ниже линии груди	до запястья	возможны	часть «сарафанного» комплекса	 BrandonKee. 2017

Таблица 1. Типологический диапазон элемента «шраг»

1 Источники иллюстраций:

BrandonKee. 2017, Project Runway recap: Descending into Good and Evil [S16.Ep5]. Available at: <https://entertainment.com/tag/project-runway-season-16/>;
Jean-PaulGaultier. 2016, Gaultier ends world tour in Seoul with hanbok. Available at: <https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=3017043>;
GeoffreyBeene. 1980, Denver Post Archives. Geoffrey Beene pairs alinen bolero jacket with a tucked silk blouse and split skirt in matching silk. Available at: <https://www.gettyimages.in/detail/news-photo/for-beene-bag-geoffrey-beene-pairs-a-linen-bole-ro-jacket-news-photo/838700882?adppopup=true>;

Hermès. 2021, Hermès. FALL 2021 READY-TO-WEAR (Look 25). Available at: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2021-ready-to-wear/hermes>;
Sachika. 2014, Spencer Jacket. Available at: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/spencer-jacket/>;
Moschino. 2014, Moschino Fall 2014 Collection is Irreverent Fun and Everything We Expected of Jeremy Scott. Available at: <https://senatus.net/article/moschino-fall-2014-collection-irreverent-fun-jeremy-scott/>;
AlexanderMcQueen. 1995, Фогг М. Мода: почему это шедевр. М.: Синдбад, 2019. С. 98

чогори			до запястья	нет	часть комплекса «ханбок»	 Jean-PaulGaultier. 2016
болеро		ниже линии груди, почти до линии талии	«три четверти» или до запястья	нет	часть комплекта	 GeoffreyBeene. 1980
зуав		до линии талии	до запястья	нет	часть комплекта (первоначально – часть униформы)	 Hermès. 2021
спенсер		не ниже линии груди («высокая талия»)	до запястья	нет	элемент верхней одежды	 Sachika. 2014

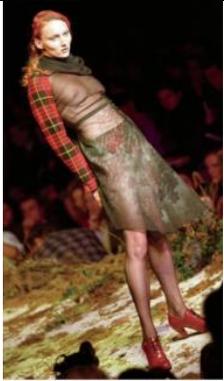
«манто» («рукава»- накидка)		ниже линии тали	рукава как структурный элемент отсутствуют		часть комплекта	 Moschino. 2014
шраг		выше линии груди	до запястья; также может быть коротким, «три четверти» и ниже запястья	возможны	самостоятельный отдельный аксессуар, сочетаемый с любым элементом костюма	 AlexanderMcQueen. 1995

Таблица 1. Типологический диапазон элемента «шраг»

В результате поиска аналогов и их форм принята попытка выявления новых критериев типологии в соответствии с требованиями современной действительности.

Термин «шраг» постепенно входит в русскоязычный обиход последние десятилетия, оставаясь редкостью в исследовательской литературе, включая специализированные словари. Лишь в «Словаре истории моды» 2010 года указано, что в XXI веке словом «шраг» (“shrug”) называют «короткое по длине и с укороченными рукавами болеро», которое носят с одеждой без рукавов [15, с. 186]. Однако для предмета одежды «болеро» также существуют определения: «короткий, выше линии талии жакет без застёжки, часто со скругленными краями бортов» [2, с. 57]; «прилегающий к телу жакет, с рукавами или без них, достигающий почти до талии» [13, с. 41]. Существует ещё одна, близкая по смыслу, формулировка: «Жакет без воротника, до талии, с рукавами три четверти, в стиле болеро,

отделанный тесьмой» [13, с. 287]. Так называется жакет «зуав». Кроме того, в истории костюма существует ещё один предмет – «коротенькая курточка с длинными рукавами» – спенсер [9, с. 259], позволяющий дополнить историко-типологический ряд шрага по принципу визуального сходства.

Для того чтобы избежать путаницы между различными конструкциями, а также неточностей в описании шрага, можно назвать его в данном случае «рукавами» (чтобы подчеркнуть отличие от жакета).

Однако «рукава» – это этнографический термин для обозначения элемента традиционной составной рубахи, а также название самостоятельного предмета русского «сарафанного комплекса». В собрании Российского этнографического музея представлены разнообразные примеры «рукавов» различных этносов, населяющих территорию России в XIX–XX веках: *станушка* и *воротушка* русской рубахи [8, с. 90, с. 104], *кяйсед* эстонско-



Рисунок 1. Кафтан шамана. Ороочоны. Амурская область, вторая половина XIX в. МАЭ, Санкт-Петербург. Источник: <http://collection.kunstkamera.ru/entity/OBJECT/305647>

го женского праздничного костюма [8, с. 102], *пайданхихат* женской рубахи финнов-савакотов [8, с. 103]. *Чогори* корейцев [8, с. 11; 14, с. 166–167] по крою максимально напоминает шраг.

История чогори свидетельствует о неожиданных трансформациях. Так, в конце XIX в. женские кофты делались очень короткими, они едва прикрывали грудь [14]. Кофта чогори кроится из двух полотнищ, сложенных вдвое по плечевой линии, поэтому на плече швов нет. Полотнища сшиваются на спинке и с боков. К стану пришиваются прямые длинные рукава, имеющие один нижний шов. В центре вырезается неглубокая горловина, к которой прикрепляется прямой высокий воротник – шалька. Воротник украшается узкой полоской из белой материи. К передним полкам (частям лифа) пришиваются клинья для образования глубокого запаха, причём левая пола (край распахивающейся спереди одежды) накрывает правую. Летние чогори из тонкой ткани шились без подкладки; для весны и осени – на подкладке, которая повторяла покрой самой кофты; зимой подбивались ватой или мехом [6, с. 151; 7]. «Утеплённая» чогори неожиданно вызывает в памяти ассоциации с английским

спенсером («короткая узкая одежда без пол, <....> которую для зимы подбивали и отделявали мехом» [10, с. 190]).

Исследователи национальной одежды корейцев отмечают её сходство в определённых аспектах (крой, ширина рукавов, длина отдельных элементов костюма, использование шкур промысловых животных и волокон дикорастущей крапивы) с одеждой некоторых народов Сибири. Сравнивая и анализируя варианты кроя «рукавов», особое внимание привлекает факт эволюции раскроя тунгусского кафтана, где «(верхней частью рукавов) служила часть шкуры, снятая чулком с верхних частей передних ног парнокопытного животного – оленя или лося» [5, с. 126, с. 163].

Определённое сходство в крое одежды разных народов – это тема ряда исследований. Происхождение этого сходства, как правило, связано с процессами расселения, исторических связей этносов и народностей, «диффузии (заимствования) тех или иных культурных форм или автономным происхождением схожих форм в ходе адаптации к похожим природным и историческим условиям существования сообществ» [3] (рисунок 1).

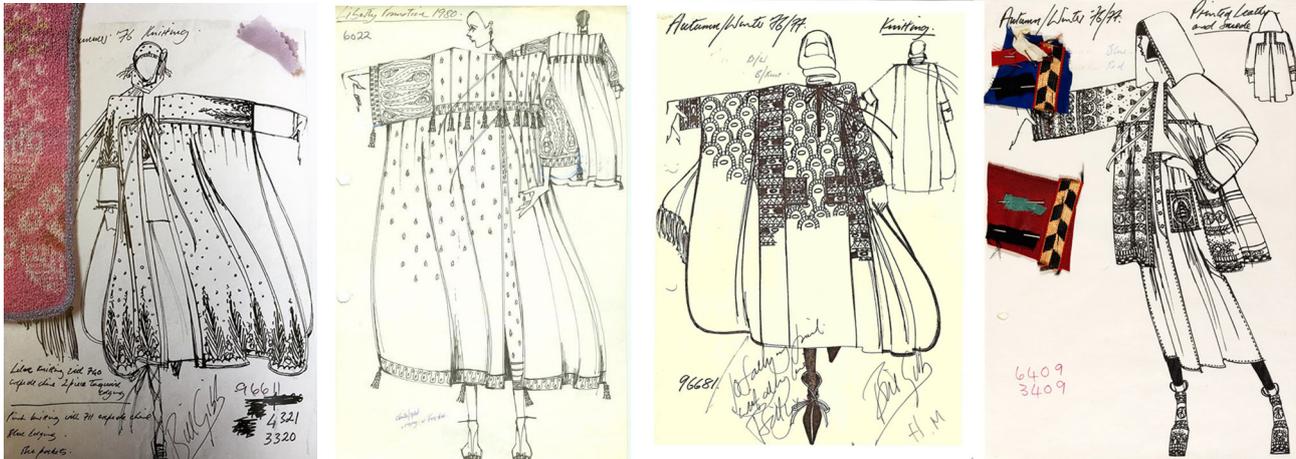


Рисунок 2. Эскизы Билла Гибба (1943-1988).

Источник: IainR. Webb. Bill Gibb. Fashion and Fantasy. London: V&A Publishing, 2008. P. 58, 85, 106, 107



Рисунок 3. Слева направо: Peter Do, Comme Des Garçons Noir Kei Ninomiya, Rosie Assoulin.

Источник: слева и справа [16], в центре Comme Des Garçons Noir Kei Ninomiya <https://editorialist.com/p/bucklefront-bolero-jacket-1/>

Идея конструктивного выделения и акцентирования верхней части костюма в виде «рукавов» проявлялась как одна из основных в фэшн-дизайне с начала XX века и проектах П. Пуаре (1879–1944). Например, вечернее манто «Каталонский луг» по его проекту 1918 года, хранящееся в нью-йоркском Метрополитен-музее, описывают так: «Несмотря на то, что манто, вследствие своей относительной бесформенности, скорее напоминает шаль, сконструировано оно весьма хитроумно... В то время как рукава представляют собой отдельные

прямоугольники, стан манто и драпированная горловина, подобно оригами, свёрнуты из цельного отреза ткани. Со спины манто напоминает кокон...» [12, с. 186].

Как правило, на протяжении века в каждом удачном дизайнерском решении проступали явные фольклорные и ориентализирующие нюансы, как это видно в творчестве шотландского дизайнера Билла Гибба (1943–1988) [4, с. 166–167] (рисунок 2):

В начале XXI века интерес к шрагу со стороны фэшн-дизайна достаточно заметен [16] (рисунок 3):



К причинам можно отнести, например, максимальное соответствие шрага требованию «носимого искусства» (“wearable art”) контролировать подвижность и пластику тела. Шраг, подчёркивая линию рук, всегда самостоятелен по отношению к другим предметам костюма и, в то же время, преобразует силуэт верхней части торса в купе с общим комплектом (ансамблем) одежды. Возможно, именно сегодня шраг актуален потому, что является одним из немногих предметов одежды, связанных с традициями, и при этом не учитывающих «билатеральную природу форм человеческой фигуры» [1, с. 116].

Шраг – самостоятельный предмет одежды, который иногда даже считают аксессуаром. Он легко комбинируется с самыми разнообразными комплектами и комплексами, открывая путь к стилеобразованию (что так ценится в дизайне сегодня). Например, для воплощения в действительность «стиля “Черного лебедя”» (фильм Д. Аранофски, 2010; дизайн: А. Весткотт, Rodarte) шраг в контексте фильма – «разминочное болеро», призван играть не последнюю роль.

Шраг – предмет, в котором и сегодня весь накопленный исторический опыт может неожиданно проявиться. Не случайно в каталогах и публикациях подчас один и тот же предмет может быть назван и «шраг», и «болеро», и «жакет». Можно усмотреть исходную идею подчас в самых, казалось бы, эксцентричных решениях, как например, модель Pop-corn из коллекции Moschino осень-зима 2014–2015:

«рукава», трансформирующиеся в накидку-манто, которая, в свою очередь, может превратиться в кокон, полностью скрывающий торс.

На первый взгляд, подобная модель сильно отличается от «рукавов»-шрага. Однако если отталкиваться не от выкройки, а рассмотреть взаимодействие рук и одежды, то идея «рукавов» по-прежнему актуализируется. Более того, как и шраг, «накидка» Pop-corn провоцирует большую амплитуду движения рук, более интенсивную динамику всего тела, когда каждая манипуляция должна привлекать внимание, а позиции в каждую секунду не могут быть одинаковыми.

Таким образом, если рассматривать названные выше предметы одежды не только по визуальным характеристикам, но и с точки зрения их восприятия в пространстве, то формируется типологический ряд, в который возможно включать внешне непохожие друг на друга объекты. Ведь в основу классификации можно положить не предмет и его качества (как это принято, например, у искусствоведов, у историков костюма), а моторику тела человека и его меняющийся в пространстве и времени статус. Пересмотр принципов типологии, освобождение от стереотипов является неизменной составляющей современной действительности, тем более что в наши дни исследование только тогда может быть продуктивным, когда в процесс изучения вовлекается информация самого широкого профессионального диапазона, предоставляемая различными дисциплинами.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Айхер Д. Образ одетого тела в моде и изобразительном искусстве // *Мода и искусство*. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 110–123.
- 2/ Балдано И.Ц. *Мода XX века*. Энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2002. 400 с.
- 3/ Бодрова А.Ш. Традиционный костюм коренных народов Сибири как отражение эмпирической ментальности // *Вестник ТГПУ*. 2004. № 4. С. 85–90.
- 4/ *Винтажная мода. Платья*. М.: Издательство ВВРГ (ЗАО «ББПГ»), 2013. 224 с.
- 5/ Василевич Г.М. Тунгусский кафтан: к истории его развития и распространения // *Сборник Музея антропологии и этнографии*. Т. XVIII. М., Л.: Издательство АН СССР, 1958. С. 122–178.
- 6/ Джарылгасинова Р.Ш. Корейская национальная одежда в коллекциях МАЭ // *Сборник Музея антропологии и этнографии*. № XXV. Л.: Наука, 1969. С. 146–157.
- 7/ Ионова Ю.В. Характерные черты одежды корейцев и некоторые вопросы её развития. URL: <https://koryo-saram.ru/yu-v-ionova-harakternye-cherty-odezhdy-korejtssev-i-nekotorye-voprosy-ee-razvitiya/> (дата обращения: 07.11.2021).
- 8/ Калашникова Н.М. «Своя рубашка ближе к телу...» Коллекция рубах в собрании Российского этнографического музея. М.: Северный паломник, 2018. 192 с.
- 9/ Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв. (опыт энциклопедии). М.: БСЭ, 1995. 383 с.
- 10/ *Мода и стиль. Современная энциклопедия*. М.: Аванта+, 2002. 480 с.
- 11/ *Памятники корейской культуры из собрания государственного музея Востока*. Сеул: Государственный исследовательский институт культурного наследия республики Корея, 2002. 336 с.
- 12/ *Пуаре – король моды*. Каталог выставки в Музеях Московского Кремля. М.: АзБука, 2011. 308 с.

- 13/ Callan O'Hara Georgina. *The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers*. London: Thames & Hudson, 2008. 296 p.
- 14/ Cho Woo-hyun. Characteristics of the Korean Costume and Its Development // *Koreana: Hanbok. Traditional Beauty in Korean Clothing*. Vol. 9, No. 3, Autumn 1995. Pp. 4–11
- 15/ Cumming V., Cunnington C.W., Cunnington P.E. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford, New York: Berg, 2010. 320 p.
- 16/ Freestone Camille. *Designers Everywhere Are Reinventing The Shrug For 2021*. URL: <https://coveteur.com/2021/01/05/shrug-trend-2021/> (дата обращения: 07.11.2021).

REFERENCES

- 1/ Baldano, I.Ts. (2002), *Moda XX veka. Entsiklopediia [XXth century fashion. Encyclopedia]*, Olma-Press, Moscow, 400 p. (in Russ.)
- 2/Bodrova, A.Sh. (2004), "Traditional costume of the indigenous peoples of Siberia as a reflection of the empirical mentality", *Vestnik TGPU [Bulletin of TSPU]*, no. 4, pp. 85–90, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnyy-kostyum-korennyh-narodov-sibiri-kak-otrazhenie-empiricheskoy-mentalnosti> (Accessed 07 November 2021). (in Russ.)
- 3/ Callan O'Hara, G. (2008), *The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers*, Thames&Hudson, London, 296 p. (in Eng.)
- 4/ Cho, W. (1995), "Characteristics of the Korean Costume and Its Development", *Koreana: Hanbok. Traditional Beauty in Korean Clothing*, vol. 9, no. 3, Autumn, pp. 4–11. (in Eng.)
- 5/ Cumming, V., Cunnington, C.W., Cunnington, P.E. (2010), *The Dictionary of Fashion History*, Berg, Oxford, New York, 320 p. (in Eng.)



6/ Dzharylgasimova, R.Sh. (1969), "Korean national clothes in the collections of the Museum of Anthropology and Ethnography", *Sbornik Muzeia antropologii i etnografii* [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography], vol. XXV, Nauka, Leningrad, pp. 146–157. (in Russ.)

7/ Eicher, J.B. (2015), "The dressed body image in fashion and fine arts", *Moda i iskusstvo* [Fashion and Art], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, pp. 110–123. (in Russ.)

8/ Freestone, C. Designers Everywhere Are Reinventing The Shrug For 2021. Available at: <https://coveteur.com/2021/01/05/shrug-trend-2021/> (Accessed 07 November 2021). (in Eng.)

9/ Ionova, Iu.V. (2014), "Characteristic features of Korean clothing and some issues of its development", Available at: <https://koryo-saram.ru/yu-v-ionova-harakternye-cherty-odezhdy-korejtsev-i-nekotorye-vo-prosy-ee-razvitiya/> (Accessed 07 November 2021). (in Russ.)

10/ Kalashnikova, N.M. (2018), ""Svoia rubakha blizhe k telu..." Kolleksiia rubakh v sobranii Rossiiskogo etnograficheskogo muzeia ["The body is closest to the shirt..."] The shirts in the collection of the Russian Museum of Ethnography], *Severnyi palomnik*, Moscow, 192 p. (in Russ.)

11/ Kirsanova, R.M. (1995), "Kostium v russkoi khudozhestvennoi kul'ture 18 – pervoi poloviny 20 vv." [The costume in Russian art culture of the 18th – first half of the 20th centuries], *Bol'shaia Sovetskaia entsiklopediia*, Moscow, 383 p. (in Russ.)

12/ *Modaistil'. Sovremennaia entsiklopediia* (2002) [Fashion & Style. Contemporary encyclopedia], Avanta+, Moscow, 480 p. (in Russ.)

13/ *Pamiatniki koreiskoi kul'tury iz sobraniia gosudarstvennogo muzeia Vostoka* (2002) [Korean cultural properties in the collection of the State Museum of Orient Art], *Gosudarstvennyi issledovatel'skii institute kul'turnogo*

naslediiia respubliki Koreia, Seul, 336 p. (in Russ.)

14/ *Puare – korol' mody. Katalog vystavki v Muzeiakh Moskovskogo Kremliia* (2011) [Poiret – King of Fashion. Moscow Kremlin Museums exhibition catalogue], AzBuka, Moscow, 308 p. (in Russ.)

15/ Vasilevich, G.M. (1958), "Tungus caftan: to the history of its development and dissemination", *Sbornik Muzeia antropologii i etnografii* [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography], vol. XVIII, *Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR*, Moscow, Leningrad, pp. 122–178. (in Russ.)

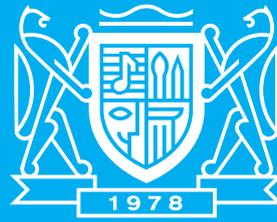
16/ *Vintazhnaia moda. Plat'ia* (2013) [Vintage fashion: collecting and wearing designer classics], *Izdatel'stvo BBPG (ZAO «BBPG»)*, Moscow, 224 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Никольская Светлана Петровна, доцент, кафедра промышленного дизайна, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет
E-mail: nsv5nsv7@gmail.com

Author information

Svetlana P. Nikolskaya, Associate Professor, Industrial Design Department, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering
E-mail: nsv5nsv7@gmail.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

86/

САВЕЛОВА Е.В.

История образования
в сфере культуры
и искусства в Хабаровском
крае (1938–1991 гг.)

93/

ЧАЙКИН С.Г.

Ансамблевое
исполнительство как
источник творческих
идей (к юбилею кафедры
камерного ансамбля
и концертмейстерской
подготовки)



УДК 304.2

ИСТОРИЯ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА В ХАБАРОВСКОМ КРАЕ (1938–1991 ГГ.)

Е.В. САВЕЛОВА

Хабаровский государственный институт культуры,
680045, Хабаровск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье анализируется процесс становления и развития в Хабаровском крае в советский период системы образования в сфере культуры и искусства (среднего профессионального, высшего, дополнительного). Автор опирается на положения институционального и отраслевого подхода к исследованию культуры и образования. Дается характеристика тем институциональным формам образования, которые в рассматриваемый период наиболее активно участвовали в подготовке региональных кадров (культурно-просветительная школа, музыкальный, театральный и педагогический техникум, институт культуры, педагогический институт, методический кабинет культурно-просветительной работы, лекционное бюро, дом народного творчества, народный университет, школа киномехаников). Рассмотренные институты образования в сфере культуры и искусства принимали активное участие в становлении и развитии культурно-образовательного пространства Хабаровского края, выполняя задачи по развитию региональной системы непрерывного профессионального образования, по сохранению и развитию кадрового потенциала учреждений культуры и искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: образование, культура, искусство, Хабаровский край, подготовка кадров.

THE HISTORY OF EDUCATION IN THE SPHERE OF CULTURE AND ARTS IN THE Khabarovsk REGION (1938–1991)

E.V. SAVELOVA

Khabarovsk State Institute of Culture, 680045, Khabarovsk,
Russian Federation

ABSTRACT. The article analyzes the process of formation and development in the Khabarovsk Territory during the Soviet period of the education system in the field of culture and art (secondary vocational, higher, additional). The author relies on the provisions of the institutional and sectoral approach to the study of culture and education. The characteristics of those institutional forms of education that in the period under review most actively participated in the training of regional personnel (cultural and educational school, music, theater and pedagogical college, Institute of Culture, pedagogical Institute, methodical office of cultural and educational work, lecture bureau, House of folk art, People's University, school of projectionists) are given. The considered institutes of education in the field of culture and art took an active part in the formation and development of the cultural and educational space of the Khabarovsk Territory, performing tasks for the development of the regional system of continuing professional education, for the preservation and development of the personnel potential of cultural and art institutions.

KEYWORDS: education, culture, art, Khabarovsk Territory, personnel training.



Институциональный аспект является очень важным аспектом исследования структуры культуры, об этом пишут многие исследователи [1; 2; 3]. Все сферы культуры опираются на более или менее развитую институциональную базу, благодаря которой осуществляются их функционирование, подготовка кадров, работающих в этой сфере, хранение, распространение, распределение и потребление ценностей, производимых в той или иной сфере.

Институциональная сфера культуры, – это сфера взаимной координации культуры и общества, которая представляет собой комплекс учреждений, организаций и лиц, ведущих работу по созданию, сбережению и трансляции культурных продуктов, удовлетворяющих потребности людей в организации досуга, получении доступа к историко-культурному наследию, художественным ценностям и информации, а также в получении эстетического и художественного образования. Генезис культуры в институциональном ракурсе означает, по определению А.Я. Флиера, «процессы зарождения новых форм культуры и интеграции их в социальную практику, а также формирование новых систем и конфигураций культуры, протекающие постоянно на протяжении всей истории человечества» [9, с. 337].

В своей работе «Социология культуры» [3] социолог и исследователь культуры Л.Н. Коган использует институциональный подход к культуре и предлагает рассматривать в её структуре, помимо традиционных обычаев, обрядов, культурных традиций, такие учреждения культуры, как театры, клубы, библиотеки, киностудии, кинотеатры, музеи и пр. Он включает в социологический анализ различных институтов культуры выявление функций, ими выполняемых, социальных ролей, норм, предписаний, определяющих место конкретного института культуры в обществе и взаимодействие с другими институтами.

Характеризуя институциональную специфику культуры, согласимся с определением Г.Е. Зборовского о том, что «культуру следует рассматривать

не как отдельный единый и целостный социальный институт, а как совокупность институтов и институциональных форм, организующих соответствующую деятельность специальных учреждений и лиц на основе соблюдения ими норм и правил этой деятельности, направленной на достижение целей и задач общества, конкретных социальных общностей, личности» [2, с. 42].

Такое понимание институционального характера культуры имеет важное значение для нашего исследования, поскольку в работе представлены реальные типы институциональных форм культуры и образования на территории Хабаровского края на протяжении определённого периода. Рассмотрение этих форм также необходимо проводить с позиций отраслевого толкования культуры.

Под отраслевой культурой А.Я. Флиер [10] понимает часть официальной культуры, объединяющей всю материальную, идеационную и институциональную деятельность, направленную на сохранение культурного наследия народов, исторической памяти, развитие искусств и организации досуга населения. Цели и задачи отраслевой культуры достигаются через специальные институциональные формы. В России принято определение отраслевой культуры, относящее к культуре лишь те сферы жизни общества, которые административно подчинены Министерству культуры Российской Федерации, а именно: актуальное искусство, художественное образование, охрана культурного наследия (включая музейное, архивное и библиотечное дело), организованный досуг.

Необходимо подчеркнуть особую роль образовательных учреждений в сфере культуры и искусства – среднего профессионального, высшего и дополнительного образования (академии искусств, музыки, институты культуры, консерватории, художественные, музыкальные, цирковые и хореографические училища, колледжи искусств, школы-студии, художественные лицеи, детские школы искусств, музыкальные школы и др.). Они находятся на стыке отраслей культуры и образо-



вания, законодательно относятся к отрасли образования и финансируются через эту отраслевую строку в бюджете. Имеют свою ведомственную специфику, выражающуюся и в содержании образовательных программ, и в составе преподавательского состава, и в особенностях организации творческой и научной деятельности, ярко выраженную практико-ориентированность и многое другое. Эти образовательные организации отличают российский процесс приобщения к культуре от зарубежных аналогов, они ценятся за высокую культурную оригинальность в мировой образовательной среде.

В советский период в культуре дальневосточного региона, в том числе и в Хабаровском крае, существенное место занимали культпросветучреждения – музеи, клубы, дома культуры, библиотеки, – а также учреждения театрального и музыкального искусства. С помощью этих организаций наиболее быстро могли быть решены задачи массового охвата населения в процессе культурного строительства, ликвидации безграмотности, повышения уровня культурного развития, организации культурного отдыха и досуга, выявления художественных способностей и приобщения населения к творческой деятельности.

Также, начиная с 1950 гг., в Хабаровском крае активно формировалась система дополнительного художественного образования детей, включающая музыкальные школы и школы искусств. Педагогические коллективы школ вели целенаправленную работу по пропаганде музыкального и других искусств среди населения, создавая детские и взрослые филармонии, применяя такие формы работы, как лекции-концерты, музыкальные беседы, творческие вечера, выставки рисунков и художественных изделий.

Для того чтобы успешно реализовать государственную политику в сфере культуры и искусства на территории, отдаленной от центральной России, нужны были профессионально подготовленные кадры соответствующей квалификации в различных областях художественного творчества. Решать кадровые проблемы можно было, во-первых, путём приглашения специалистов (например, режиссёров, актёров, музыкантов) из центральных районов страны, а во-вторых, – путём отбора из

выпускников региональных образовательных организаций сферы культуры и искусства, в связи с чем повышалась их значимость для культурно-образовательного пространства Хабаровского края.

В конце 1940 гг. в СССР стала складываться современная система культурно-просветительного образования. В библиотечных институтах и техникумах открылись факультеты (отделения) культпросветработы (в 1964 г. библиотечные институты были реорганизованы в институты культуры). Основным типом средних учебных заведений стали культурно-просветительные училища и школы. В это же время в Хабаровском крае также создаются учреждения образования, выполняющие функцию подготовки профессиональных кадров для сферы культуры.

Так, первая в Хабаровском крае *культпросветшкола* была образована в Биробиджане на базе Хабаровского краевого культурно-просветительного техникума по подготовке клубных и библиотечных работников в 1948 г. В 1949 г. в культпросветшколе открылось подготовительное отделение с интернатом для коренных малочисленных народов Севера. В 1961 г. школа была переименована в культпросветучилище, добавились новые специализации: театральная, хоровая, эстрадно-духовая, оркестрово-народная и хореографическая. С 1968 по 1991 гг. училище готовило для региона кадры среднего профессионального образования по специализации «Руководитель самодеятельной кино-фотостудии», с 1977 г. – по специализации «Организатор досуга». В 1989 г. учебное заведение было переименовано в Хабаровское краевое училище культуры, в 1992 г. – в Биробиджанское областное училище культуры, а в 1994 г. училище культуры получило название «Биробиджанский областной колледж культуры».

Все эти десятилетия педагогический коллектив своим упорным творческим трудом создавал кадры культуры не только края, области, города, но и всего Дальнего Востока и Крайнего Севера. Однако в 1940–1950 гг. XX в. подготовленных для края специалистов было недостаточно, ощущался постоянный кадровый голод. Так, в 1950 и 1951 гг. выпуск в культпросветшколе был 42 и 40 человек соответственно, в то время как приём в эти же



годы был увеличен и достигал 115 и 120 человек [5, л. 17]. А в 1954 г. выпуск составил уже 68 человек [6, л. 67]. С 1947 по 1960 гг. культпросветшкола выпустила 727 специалистов, в том числе 443 клубных и 284 библиотечных, однако в государственной сети культпросветучреждений осталось работать всего 85 человек [7, л. 85]. В 1960 г. специальное образование имела только четверть всех клубных работников края и немногим более половины от общего числа библиотечных работников [8, л. 32].

Активно участвовал в подготовке профессиональных кадров в Хабаровском крае и *Хабаровский музыкальный театральный техникум* (1935 г.). В 1935 г. в структуру техникума входили фортепианное, вокальное, театральное отделения, а также отделения виолончели и баяна, с 1936 г. – отделение духовых инструментов. В 1937 г. техникум был переименован в музыкальное училище в связи с внутренней реорганизацией – прекращением функционирования театрального отделения. В 1941–1947 гг. училище было закрыто. В 1947 г. неофициально (по личной инициативе преподавателей), а в 1948 г. официально училище было открыто вновь. Отделения виолончели и баяна преобразовались в струнное отделение и отделение народных инструментов.

Открывались новые отделения, расширяя спектр специальностей: дирижерско-хоровое (1948 г.), теоретическое (1959 г.), народов Севера (1960 г.). В 1963 г. в учебном заведении открылось театральное отделение, что сопровождалось переименованием его в Хабаровское училище искусств. В 1977 г. открылось отделение музыкального искусства эстрады, в 1983 г. – декоративно-прикладного искусства, в 2000 г. – отделение народно-хорового пения. С 1993 г. училище переименовано в Государственный Хабаровский краевой колледж искусств, ныне – КГБОУ СПО «Хабаровский краевой колледж искусств».

Единственной в крае организацией высшего образования в области культуры и искусства стал *Хабаровский государственный институт культуры* (ныне – ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»), созданный во исполнение постановления Совета Министров СССР от 15 мая 1968 г. № 335 приказом Министерства культуры

РСФСР № 421 от 5 июня 1968 г. Долгое время до открытия института культуры в крае работал Учебно-консультационный пункт Ленинградского библиотечного института.

Главной задачей Хабаровского государственного института культуры как регионального вуза было обеспечение конкретного региона – Хабаровского края и шире – всего Дальнего Востока – квалифицированными кадрами в достаточном количестве и желаемого качества подготовки. Несомненно, что данный региональный вуз как учреждение образования и одновременно культуры представлял собой ведущее звено регионального культурно-образовательного пространства, развивающее и преобразующее это пространство под культурные потребности и запросы людей и региональной экономики.

Также следует отметить, что на работу в сферу культуры приходили специалисты-выпускники других образовательных учреждений, подведомственных органам управления в сфере образования и реализующих образовательные программы по смежным направлениям. Так, например, кузницей кадров для региональной музейной и библиотечной деятельности стал *Хабаровский государственный педагогический институт*, образованный постановлением Совета Народных Комиссаров СССР от 17 июля 1934 г. № 1680 и реализующий в разные годы образовательные программы по истории, филологии, изобразительному искусству, дизайну, культурологии.

Отметим и *Хабаровский педагогический техникум*, который в 1937 г. был реорганизован в Хабаровское педагогическое училище. Училище вносило свой вклад в подготовку кадров в сфере искусства: с целью подготовки учителей пения и руководителей хора для общеобразовательных школ в 1957 г. открыто музыкальное отделение, но его выпускников охотно принимали на работу и в учреждения культуры и дополнительного образования Хабаровского края.

Следует отметить, что с целью улучшения кадрового положения Министерство культуры РСФСР ежегодно направляло в Хабаровский край специалистов – музыкантов, актёров, культпросветработников и др. Так, в 1958 г. было направлено 35 человек, в 1959 г. – 54 человека, в 1960 г. –



30 человек. Многие из них оставались работать в крае, принимали активное участие в творческой, административной, методической, образовательной деятельности, готовя квалифицированных специалистов для сферы культуры и искусства.

Также в Хабаровском крае в советский период появляются учреждения, которые можно по функциям отнести одновременно и к культурно-просветительным, и к культурно-образовательным. Они готовили для сфер культуры работников, владеющих необходимыми профессиональными знаниями, умениями и компетенциями.

Так, в Хабаровском крае, как и во многих союзных и автономных республиках, краях и областях, с 1946 г. действовал *методический кабинет культурно-просветительной работы*, который был подчинён действовавшему с 1936 г. в Москве Центральному научно-методическому кабинету культурно-просветительной работы. Главными задачами методкабинетов и центров были подготовка и проведение смотров, конкурсов, фестивалей самодеятельного творчества, проведение семинаров, научно-методических и научно-практических конференций, школ передового опыта и т. д. Методический кабинет накапливал и систематизировал методические материалы, специальную литературу, информацию для помощи краевым учреждениям культуры в организации культурно-просветительной деятельности.

Лекционное бюро в Хабаровском крае было создано по образцу Всесоюзного лекционного бюро при Комитете по делам высшей школы (1945 г.). В его задачи входили организация публичных лекций о международном положении, текущих политических и культурных событиях, по историческим, культурным и другим вопросам, а также публикации лучших лекций в газетах и журналах. Данную организацию можно рассматривать как начальный этап складывания Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний, которое в 1963 г. было переименовано во Всесоюзное общество «Знание», а также как одно из звеньев обширной партийно-агитационной сети.

Дом народного творчества также выполнял в Хабаровском крае важную организационную и методическую работу, являясь новым, более

высоким типом учреждений культуры, своего рода методическим центром территории. Хабаровский краевой Дом народного творчества выполнял важную работу по организации художественной самодеятельности и помощи в её осуществлении, курировал работу творческих самодеятельных коллективов районных Домов культуры и сельских клубов, вёл активную методическую работу, проводил семинары по повышению квалификации руководителей и работников сферы культуры и искусства края.

Народные университеты в СССР возникали как одна из многочисленных форм общеобразовательной и культурно-просветительской работы. Первыми народными университетами нового типа явились университеты культуры, в которых обучение велось по разным профилям – музыка, кино, изобразительное искусство и др. В 1973 г. по всей стране работало около 29 тыс. народных университетов. В них занималось 7 млн. человек, в том числе рабочие составляли 31 % слушателей, служащие – 34 %, колхозники – 13 %); преподавательскую работу вели на общественных началах свыше 508 тыс. учёных и специалистов. Обучение в народных университетах было бесплатным, без отрыва от производства. Базой их работы являлись школы, высшие и средние специальные учебные заведения, клубные учреждения, производственные помещения предприятий, колхозов и совхозов.

В Хабаровском крае в 1961 г. работало 23 народных университета культуры, к 1970 г. их было 17. Около 800 слушателей занимались на факультетах и отделениях литературы, музыки, изобразительного искусства. Так, народные университеты культуры действовали в с. Амурзет (руководитель – заведующая районной библиотекой, количество слушателей 100 человек), в с. Ленинское (занятия проводили директор музыкальной школы и педагоги, а также работники дома культуры, местные поэты и писатели, количество слушателей 120 человек). В Охотском народном университете культуры ректором был замполит районной милиции, факультеты объединялись по отраслям знаний (правовых знаний, здоровья и долголетия, педагогических знаний, будущего воина, эстетики и литературы), а посещало эти факультеты около 170 человек.



В связи с острой нехваткой кадров в области кинопрокатной и кинематографической деятельности, в 1950–1960 гг. в Хабаровске действовала *краевая школа киномехаников*, в которой прошли обучение десятки работников городов и сёл края. Отметим, что для того, чтобы обучившиеся кадры из числа представителей коренных малочисленных народов Севера могли остаться работать киномеханиками в северных районах края, для них была предусмотрена льгота – зачисление на обучение с полным государственным обеспечением [4, л. 111].

Таким образом, институциональная сфера образования Хабаровского края (учреждения среднего профессионального и высшего образования, учреждения повышения квалификации и дополнительного образования и т. п.) была нами оценена с точки зрения реализации в ней задачи подготов-

ки, обучения и переобучения специалистов для различных областей культуры и искусства.

Рассмотренные институты образования в сфере культуры и искусства принимали активное участие в становлении и развитии культурно-образовательного пространства Хабаровского края, выполняющая задачи по развитию региональной системы непрерывного профессионального образования, по сохранению и развитию кадрового потенциала учреждений культуры и искусства, а также содействовали развитию культурного потенциала Хабаровского края и Дальнего Востока в целом. Формирование кадров в учреждениях сферы культуры и искусства Хабаровского края велось в советский период централизованно, планомерно, с позиций и приоритетов проводимой в то время государственной культурной политики.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бердникова А.Ю. Социальный институт культуры: понятие, процесс формирования, признаки, структура, функции // Молодой учёный. 2019. № 17 (255). С. 191–193.
- 2/ Зборовский Г.Е. Общая социология. М.: Гардарики, 2004. 592 с.
- 3/ Коган Л.Н. Социология культуры. Екатеринбург: Уральский государственный университет, 1992. 120 с.
- 4/ Распоряжение Крайисполкома от 27.03.1968 г. № 345-р // ГАХК. Ф. Р-137. Оп. 14. Д. 2048. Л. 111.
- 5/ Сеть культурно-просветительских учреждений Хабаровского края за 1940–1956 гг. // ГАХК. Ф. Р-1690. Оп. 3. Д. 2. Л. 17.
- 6/ Сеть культурно-просветительских учреждений Хабаровского края за 1940–1956 гг. // ГАХК. Ф. Р-1690. Оп. 3. Д. 2. Л. 67.
- 7/ Стенограмма краевого совещания работников культурно-просветительских учреждений // ГАХК. Ф. Р-1690. Оп. 3. Д. 13. Л. 82–99.
- 8/ Стенограмма краевого совещания работников культуры Хабаровского края // ГАХК. Ф. Р-1690. Оп. 3. Д. 19. Л. 19–37.
- 9/ Флиер А.Я. Культура // Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. СПб.: Университетская книга, 1998. 447 с. С. 336–338.
- 10/ Флиер А.Я. Научные основания законодательства о культуре // История и культура Приамурья. 2007. № 1. С. 34–43.

REFERENCES

- 1/ Berdnikova, A.Yu. (2019), "Social Institut of Culture: Concept, Formation, Signs, Structure, Functions", *Molodoi uchenyi* [A Young Scientist], no. 17 (255), pp. 191–193. (in Russ.)
- 2/ Flier, A.Ya. (1998), "Culture", *Kul'turologiya. XX vek: entsiklopediya* [Cultural studies. The Twentieth Century: an encyclopedia], v 2 t. T. 2. Universitetskaya kniga, Sankt Peterburg, pp. 336–338. (in Russ.)
- 3/ Flier, A.Ya. (2007), "Scientific Basis of Culture Legislative", *Istoriya i kul'tura Priamur'ya* [History and Culture of

the Amur Region], no. 1, pp. 34–43. (in Russ.)

- 4/ Kogan, L.N. (1992), *Sotsiologiya kul'tury* [Sociology of Culture], *Ural'skii gosudarstvennyi universitet, Ekaterinburg*, 120 p. (in Russ.)
- 5/ *Rasporyazhenie Kraiispolkoma ot 27.03.1968 g. № 345-r, GAKhK [GANK], F. R-137. Op. 14. D. 2048. L. 111.* (in Russ.)
- 6/ *Set' kul'turno-prosvetitel'skikh uchrezhdenii Khabarovskogo kraia za 1940–1956 gg., GAKhK [GANK], F. R-1690. Op. 3. D. 2. L. 17.* (in Russ.)
- 7/ *Set' kul'turno-prosvetitel'skikh uchrezhdenii Khabarovskogo kraia za 1940–1956 gg., GAKhK [GANK], F. R-1690. Op. 3. D. 2. L. 67.* (in Russ.)
- 8/ *Stenogramma kraevogo soveshchaniya rabotnikov kul'tprosvetuchrezhdenii, GAKhK [GANK], F. R-1690. Op. 3. D. 13. L. 82–99.* (in Russ.)
- 9/ *Stenogramma kraevogo soveshchaniya rabotnikov kul'tprosvetuchrezhdenii, GAKhK [GANK], F. R-1690. Op. 3. D. 19. L. 19–37.* (in Russ.)
- 10/ Zborovskii, G.E. (2004), *Obshchaya sotsiologiya* [General Sociology], *Gardariki, Moscow*, 592 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Савелова Евгения Валерьевна, доктор философских наук, кандидат культурологии, доцент, проректор по учебной, научной и международной деятельности, профессор кафедры культурологии и музеологии, Хабаровский государственный институт культуры
E-mail: savelova_ev@hgiik.ru

Author information

Evgeniya V. Savelova, Doctor of Philosophy, Candidate of Cultural Studies, Docent, Vice-rector for Educational, Scientific and International Activities, Professor at the Department of Culturology and Museology, Khabarovsk State Institute of Culture
E-mail: savelova_ev@hgiik.ru



УДК 7.071.2

АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ИСТОЧНИК ТВОРЧЕСКИХ ИДЕЙ (К ЮБИЛЕЮ КАФЕДРЫ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ)

С.Г. ЧАЙКИН

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

АННОТАЦИЯ. В статье освещается деятельность кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, являющейся важнейшим структурным подразделением Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. Год её основания – 1981. Необходимость подведения определённых итогов и анализа 40-летней деятельности, а также обобщение достижений работы преподавателей обусловили актуальность статьи. Её целью служит выявление мотивов и результатов работы коллектива. Показывается, что важнейший источник творческой состоятельности музыкантов, работающих на кафедре, заложен в самом предмете её деятельности – в профессиональном ансамблевом музицировании и передаче опыта студентам вуза. Творческий облик членов кафедры характеризуют открытость, желание сотрудничать с коллегами по институту и другим профильным вузам, с артистами филармонии, оперного и музыкального театров, членами творческих союзов, музыкальными учебными заведениями города и края.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: кафедра камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки СГИИ имени Д. Хворостовского, концерты тематические, юбилейные, просветительские, праздничные.

ENSEMBLE PERFORMANCE AS A SOURCE OF CREATIVE IDEAS (FOR THE ANNIVERSARY OF THE CHAMBER ENSEMBLE AND CONCERTMASTER TRAINING)

S.G. CHAJKIN

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

ABSTRACT. Chamber Ensemble and Accompaniment Training Department is a major division of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts. The Department was established in 1981. 40 years of activities make it necessary to review, analyze and summarize the professional accomplishments and experience that are presented in the paper. The aim is to reveal the in-depth motives of the Department team's effective and fruitful work. It is professional ensemble music-making as such and also transfer of best educational practices from professors to students that make the most important source of creative work. Peculiar artistic and personal features of the Department's team are openness and aspiration for polyvalent cooperation with colleagues from Academy departments, as well as colleagues from other universities, educational and musical institutions, Philharmonic Society, Opera House and Musical Theatre, members of artistic associations.

KEYWORDS: Chamber Ensemble and Accompaniment Training Department, kinds of concerts – themed, anniversary, educational, gala.



Кафедра камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (ранее – Красноярский государственный институт искусств) сформировалась как самостоятельное подразделение вуза в 1981 году. Кафедру возглавила выпускница Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных, пианистка Татьяна Владимировна Сорокина (в настоящее время – профессор Краснодарского государственного института культуры, заслуженная артистка Российской Федерации).

В состав кафедры вошли представители различных исполнительских школ – молодые музыканты, получившие образование в вузах Москвы, Ленинграда, Уфы, Свердловска (ныне – Екатеринбурга), Владивостока: М. Шварцман, Е. Прыгун (Григорьева), Л. Курицкая, А. Войтин, Е. Лаук, Н. Агеева.

Со временем в штат преподавателей включились представители свердловской (Л. Илясова) и новосибирской (В. Бойко, М. Кузьмина, С. Чайкин) фортепианных школ.

С середины 1990-х годов преподавательский состав окончательно сформировался, пополнившись лучшими выпускниками Красноярского государственного института искусств, которые органично влились в коллектив кафедры. Это О. Швед, А. Колбин, В. Кусакина, С. Малькевич, Н. Литвинцева, М. Визарко.

С 1996 по 2003 кафедрой руководила Елена Викторовна Прыгун – лауреат Всероссийского и Международного конкурсов, кандидат искусствоведения, заслуженный работник высшей школы Красноярского края, профессор. С 2003 года кафедрой руководит кандидат философских наук, лауреат международных конкурсов, профессор Валентина Леонидовна Бойко.

Кафедра, как следует из её названия, объединяет в себе два основных курса – камерный ансамбль и концертмейстерский класс. Отдельной дисциплиной является фортепианный дуэт.

Наличие самостоятельных учебных разделов предопределило своего рода специализацию, раз-

деление преподавателей на «камерников» и «концертмейстеров». Однако подобное разделение достаточно условно и лишь отражает индивидуальные педагогические и исполнительские предпочтения музыкантов. При этом ряд преподавателей совмещает в учебно-педагогической работе оба курса, а в исполнительской обращаются как к ансамблевому – инструментальному и вокальному – так и к сольному фортепианному репертуару.

Репертуарная политика кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ставит своей целью, в первую очередь, раскрытие широчайших возможностей камерной музыки с её поистине безграничным содержанием¹, а во вторую – активизацию исполнительского потенциала педагогов, студентов и иллюстраторов, вносящих неоценимый вклад в работу кафедры. Их совместная деятельность «обогащает <...> личностно-профессиональное развитие каждого участника <...> новыми смыслами и находками в профессиональной деятельности» [5, с. 184].

Камерно-инструментальные и камерно-вокальные сочинения, инструментальные произведения solo для фортепиано, струнных, духовых – всё это образует основу, на которой формируются исполнительские планы и концерты преподавателей. Программы концертов содержат в себе сочинения разных эпох – от барокко до опусов, вышедших из-под пера композиторов XXI века, разных жанров – от миниатюр до крупных циклических форм, разных составов – от дуэтов до секстетов.

Исполнительская деятельность большинства преподавателей продолжается и вне планов, определяемых кафедрой. Музыканты участвуют в конкурсах, фестивалях различного уровня – от регионального до международного, выступают с оркестрами, совершают концертные поездки как по России, так и за её пределами.

Объём концертного репертуара, накопленный за

¹ В своё время П.И. Чайковский говорил о том, что камерно-ансамблевая музыка обладает «литературой более богатой, чем все остальные роды музыки» [1, с. 8].



годы существования кафедры, невозможно охватить целиком. Обозначим лишь основные *направления*, отражающие исполнительские устремления коллектива профессиональных музыкантов.

Тематические концерты. Их программы составляются на основе какой-либо объединяющей идеи. Это может быть национальная композиторская школа (вечер «Французская музыка»), определённый музыкальный жанр («Три века классического романса», «Серенада»), имя композитора («Камерная музыка С. Прокофьева», «Глиэр. Музыкальный портрет», «М. Вайнберг»), либо несколько имён («Женщины-композиторы»).

Обозначение тематики концерта и подбор программ свидетельствует о творческом подходе организаторов к решению исполнительских задач. Например, среди афиш можно встретить следующие: «Образ Русалки в музыкальном искусстве», «Музыкальные образы живой природы», «Осенний гавот в классическом стиле».

В программах подобных концертов кафедры подчас обнаруживаются настоящие шедевры, обойдённые ранее вниманием даже искушенных ценителей музыки. К примеру, многие ли знают кларнетовую сонату М. Вайнберга, пьесе «Игры на пленэре» для двух фортепиано Ж. Тайффер либо арию Ундины из одноименной оперы Э. Гофмана?

К разряду тематических можно отнести серию концертов, представляющих исполнительскую школу или высшее музыкальное учебное заведение, чьи выпускники работают на кафедре либо тесно с ней сотрудничают. Участниками таких концертов стали выпускники *Новосибирской консерватории* М. Кузьмина, В. Бойко, С. Чайкин, Н. Сиделёва, В. Пономарёв, а также их коллеги, получившие образование в *Красноярском институте искусств*: О. Швед, В. Кусакина, А. Колбин, А. Кабанова, М. Визарко, О. Обухова, Н. Литвинцева, Р. Хобта, А. Белопашинцев, Д. Фролова, Т. Триска, Е. Никутина, М. Плиева, З. Ржепмянская и другие.

Не секрет, что в учебном процессе роль иллюстратора традиционно рассматривается как вспомогательная, однако от его мастерства, чёткого и ясного представления художественной интерпретации музыкального сочинения, во многом зависит результат всего образовательного процесса. Поэтому в творческой биографии кафедры яркой

страницей стал организованный преподавателями концерт «От всей души», в котором главными «героями» предстали солисты-иллюстраторы – высокопрофессиональные музыканты и настоящие артисты.

Отметим в ряду тематических и *концерты современной музыки*, ставшие систематическими и воспроизводящие широкую панораму музыкальных стилей, форм, направлений и индивидуальных поисков композиторов – наших современников².

Значительная часть концертных программ посвящена **юбилейным и памятным датам**. Способ подбора музыкальных номеров позволяет здесь обратить внимание на какое-либо имя, событие или явление, интересующее составителей программы. Такие концерты становятся своеобразными музыкальными портретами, в которых узнаются как знакомые черты (известные сочинения), так зачастую обнаруживаются и малоизвестные детали, дополняющие знакомый, казалось бы, образ. Лекция-концертами и концертными программами были отмечены в разные годы юбилейные даты таких композиторов, как Й. Гайдн, Дж. Россини, М. Глинка, Н. Римский-Корсаков, Дж. Верди, Ж. Бизе, Дж. Пуччини, Э. Григ, М. Балакирев, С. Рахманинов, К. Дебюсси, И. Стравинский, Д. Шостакович, А. Бабаджанян, С. Слонимский, А. Чайковский, В. Примак³ (рисунок 1).

Поводом для организации концертов в честь той или иной памятной даты может стать имя не только композитора, но также писателя или поэта. Так, в рамках проекта «Музыка в исторических домах Красноярья», организованного при содействии Министерства культуры Красноярского края, в 2010 году были проведены концерты-лекции, посвященные творчеству А. Чехова и А. Блока, в 2014 году кафедра отметила 200-летний юбилей М. Лермонтова. И если связь музыки и поэзии достаточно очевидна благодаря многочисленным романсам на стихи поэтов, то передача, к примеру, чеховской звенящей тишины, звуков природы, «ды-

² Тесное сотрудничество кафедры с композиторами Сибирского региона, Урала и зарубежными современными композиторами будет показано ниже.

³ Концерты из произведений А. Чайковского и В. Примака проводились в присутствии авторов-композиторов.



Рисунок 1. Афиши авторских концертов А. Чайковского и В. Примака

хания» ветра предъявляет исполнителям (памятью о «сверхзадаче» – создании образа автора, его неповторимой интонации) особые требования – наполнить смыслом не только звуки, но каждую паузу, передать атмосферу повествования писателя.

Кроме общезначимых «именных» дат кафедра камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки организует и принимает участие в юбилейных торжествах вуза, тесно сотрудничает с Красноярским колледжем искусств имени П.И. Иванова-Радкевича, Красноярской филармонией и другими организациями. В рамках такого сотрудничества были проведены концерты, посвященные двум выдающимся педагогам-пианистам Красноярска – Н.Л. Тулуниной и К.Б. Нестеровой, а также художественному руководителю Красноярской государственной филармонии А.Е. Шварцбургу.

Любой концерт содержит в себе элемент познания – новой композиции, имени автора или исполнителя, обстоятельств создания музыкального произведения и т. д. Однако если исполнители осознанно ставят перед собой задачу знакомства

аудитории с конкретными сочинениями и именами, с эпохой создания произведений, то такие концерты приобретают **просветительскую, образовательную направленность**, и они представляют собой самостоятельную область деятельности кафедры, что вписывается в общую стратегию образовательной миссии нашего вуза.

Серьезной вехой в жизни коллектива стал упомянутый *грантовый проект*, разработанный преподавателями кафедры и осуществленный при поддержке Министерства культуры Красноярского края – «Музыка в исторических домах Красноярска». В основе творческого проекта «лежит концепция, определяемая конкретными задачами» [4, с. 154]. Реализация проекта помогла восстановить частицы истории и культурной жизни Енисейской губернии и города Красноярска за двухсотлетний период – с начала XIX века и до наших дней. При составлении программ концертов учитывались архивные документы, старые афиши и рецензии, свидетельствующие о богатстве и разнообразии музыкальной жизни столицы Красноярского края рубежа XIX–XX веков.



Рисунок 2. Признательность коллективу кафедры от руководства Красноярского краевого краеведческого музея

Масштабность задуманного способствовала привлечению к участию в концертах профессиональных музыкантов города, а также драматических актёров.

Роль концертных площадок в проекте выполняли памятники архитектуры Красноярска, в которых ныне располагаются Литературный музей имени В.П. Астафьева, Красноярский краевой краеведческий музей (рисунок 2), Дом офицеров, Детская музыкальная школа №1, Педагогический колледж №1 им. М. Горького. Кроме столицы края, география проекта включила в себя также города с историческим прошлым – Ачинск, Минусинск и Енисейск.

Правомочно сказать, что выступления преподавателей в качестве артистов на сценических площадках разных музыкальных образовательных заведений становятся логическим продолжением их основной – педагогической работы. Систематически проводятся концерты для преподавателей ДМШ и ДШИ, являющихся слушателями курсов повышения квалификации. Одной из форм таких концертов стали совместные выступления преподавателей кафедры с коллегами из школ и кол-

леджа искусств имени П.И. Иванова-Радкевича, и подобное сотрудничество представляет собой разновидность просветительской и образовательной деятельности.

Целевая аудитория, на которую направлена эта работа, достаточно пёстрая – это ученики ДМШ и общеобразовательных школ, посетители музеев и библиотек, студенты красноярских вузов, просто любители искусства (рисунок 3).

В соответствии с адресатом составляется и концертная программа. Частью просветительской работы стали *благотворительные* концерты, проводимые в стенах института, как например концерт, приуроченный ко Всемирному Дню сердца, музыкальный абонемент для студентов Красноярского медицинского университета им. В.Ф. Войно-Ясенецкого. Частыми гостями являются пенсионеры, члены клубов по интересам, бывшие коллеги. Доверительная, камерная атмосфера концертов создается во многом благодаря участию ведущих, которыми могут быть как профессора вуза, так и сами исполнители либо студенты. Кроме того, живая интонация человеческой речи облег-



Рисунок 3. Слушатели на концерте кафедры в городской библиотеке



Рисунок 4. Слева направо: А. Колбин, американский композитор Р.Кэмерун-Волф, М.Плиева, В.Бойко

чает восприятие музыки, особенно неискушённой публикой.

Программы из **произведений современного репертуара**, в частности, **красноярских авторов** – ещё одна существенная грань исполнительской работы кафедры. Преподаватели на протяжении многих лет поддерживают и развивают творческое сотрудничество с Красноярской организацией Сибирского отделения Союза композиторов России, а также с современными отечественными и зарубежными авторами (рисунок 4).

Большая часть музыкальных премьер сибирских авторов была представлена преподавателями и иллюстраторами кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, чьи имена значатся на афишах авторских концертов и мероприятий, таких как «Красноярские премьеры», «Красноярские композиторы», циклы концертов в рамках Пленумов Союза композиторов, «Сибирских фестивалей современной музыки». Нередки случаи, когда композиторы выражают свою признательность в виде посвящения своих новых сочинений исполнителям – преподавателям кафедры.

Многие произведения после премьерных показов уже обрели сценическую жизнь и вошли в исполнительский и учебный репертуар, в программы конкурсов. Преподаватели кафедры также впервые продемонстрировали отдельные сочинения современных зарубежных композиторов А. Шмурака

(Украина), Р. Кэмерун-Волфа (США), А. Корги (Италия), Э. Элпера (Израиль). Часть исполнительской работы кафедры представлена видео- и аудиозаписями на специализированном сайте Classic-online и на канале Youtube.

Характерной особенностью обращения некоторых преподавателей к современному репертуару является **сочетание исполнительского и аналитического подходов** в его освоении. Научное осмысление процессов музыкального исполнительства находит отражение в публикациях статей педагогов кафедры, посвящённых творчеству современных композиторов – М. Вайнберга, И. Александрова, В. Примака, Э. Маркаича, О. Проститова, В. Пономарёва, И. Юдина и других⁴.

В развитии культурного потенциала региона большую роль играли и в значительной степени продолжают играть творческие проекты, разработанные и организованные Министерством культуры Красноярского края – музыкальные фестивали

⁴ Ряд преподавателей ведут научно-исследовательскую работу, публикуясь в журналах, входящих в перечень ВАК. На кафедре работают два кандидата наук; научно-методическая и учебно-методическая деятельность педагогов раскрывается в систематическом прохождении курсов повышения квалификации, в участии во всероссийских и международных научно-практических конференциях, семинарах и т. п. Преподаватели кафедры приглашаются для проведения мастер-классов, для работы в качестве членов жюри конкурсов всех уровней.



Рисунок 5. Фестиваль АТФ

«Айдашинская лира», Красноярский международный музыкальный фестиваль стран Азиатско-Тихоокеанского региона⁵ (рисунок 5), «Енисейский экспресс», «Кочующая культурная столица Красноярского края» и некоторые другие.

Благодаря участию в этих проектах кафедра расширила географию своей исполнительской деятельности, охватив обширные регионы от Минусинска и Абакана на юге края до Норильска на севере, от крупнейших концертных залов Красноярска до удалённых посёлков и райцентров. Общение с разной публикой, с коллегами-артистами (среди которых ведущие исполнители из Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Казани, а также зарубежные артисты из Германии, Голландии, Южной Кореи, Монголии и других стран) обогащает культурную жизнь города и края, способствует накоплению исполнительского опыта музыкантов.

Заметной страницей в истории кафедры стал

⁵ О масштабности этого события говорит тот факт, что АТФ проводился при поддержке Совета Федерации, Федерального собрания РФ, Министерства иностранных дел РФ, Министерства культуры РФ, а также Правительства Красноярского края, Министерства культуры Красноярского края, Администрации Красноярска.

Всероссийский конкурс «Сибирские камерные ассамблеи», организованный по инициативе преподавателей и открывший перспективы профессионального роста для многих его участников. Впоследствии в течение ряда лет проводился также Фестиваль фортепианных дуэтов, объединивший творческие силы преподавателей, выпускников и студентов кафедры.

Самостоятельная область исполнительской работы педагогов – **классическая академическая камерно-инструментальная музыка**, представленная сонатами, трио, квартетами и квинтетами (реже секстетами и более крупными композициями). Произведения, созданные в этих жанрах, представляют собой развёрнутые циклические и, как правило, концептуальные сочинения, справедливо считаясь наиболее «интеллектуальными»: они воспитывают в музыканте чувство формы, стиля, ансамблевую культуру. В этой связи представляется уместным привести следующее высказывание Н. Матвеевой: «Камерно-ансамблевая музыка апеллирует к сферам высшего музыкального сознания, её возвышенные, утончённые художественные цели как нельзя успешнее влияют на развитие исполнителя и неопределимы в формировании личности музыканта» [3, с. 96].



К участию в больших ансамблевых составах привлекаются артисты из филармонического и оперного симфонических оркестров. Надо сказать, что приглашённые музыканты охотно откликаются на предложения кафедры, рассматривая это как одну из возможностей своего профессионального роста.

Говоря о репертуарном диапазоне кафедры, подчеркнём, что наряду с серьёзными камерно-инструментальными жанрами он включает в себя программы, рассчитанные на широкую публику, с презентацией аудио- и видеоматериалов, а подчас с элементами шоу. К разряду таких концертов относятся **праздничные, Рождественские, «поздравительные»**. Исполнительские «партитуры» таких выступлений пополняются, кроме традиционного инструментария, разного рода «свистелками», «звенелками», «стучалками», трещотками и т. п.

В творческом багаже каждого преподавателя кафедры есть несколько «полноформатных» концертных программ, что свидетельствует о профессиональной зрелости музыкантов. Живое исполнение, способность чувствовать и создавать музыку «своими руками» в сочетании с активной педагогической практикой способствуют развитию у педагога умения «поверить алгеброй гармонию», то есть разбираться в гармонических особенностях сочинения и авторского языка в целом, в закономерностях построения формы, в фактурных

«хитросплетениях». Сценический опыт педагога положительно сказывается и на его работе со студентами, которые получают возможность учиться не только в классе, но и на концертных выступлениях преподавателей.

Воспитание молодых музыкантов осуществляется также посредством их привлечения к участию в концертах, организуемых кафедрой. Совместное музицирование помогает лучшему взаимопониманию, а студенту позволяет скорее обрести сценическую уверенность. В конечном итоге такой способ приобщения к исполнительскому искусству наиболее эффективно решает задачу преемственности в музыкальном образовании. Закономерно, что видные специалисты в области камерной музыки, в частности, Р. Давидян, подчёркивают «формирующее значение камерного ансамбля в творческом развитии молодых музыкантов, его взаимосвязь с другими дисциплинами, влияние ансамблевого мастерства на другие формы музицирования» [2, с. 4].

Преподаватели кафедры в своей работе пытаются сохранить исполнительские и педагогические традиции предыдущих поколений и, вместе с тем, учитывая современные реалии в области музыкального образования, помочь молодым музыкантам ориентироваться в художественных ценностях сегодняшнего дня.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. 2-е изд. М.: Музгиз, 1963. С. 8.
- 2/ Давидян Р. От составителя // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. Вып. 2: науч. труды МГК им. Чайковского. Сб.15. М.: 1996. С. 4–5.
- 3/ Матвеева Н. Вопросы ритма в камерно-ансамблевом исполнительстве // Камерный ансамбль: сб. трудов преп. консерватории. Н. Новгород, 2002. С. 95–114.
- 4/ Чайкин С.Г. Значение творческих проектов в региональной культурной политике // Современные тенденции в образовании и науке. Тамбов, 2014. С. 154–155.
- 5/ Штумпф С.П. Способности к эффективному взаимодействию в творческой группе (команде) // Союз искусства и науки. Материалы междунар. науч. конф. Красноярск: КГИИ, 2016. С. 182–185.

REFERENCES

- 1/ Chajkin, S.G. (2014), "The Importance of Creative Projects in Regional Cultural Policy", *Sovremennye tendencii v obrazovanii i nauke* [Current Trends in Education and Science], Tambov, pp. 154–155. (in Russ.)
- 2/ Davidyan, R. (1996), "From editor", *Kamernyj ansambl'. Pedagogika i ispolnitel'stvo* [Chamber Ensemble. Pedagogy and Performance], iss. 2, vol. 15, MGK im Chajkovskogo, Moscow, pp. 4–5. (in Russ.)
- 3/ Gajdamovich, T. (1963), *Instrumental'nye ansambli* [Instrumental Ensembles], 2 ed., Muzgiz, Moscow, p. 8. (in Russ.)
- 4/ Matveeva, N. (2002), "The Problems of rhythm in chamber ensemble playing", *Kamernyj ansambl': sbornik trudov prepodavatelej konservatorii* [Chamber Ensemble:

the Proceedings of Conservatory Lecturers], N. Novgorod, pp. 95–114. (in Russ.)

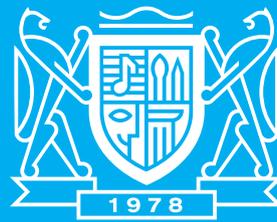
- 5/ Shtumpf, S.P. (2016), "Ability for Effective Collaboration in Creative Team", *Soyuz iskusstva i nauki. Materialy mezhdunar. nauch. Konf* [Art and Science. Materials of the International Scientific Conference], KGII, Krasnoyarsk, pp. 182–185. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чайкин Сергей Германович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: vvg2810@rambler.ru

Author information

Sergej G. Chajkin, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor of Chamber Ensemble and Accompaniment Training Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: vvg2810@rambler.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

103/

**ВОЙТКЕВИЧ С.Г., ЕРШОВ С.С.,
МОТОРИНА О.С.,
СЕМЕНЦОВА Е.Д.**

**Праздник скрипичного
искусства: Второй
международный конкурс
скрипачей Виктора
Третьякова**

113/

КРАСНОВА Е.А.

**«Космос художника»:
обзор мероприятий
Всероссийского
фарфорового симпозиума**

125/

БУДНИКОВ В.В.

**О проекте «Возвращение
музыкального наследия
России»**



УДК 7.092

ПРАЗДНИК СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА: ВТОРОЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС СКРИПАЧЕЙ ВИКТОРА ТРЕТЬЯКОВА¹

**С.Г. ВОЙТКЕВИЧ, С.С. ЕРШОВ, О.С. МОТОРИНА,
Е.Д. СЕМЕНЦОВА**

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

АННОТАЦИЯ. В статье излагается информация о Втором международном конкурсе скрипачей Виктора Третьякова, который прошёл с 20 сентября по 1 октября 2021 года в городе Красноярске – на родине выдающегося музыканта современности. Виктор Викторович не только дал конкурсу своё имя, но стал его Президентом и возглавил Жюри. Приводятся данные об учредителях, участниках конкурса, концертмейстерах, организаторах и особенностях конкурсной программы, которая включала специально созданное обязательное произведение. Перечислен состав Жюри, в который вошли известные скрипачи и дирижёры современности. Освещается разнообразная программа мероприятия. Она включала не только выступления участников, но творческую встречу с Б. Монсенжоном и показ его фильма, а также открытые мастер-классы членов Жюри. Отдельно подчёркивается роль волонтеров, сопровождавших участников конкурса в индивидуальном порядке. Представлена информация о лауреатах конкурса и специальных призах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Виктор Третьяков, Красноярск, международный конкурс скрипачей.

THE CELEBRATION OF VIOLIN ART: II VIKTOR TRETYAKOV INTERNATIONAL VIOLIN COMPETITION

**S.G. VOITKEVICH, S.S. ERSHOV, O.S. MOTORINA,
E.D. SEMENSOVA**

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

ABSTRACT. The article provides information about the II Viktor Tretyakov International Violin Competition, which was held in the city of Krasnoyarsk, the homeland of an outstanding musician of our time, from September 20 to October 1, 2021. Viktor Tretyakov not only gave his name to the competition, but became its President and Jury Chairman. The article indicates founders, participants, accompanists and organizers of the competition; it covers details of the competition program, which includes a specially written compulsory piece for the competition. The competition jury included famous violinists and conductors of our time. The competition program included not only auditions of the participants, but a creative meeting with Bruno Monsiegeon and screening of his film, as well as open masterclasses by the jury members. The role of volunteers accompanying the competition participants on an individual basis is emphasized separately. The information about the competition laureates, awards and special prizes is provided.

KEYWORDS: Viktor Tretyakov, Krasnoyarsk, International Violin Competition.

¹ В статье использованы материалы, опубликованные на официальном сайте конкурса [5], а также подготовленные участниками Пресс-центра Конкурса под руководством доцента кафедры истории музыки СГИИ имени Д. Хворостовского Н.А. Еловской.



Рисунок 1. Владимир Ланде и Александр Колесников

Осенью 2021 года Красноярск вновь стал «центром притяжения» лучших представителей скрипичного искусства. Второй раз в центре России проводился международный конкурс скрипачей, имя которому дал выдающийся музыкант современности, народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР им. М.И. Глинки, кавалер Ордена дружбы народов и ордена «За заслуги перед отечеством» III степени, почётный гражданин города Красноярска Виктор Викторович Третьяков. Выступая на торжественной церемонии открытия конкурса, министр культуры Красноярского края Аркадий Владимирович Зинов сказал: «Я очень рад, что это масштабное международное событие становится визитной карточкой культуры Красноярского края».

Напомним, что история конкурса началась в 2018 году, когда впервые на родине В. Третьякова было проведено мероприятие, собравшее молодых музыкантов из десяти стран (подробнее об этом см: [3]). Спустя три года, несмотря на сложности объективного характера, в город на Енисее приехали

18 скрипачей, прошедшие строгий предварительный отбор. В приветственной речи, прозвучавшей на открытии конкурса 20 сентября в Большом концертном зале Красноярской краевой филармонии, Виктор Викторович поблагодарил всех конкурсантов, собравшихся в его родном городе, «преодолевая какие-либо сомнения, связанные с пандемией». Музыкальным «напутствием» стали выступления 8-милетнего виртуоза Александра Колесникова, сыгравшего «Русский танец» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» (рисунок 1), и победителя Первого конкурса скрипачей Виктора Третьякова Сергея Догадина. Сегодня Сергей Андреевич – именитый музыкант, удостоенный в 2019 году звания лауреата первой премии XVI Международного конкурса имени П.И. Чайковского. В сопровождении Красноярского академического симфонического оркестра (дирижёр – Владимир Ланде) он исполнил Концерт для скрипки с оркестром № 1 П.И. Чайковского. Выбор программы весьма символичен. В 1966 году Виктор Викторович стал победителем самого престижного музыкального конкурса мира,



Рисунок 2. Джулия Джонс (США)

носящего имя великого русского композитора, а заключительные такты записи Первого скрипичного концерта в исполнении Третьякова звучали в официальном ролике красноярского Конкурса.

Последовавшие за ярким открытием 10 дней подарили Красноярску массу впечатлений, связанных с выступлением молодых представителей скрипичного мастерства из 13 стран мира, а также «параллельной программой», включившей творческие встречи, кинопоказ и мастер-классы.

Как призналась приехавшая из Америки Джулия Джонс (рисунок 2), конкурс Виктора Третьякова в современных условиях – «это прекрасный шанс наконец-то выступить после всех запретов, ведь во время пандемии жизнь всех музыкантов кардинально изменилась. Я очень хотела приехать на этот конкурс, мне понравился выбор репертуара, и четыре тура – прекрасная возможность показать себя» [4].

В первом туре музыканты представили сольные выступления, которые включали части различных партит для скрипки соло И.С. Баха, сольную

сонату и каприс Н. Паганини. По его окончании специально приглашённый мастер Игорь Лаубах вручил каждому участнику I тура специальный приз – набор скрипача, включающий канифоль Лаубах Голд с золотом 999 пробы, защитный чехол для скрипки из натурального шёлка, полироль, чистящее средство для скрипки, интенсивное средство для очистки струнных инструментов и карандаш Лаубах с магнитом для удобства занятий. Милым дополнением к дорогостоящему набору стала заботливо приготовленная супругой мастера «моцарткугель – и традиционная австрийская сладость, известная с 1890 года и названная в честь композитора Вольфганга Амадея Моцарта» [5]. Думается, она несколько скрасила горечь поражения шести конкурсантам, завершив свои выступления после первого тура.

На втором этапе зрители и жюри услышали камерные инструментальные сочинения. Важную роль в этом туре играли концертмейстеры конкурса. Шолпан Габдылхаковна Барлыкова второй раз выступала с «третьяковцами». Она работает в Мо-



Рисунок 3. Кеннет Найто (США)



Рисунок 4. Пётр Федотов (Россия)

сковской государственной консерватории имени П.И. Чайковского в классах профессоров Александра Емельяновича Винницкого и Сергея Георгиевича Гиршенко, имеет большой опыт выступлений и с удовольствием приняла приглашение оргкомитета конкурса вновь приехать в Красноярск. Коллегой Шолпан Барлыковой в 2021 году стал Евгений Василевич Синайский – штатный концертмейстер таких музыкальных состязаний, как Международный конкурс им. Венявского, Международная летняя академия Mozarteum. Работающий в Вене уже на протяжении десяти лет и выступающий на самых престижных сценах мира, Евгений Синайский высоко оценил уровень организации конкурса, уровень участников и акустические особенности Большого академического концертного зала СГИИ имени Д. Хворостовского, где проходили прослушивания I и II туров конкурса.

Особенностью второго тура стало исполнение обязательного произведения, написанного специально для конкурса Третьякова 2021 года. Композитор Александр Розенблат, вдохновившись уникальной природой Енисейского края, написал пьесу «Сибирский блюз». Каждый из исполнителей представил собственную трактовку произведения, которое в равной степени требовало владения виртуозной техникой, свободой трактовки музыкального материала, отличающегося джазовой природой и построенного на чередовании контрастных эпизодов, часто меняющихся ритмах.

По решению Жюри Специальный приз в размере 1000 \$ от Сергея Крылова «За лучшее исполнение обязательного произведения» был вручен Михаилу Усову (Россия). Ещё одного приза Сергея Крылова «За лучшее исполнение каприса Паганини» была удостоена испанка Мария Дуэньяс.

Допущенные к участию в третьем туре восемь конкурсантов представили на сцене Малого концертного зала филармонии свои трактовки концертов для скрипки с оркестром В.А. Моцарта. Выступления проходили в сопровождении Красноярского камерного оркестра (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств РФ Михаил Бенюмов, дирижёр – обладатель премии «Лучший молодой дирижер Вестфалии» Мария Бенюмова, Германия). В обязательную конкурсную программу не случайно были включены сочинения венского классика. Они позволили продемонстрировать художественный вкус музыкантов, чувство стиля, артистизм, техническое совершенство. Во время первой части конкурсных прослушиваний зрители получили возможность трижды прослушать знаменитый Концерт №4 Ре мажор, сопоставив исполнительскую манеру Юджина Каваи (Япония), Якова Павленко (Украина/Германия) и Марии Дуэньяс (Испания/Австрия). На следующий день с этим концертом выступили Куми Симидзу (Япония/Дания) и Джулия Джонс (США). Концерт №5 Ля мажор выбрали Кеннет Найто (США) и Пётр Федотов (Россия) (рисунок 3, 4).



Рисунок 5. Мария Дуэньяс (Испания) – победительница Конкурса

В заключительном туре прозвучали скрипичные концерты в сопровождении Красноярского академического симфонического оркестра (дирижёр – Владимир Ланде). К настоящей радости слушателей IV тура только двое из шести финалистов выбрали одно и то же сочинение: Концерт для скрипки с оркестром П.И. Чайковского. В течение двух вечеров звучали произведения Яна Сибелиуса, Людвига ван Бетховена, Дмитрия Шостаковича, Эриха Корнгольда. Это стало подлинным испытанием для оркестра, однако артисты не только справились со сложнейшей задачей, но и поддерживали конкурсантов, понимая всю важность происходящего для молодых скрипачей. По итогам выступлений были присуждены следующие награды.

Гран-при II Международного конкурса скрипачей Виктора Третьякова завоевала Мария Дуэньяс (Испания / Австрия) (рисунок 5). Лидировавшая с самого первого тура и показавшая во всём блеске свое мастерство, Мария собрала буквально россыпь специальных премий: народного артиста Российской Федерации Валерия Гергиева; народного артиста Российской Федерации Павла Когана; народного артиста Российской Федерации Дениса

Мацуева; приз Московской государственной академической филармонии; народного артиста Советского Союза Владимира Спивакова – концерт с Государственным камерным оркестром «Виртуозы Москвы» в Московском концертном зале «Зарядье», на который Мария отправилась сразу же после завершения выступлений на конкурсе Третьякова¹.

Первая премия II Международного конкурса скрипачей Виктора присуждена Юджину Каваи (Япония). Вторую премию разделили два участника – Яков Павленко (Украина / Германия) и Кеннет Найто (США). Ставший самым молодым участником конкурса Яков Павленко также награждён специальной премией народного артиста СССР Юрия Башмета и специальной премией народного артиста Российской Федерации Валерия Гергиева. Кеннет Найто получил специальную премию заслуженного артиста Российской Федерации Вадима Репина.

Обладателем третьей премии и специального приза народного артиста Российской Федерации Дениса Мацуева стал россиянин Пётр Федотов.

¹ Концерт состоялся 8 октября 2021 года. Подробнее об этом: [1].



Рисунок 6. Награждение победителей

Он же получил специальный приз губернатора Красноярского края Александра Викторовича Усса и авторскую скрипку немецкого мастера Игоря Лаубаха.

Четвёртой премии удостоена Куми Симидзу (Япония / Дания). Специальная премия народного артиста Российской Федерации Валерия Гергиева присуждена Джулии Джонс (США).

Помимо этого, специального приза главы города Красноярска, приза Красноярской краевой филармонии – выступление с Красноярским академическим симфоническим оркестром под управлением художественного руководителя и главного дирижёра Владимира Ланде – и специального приза – выступление в серии концертов с Красноярским камерным оркестром под управлением Михаила Беньюмова – была удостоена Мария Лундина (Россия). Вручая высокую награду, глава города Красноярска

Сергей Васильевич Еремин отметил: «Я искренне рад, что именно Красноярск становится столицей открытия новых талантов, не только в нашей стране, но и по всему миру. Я смотрел интервью многих экспертных жюри, но от одного из экспертов прозвучали такие слова, что наш конкурс сравнивают с конкурсом Чайковского. Это, конечно, дорогого стоит. Поздравляю всех, и конечно надеюсь, что площадка Красноярска будет надёжной основой для дальнейшего проведения этого уникального конкурса!» (рисунок 6).

Высокой награды от родного города был удостоен и председатель жюри – президент конкурса Виктор Викторович Третьяков, которому глава Красноярска вручил медаль имени командора Резанова «За особые заслуги и достижения в области музыкального искусства во славу города Красноярска». Поздравляя горячо любимого музыканта,



более тысячи красноярцев, собравшихся 1 октября в Большом концертном зале филармонии, стоя приветствовали выдающегося земляка и устроили ему десятиминутную несмолкающую овацию.

Неотъемлемой частью программы Конкурса стали мастер-классы, проведённые тремя членами жюри для участников, не прошедших в IV тур. По словам М.И. Бенюмова, «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» [2, с. 111]. Эти поиски и были продемонстрированы во время занятий 26 сентября в Малом концертном зале СГИИ имени Д. Хворостовского, свидетелем чему стали юные скрипачи и их наставники из ДМШ и ДШИ, учреждений СПО города и края. Илья Калер, Борис Кушнир и Михаил Бенюмов провели занятия с Ольгой Артюгиной, Юйжань Цай и Владимиром Филатовым, занимаясь проблемами физиологии правильной постановки рук, тонкостями звукоизвлечения, распределением смычка, его позиции, способами давления и амортизации.

Не менее интересной стала прошедшая накануне творческая встреча с французским скрипачом, автором исследований и кинофильмов о прославленных музыкантах современности Брюно Монсенжоном. Зал Дома кино был наполнен до отказа, и организаторам пришлось сдерживать натиск желающих пообщаться с известным музыкантом, чтобы соблюсти требования Роспотребнадзора. Публике представили фильм «Искусство скрипки», а затем мэтр ответил на вопросы собравшихся. Брюно второй раз посещает Красноярск, но нынешний приезд связан с работой в составе жюри конкурса, и об этом хочется сказать особо. Как отметила в интервью российскому каналу «Культура» художественный руководитель конкурса Наталья Лихопой, «мы считаем, что жюри должно быть более объективное, поэтому не только такие выдающиеся люди, как Максим Венгеров и Сергей Крылов, должны смотреть за самым высоким топом скрипичного искусства, но и дирижёр, и менеджер, чтоб развивалось всё всесторонне» [4]. В связи с этим состав конкурса был чрезвычайно интересен и многообразен.

Председателем жюри стал Виктор Третьяков – президент конкурса, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, президент Фонда имени Ю.И. Янкелевича, лауреат государственных и международных премий, кавалер орденов Дружбы народов, «За заслуги перед Отечеством» 4 и 3 степени, народный артист СССР (рисунок 7).

Во главе с мэтром мирового скрипичного мастерства выступления молодых исполнителей оценивали:

Михаил Бенюмов (Россия) – заслуженный артист России, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения, лауреат Государственной премии Красноярского края им. И.В. Шпиллера в области музыкального искусства; основатель, художественный руководитель и дирижёр Красноярского камерного оркестра;

Максим Венгеров (Израиль / Монако) – выдающийся скрипач современности, профессор Высшей школы Саарбрюккена, профессор Лондонской Королевской академии музыки; один из создателей профильной музыкальной школы «Музыканты будущего» (Израиль);

Илья Калер (США) – лауреат первых премий крупнейших международных скрипичных конкурсов: имени Н. Паганини в Генуе, имени Я. Сибелиуса в Хельсинки и имени П.И. Чайковского в Москве; профессор нескольких высших музыкальных учебных заведений США;

Сергей Крылов (Италия / Россия) – обладатель первых премий международных конкурсов, профессор консерватории Лугано (Швейцария), художественный руководитель и главный дирижёр Литовского камерного оркестра;

Борис Кушнир (Австрия) — всемирно известный музыкант и педагог, член международных конкурсов, включая конкурс имени П.И. Чайковского; профессор Венской консерватории и Университета музыки в Граце, почётный профессор Пекинской консерватории, Кавалер почётного знака «За заслуги перед Австрийской Республикой», австрийского почётного знака «За науку и искусство» 1 класса;

Брюно Монсенжон (Франция) – скрипач, исследователь, дирижёр;

Наталья Лихопой (Россия / Германия) – лауреат международных конкурсов, в том числе таких круп-



Рисунок 7. Виктор Третьяков у стен Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

ных, как конкурс имени П.И. Чайковского. Профессор Университета в Цюрихе (Швейцария), приглашённый профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Кристьян Ярви (Эстония / США) – дирижёр, музыкальный руководитель оркестра фестиваля Иегуди Менухина в Гштааде (Швейцария), симфонического оркестра Лейпцигского радио и симфонического оркестра Среднегерманского радио (Лейпциг). Основатель и дирижёр классик-хип-хоп-джаз-группы Absolute Ensemble (1994, Нью-Йорк).

Проведение столь значимого для Красноярского края мероприятия осуществлялось при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, губернатора и Правительства Красноярского края, Министерства культуры Красноярского края. На протяжении почти двух лет подготовка велась командой под руководством директора конкурса – заслуженной артистки России Ларисы Владимировны Маркосян при самом горячем участии художественного руководителя конкурса – лауреата международных премий, члена Жюри Натальи

Евгеньевны Лихопой. Благодаря этому тандему конкурсу удалось преодолеть многочисленные сложности на этапе подготовки и проведения, а главное – войти в «топ» мероприятий мирового уровня, работу которых освещали отечественные и международные СМИ. Трансляции всех туров могли видеть посетители сайтов конкурса, аудитория телеканала «Россия Культура», «Культура24» и самого престижного канала классической музыки The Violin Channel.

Деятельное участие в организации и проведении конкурса приняли представители Центра международных и межрегиональных культурных связей Людмила Борисова и Яна Тулина, решавшие в ходе мероприятия множество вопросов. Ведущими туров выступили доктор искусствоведения Людмила Гаврилова, кандидат искусствоведения, проректор по творческой и международной деятельности СГИИ имени Д. Хворостовского Светлана Войткевич, курировавшая проведение первых двух туров на базе Института искусств, а также музыковед Красноярской филармонии Юлия Позднякова.



Самым лучшим образом показала себя команда волонтеров, руководимая доцентом кафедры оркестровых струнных инструментов СГИИ имени Д. Хворостовского Екатериной Александровной Васильевой. Основу волонтерской группы составили обучающиеся струнной кафедры, к которым присоединились ребята с кафедр «Художественная керамика», звукорежиссуры, народных инструментов, сольного пения и оперной подготовки. Специфика конкурса Третьякова состоит в том, что с первых шагов на красноярской земле каждого участника сопровождает индивидуальный волонтер. Обучающиеся Института искусств сумели организовать помощь таким образом, что, по признанию конкурсантов, им ничего не оставалось, как выходить на сцену и демонстрировать свою игру. Неоднократно в интервью участники отмечали доброе к ним

отношение, высокую организованность, беспрецедентные заботу и внимание, которые они впервые встречают на конкурсном мероприятии. Во многом этому способствует опыт, полученный командой волонтеров во время проведения Красноярской струнной творческой школы [6]. Не менее значимой была и работа пресс-центра Конкурса, которую обеспечивали обучающиеся кафедры истории музыки. Но главное – это заинтересованность и ответственность ребят, понимающих всю важность своей работы.

Второй международный конкурс скрипачей Виктора Третьякова завершён. Он стал важным этапом на пути укрепления статуса Красноярска в качестве культурной столицы Сибири, города скрипичного искусства высочайшего уровня, который предстоит поддерживать и развивать.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ XI Московский музыкальный фестиваль «Владимир Спиваков приглашает». URL: <https://zaryadyehall.com/afisha/zaradys/xi-moskovskiy-muzykalnyy-festival-vladimir-spivakov-priglasheet/> (дата обращения 05.12.2021).
- 2/ Бенюмов М.И. От «зжатости» – к свободе: методическая беседа об актуальных проблемах скрипичного исполнительства // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 3. С. 99–111.
- 3/ Войткевич С.Г. Первый международный конкурс скрипачей Виктора Третьякова в Красноярске // Образование в сфере искусства. 2018. № 2 (12). С. 25–29.
- 4/ Международный конкурс скрипачей Виктора Третьякова открылся в Красноярске. URL: https://smotrim.ru/article/2616144?utm_source=share (дата обращения 05.12.2021).
- 5/ Международный конкурс скрипачей Виктора Третьякова. Официальный сайт конкурса. URL: <https://violintretyakovcompetition.com/> (дата обращения 06.12.2021).
- 6/ 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/ 11th Moscow Music Festival “Vladimir Spivakov Invites”, Available at: <https://zaryadyehall.com/afisha/zaradys/xi-moskovskiy-muzykalnyy-festival-vladimir-spivakov-priglasheet/> (Accessed 05 December 2021). (in Russ.)
- 2/ Benyumov, M.I. (2021), “From “tightness” – to freedom: methodological discussion about topical problems of violin performance”, *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo “ARTE”* [Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky ARTE], no. 3, pp. 99–111. (in Russ.)
- 3/ Tsareva, E.S., Ermakova, O.S. (2021), “Krasnoyarsk String Creative School-2021: History, Results and Prospects”, *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo “ARTE”* [Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky ARTE], no.2, pp. 96–104. (in Russ.)

- 4/ Viktor Tretyakov International Violin Competition opens in Krasnoyarsk, Available at: https://smotrim.ru/article/2616144?utm_source=share (Accessed 05 December 2021). (in Russ.)
- 5/ Viktor Tretyakov International Violin Competition, Official site, Available at: <https://violintretyakovcompetition.com/> (Accessed 06 December 2021). (in Russ.)
- 6/ Voitkevich, S.G. (2018), “I Viktor Tretyakov International Violin Competition in Krasnoyarsk”, *Obrazovanie v sfere iskusstva* [Education in the Field of Art], no. 2 (12), pp. 25–29.

Сведения об авторах

Войткевич Светлана Геннадьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: art-vice-rector@yandex.ru

Ершов Сергей Сергеевич, студент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: sergejersov7142@gmail.com

Моторина Ольга Сергеевна, студентка кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: miss.action@yandex.ru

Семенцова Евгения Денисовна, студентка кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: jenrayarthur@mail.ru

Authors information

Svetlana G. Voitkevich, PhD in Art Studies, Professor of History music Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: art-vice-rector@yandex.ru

Sergey S. Ershov, student of the Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: sergejersov7142@gmail.com

Olga S. Motorina, student of the Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: miss.action@yandex.ru

Evgenia D. Sementsova, student of the Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: jenrayarthur@mail.ru



УДК 745/749

«КОСМОС ХУДОЖНИКА»: ОБЗОР МЕРОПРИЯТИЙ ВСЕРОССИЙСКОГО ФАРФОРОВОГО СИМПОЗИУМА

Е.А. КРАСНОВА

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

АННОТАЦИЯ. Искусство фарфора в России имеет глубокие исторические корни и высочайшие достижения, сравнимые со славой русского балета и живописи на мировой арене. Фарфоровое производство было распространено по всей территории России, включая обширные территории Сибири: Хайтинский, Прокопьевский, Зеленогорский фарфоровые заводы. В 1990-е годы весь богатый потенциал оказался разрушен. В результате, на территории Сибири исчезает фарфоровое производство. Учебные заведения региона, ориентированные на выпуск специалистов данного профиля, к сожалению, не имели производственной базы для закрепления профессиональных навыков. Пытаясь разрешить эту проблему, начиная с 2011 года на базе кафедры «Художественная керамика» СГИИ имени Д. Хворостовского ежегодно проводятся керамические симпозиумы. С каждым годом количество участников увеличивается, в образовательно-творческую орбиту вовлекаются учащиеся и преподаватели ДХШ и ДШИ, студенты художественных направлений ВО и СПО Восточно-Сибирского региона, что способствует развитию креативных индустрий Енисейской Сибири. В центре внимания предлагаемой статьи – Всероссийский фарфоровый симпозиум «Космос художника»-2021, который обрёл в этом году государственную поддержку благодаря победе в конкурсе проектов Президентского фонда культурных инициатив. В работе приводится обзор комплекса мероприятий симпозиума, реализованных в период с 14 по 28 октября 2021 года.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: фарфор, надглазурная роспись, СГИИ имени Д. Хворостовского, художественная керамика, керамический симпозиум, Президентский фонд культурных инициатив.

“COSMOS ARTIST”: OVERVIEW OF RUSSIAN EVENTS PORCELAIN SYMPOSIUM

E.A. KRASNOVA

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

ABSTRACT. The art of porcelain in Russia has deep historical roots and the highest achievements, comparable to the glory of Russian ballet and painting on the world stage. Porcelain production was distributed throughout Russia, including vast territories of Siberia: Khaitinsky, Prokopyevsky, Zelenogorsky porcelain plants. In the 1990s, all the rich potential was destroyed. As a result, porcelain production disappears in Siberia. Educational institutions of the region focused on the graduation of specialists of this profile, unfortunately, did not have a production base for the consolidation of professional skills. Trying to solve this problem, since 2011, ceramic symposia have been held annually on the basis of the Department of Art Ceramics of the GII named after D. Hvorostovsky. Every year, the number of participants increases, students and teachers of the DSHS and DSHI, students of art areas of the Military District and the Law School of the East Siberian Region are involved in the educational and creative orbit, which contributes to the development of creative industries in Yenisei Siberia. The focus of the proposed article is the All-Russian Ceramic Symposium “Cosmos of the Artist”-2021, which gained state support this year thanks to the victory in the competition of projects of the Presidential Fund for Cultural Initiatives. The work provides an overview of the set of events of the symposium, implemented from October 14 to 28, 2021.

KEYWORDS: porcelain, overglaze painting, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Siberia ceramic symposium, Presidential Fund for Cultural Initiatives.



Отсчёт проведения керамических симпозиумов на кафедре «Художественная керамика» начинается с 2011 года, после успешного участия преподавателей института в международном симпозиуме по надглазурной росписи “Together” в Звартаве (Латвия). Одной из главных причин возникновения подобных мероприятий в Красноярске мы считаем «вакуум», возникший после закрытия государственных фарфоровых и фаянсовых производств не только в Сибири, но и практически по всей России. Как следствие, после 2010 года студенты не имеют возможности прохождения учебно-производственных практик на базах профильных предприятий, а преподаватели не могут получить профессионального повышения квалификации в направлении росписи фарфора. Необходимость консолидации художников разных керамических школ, возможность общения и совместной работы на единой творческой площадке обусловили стратегическую важность организации специализированных мероприятий на базе института [1].

Опыт первого проведённого симпозиума показал чрезвычайную актуальность этого формата и востребованность освоения техники надглазурной росписи по фарфору в Сибири [2]. Каждый год кафедра задаёт новую, интересную тему мероприятия. Объектом внимания художников в разные годы были: рождество, чаепитие, сибирские мотивы, экология, литература, агитфарфор. Менялся статус мероприятий: от городского до международного, но неизменным остаётся энтузиазм команды организаторов, а участники ежегодно обретают дружеские связи, ценный опыт и профессиональные навыки [5]. В рамках мероприятий симпозиумов за 10 лет было проведено более 100 мастер-классов, около 40 творческих встреч с ведущими художниками России, более 20 выставок разного уровня, а также курсы повышения квалификации преподавателей ДШИ, ДХШ, средних и высших учебных заведений.

В 2021 году Всероссийский фарфоровый симпозиум с оригинальной темой «Космос художника» вышел на новый уровень благодаря поддержке

Президентского Фонда культурных инициатив¹. Мероприятия симпозиума проводились командой специалистов профессорско-преподавательского состава института под руководством Е.А. Красновой, профессора кафедры «Художественная керамика», члена СХ России. Основными партнёрами мероприятий выступили: СГИИ имени Д. Хворостовского, дизайн-группа Artstyle (Артстиль), группа компаний «Керамика гжели», Ачинский краеведческий музей имени Д.С. Каргаполова; Центр народной ремесленной культуры г. Новосибирска; Первый музей славянской мифологии, г.Томск; Музей изобразительных искусств Кузбасса, Кузбасский художественный колледж, г. Кемерово; Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва», «ДХШ им. Д.И. Каратанова» г. Абакан; Центр творческого развития и гуманитарного образования, г. Красноярск.

Тема симпозиума в этом году предполагала обращение к внутреннему миру художника-творца, его особенному взгляду на окружающий мир, и, безусловно, его роли в развитии мировоззрения зрителя, формировании художественного вкуса. С 14 по 28 октября 2021 года была реализована насыщенная программа, включавшая в себя 20 мероприятий: мастер-классы и лекции приглашенных специалистов, круглый стол и научно-практическую конференцию, семинар и курсы повышения квалификации, выставку-конкурс по итогам работы участников. Несмотря на неблагоприятную эпидемиологическую обстановку в мире, география участников симпозиума в этом году была достаточно широка: Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург и Свердловская область, Курган, Челябинск, Красноярск и Красноярский край, Иркутск, Новосибирск и Новосибирская область. Всего в симпозиуме приняли участие 37 художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, преподавателей художественных школ и студий, ссузов и вузов, в том числе студенты

¹ Заявка подавалась от КРОО «Ассоциация выпускников СГИИ имени Д. Хворостовского» при активном содействии Центра инновационной и грантовой работы института.



Рисунок 1. Мастер-класс Татьяны Чариной

СГИИ имени Д. Хворостовского – кафедр «Художественная керамика» и «Графика». Кроме того, к созданию работ для итоговой выставки присоединились приглашённые специалисты и преподаватели кафедры «Художественная керамика».

Благодаря средствам грантовой программы приобретены материалы и оборудование для работы художников, приглашены крупные специалисты в области художественной керамики и фарфора из Москвы и Санкт-Петербурга, которые щедро поделились секретами мастерства работы с фарфором, передавая традиции и собственный опыт. Так, ведущий художник, скульптор Императорского фарфорового завода с 1986 года, член СХ России Татьяна Чарина (Санкт-Петербург) познакомила участников симпозиума с авторской техникой инглазурной росписи кобальтом, а также экспериментальным опытом создания уникальной фактуры поверхности, в том числе с помощью деколи. На творческой встрече со слушателями Татьяна Львовна рассказала о своём пути в искусстве, об особенностях работы художника фарфорового производства, о художе-

ственной лаборатории завода. Авторский фарфор Императорского завода, несомненно, служит эталоном российского искусства в этом направлении. Это неизменное качество материала, безупречный вкус в создании форм и декора. Татьяна провела для участников симпозиума мастер-класс по росписи фарфорового блюда в многообжиговой технике (рисунок 1). Уникальная работа «Десерт» передана в дар организаторам, в коллекцию Сибирского фарфора.

Художник-керамист, дизайнер, независимый куратор керамических проектов, член СХ России Татьяна Пунанс (Москва) познакомила слушателей с основными тенденциями работы с фарфором зарубежных авторов (рисунок 2). Участники симпозиума открыли для себя новые имена, актуальные направления создания произведений из фарфора. Татьяна Владимировна обозначила ключевые мероприятия, проводимые в мировом сообществе керамистов, имеющие наибольшее значение для творческого роста: фестивали, симпозиумы, выставки. Также Т. Пунанс обратила внимание слуша-

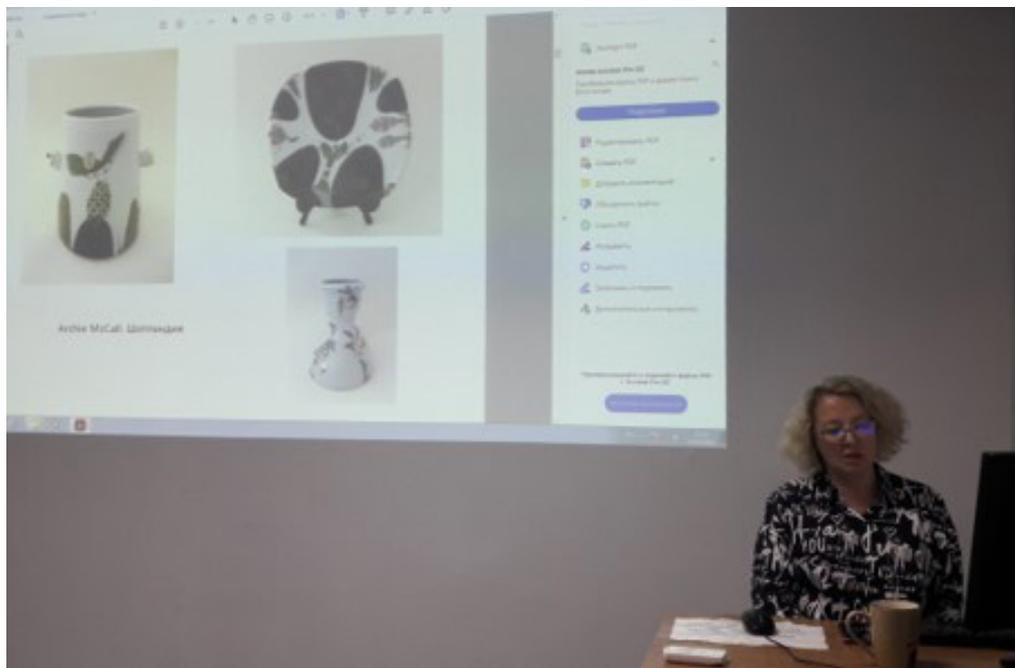


Рисунок 2. Лекция-презентация Т. Пунанс

телей на важность участия художников-керамистов в Международных конкурсах керамики, а также представление грамотно составленного портфолио с хорошим качеством фотографий работ.

Доцент кафедры «Художественная керамика» Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, член СХ России, Юлия Брониславовна Шабеева представила методический материал в направлении создания фарфоровой малой пластики на основе курсовых и дипломных работ обучающихся кафедры. Была рассмотрена тема сложности работы со студентами творческого вуза в дистанционном формате, и пути выхода из этой ситуации. Например, создание видеоряда, правильного освещения и представления эскизного материала курсового задания для показа на итоговый просмотр. Как ведущий художник московской фарфоровой мастерской Игоря Клименкова, Юлия поделилась основными особенностями формообразования уникальной малой пластики. Фабрика Клименкова специализируется на создании лимитированного тиража авторской скульптуры, выполненной как в бисквите, так и декорированной надглазурной росписью

(рисунок 3). Под руководством Ю.Б. Шабеевой был проведён семинар «Специфика декорирования фарфоровых изделий» для преподавателей студий, ДШИ, ДХШ, средних специальных и высших учебных заведений, в процессе которого выполнялось практическое задание по созданию собственной монограммы на фарфоровой чайной паре. Кроме того, Юлия сделала несколько работ в технике надглазурной росписи, пополнив коллекцию выставки замечательными композициями (рисунок 4).

Юсова Зинаида, приглашённый (сторонний) художник Императорского фарфорового завода, член СХ России (Санкт-Петербург) познакомила участников симпозиума с графической техникой работы каллиграфическим пером в надглазурной росписи. За два дня ею были созданы композиции «Эрмитаж» и «Травы Сибири», а участники смогли увидеть, как рождается произведение искусства от эскиза до готовой вещи. Теперь работы З. Юсовой экспонируются на передвижных выставках коллекции Сибирского фарфора. В ходе творческой встречи с участниками Зинаида обратила внимание на особенности создания творческой презентации художника, качество оформления и композицион-



Рисунок 3. Мастер-класс Ю. Шабаетовой по созданию малой фарфоровой пластики



Рисунок 4. Юлия Шабаетова. Композиция «Рай», «Орион», «Сад», фарфор, литьё, надглазурная роспись, золочение (3 шт) 2021, 14x7 x 1,2 см

ное решение фотоматериала (рисунок 5). Кроме того, З.С. Юсова была приглашена в качестве члена жюри выставки по итогам симпозиума. Она отметила высокий уровень работ участников, смелость в создании композиций и авторских экспериментов в работе с цветом и формой.

Валерий Кузнецов, художник-керамист из Новосибирска, член СХ России, в ходе своей презентации и мастер-класса представил коллегам авторские приёмы росписи фарфора надглазурной краской, растёртой на водном растворе сахара. Валерий поделился секретами работы с теми материалами и препаратами, которые стали основой его индивидуальных средств выразительности, его узнаваемым стилем. Диптих «Беседа», созданный Валерием Кузнецовым тоже стал экспонатом коллекции Сибирского фарфора, собранной во время симпозиума.

Наряду с творческой, симпозиум имел и научную направленность. Обсуждение проблем и перспектив развития искусства фарфора в формате круглого стола «Художественные возможности современного фарфора в России и в мире» под руководством первого проректора СГИИ имени Д. Хворостовского, кандидата искусствоведения, доцента Л.Р. Строй вызвало живой интерес участников и гостей. Спикерами выступили приглашен-

ные специалисты в области фарфора: Т.Л. Чарина (Санкт-Петербург), Ю.Б. Шабаетова, Т.В. Пунанс (Москва), В.А. Кузнецов (Новосибирск), а также преподаватели института И.Г. Окрух, Е.А. Краснова (кафедра «Художественная керамика»), А.Е. Ткачук (кафедра «Скульптура»). Художники отметили, что сегодня искусство фарфора в России переживает кризисную ситуацию, связанную с закрытием многих фарфоровых заводов, замещением фарфора другими материалами, экономической ситуацией в мире, ограничением прохождения практик студентов вузов на предприятиях. Тем не менее, энтузиасты находят новые способы и формы, изделия трансформируются из бытовых в декоративные, тем самым открывая новые возможности материала.

27 октября состоялась Всероссийская научно-практическая конференция «Развитие креативных индустрий в Енисейской Сибири», секции которой были направлены на аккумуляцию современного научного знания об изобразительном и декоративно-прикладном искусстве Сибири и других регионов, а также новейших тенденций развития творческих проектов и инициатив в области культуры и искусства. Оба мероприятия транслировались в реальном времени по интернет-ресурсам и нашли поддержку со стороны слушателей из разных городов страны.



Рисунок 5. Творческая встреча с Зинаидой Юсовой



Рисунок 6. Открытие выставки Всероссийского симпозиума
«Космос художника»



Рисунок 7. Дидковская Татьяна. Композиция «Поэтика городских поверхностей», 2021, (12 предметов, каждый 15,5х10 см), пласти, ручная лепка, авторская деколь (48х50 см)

Основной целью первого этапа симпозиума являлось создание уникальных авторских произведений. За две недели работы симпозиума участниками было сделано более двухсот (!) произведений. Композиции выполнены в самых разных направлениях искусства фарфора: создание объёмной малой пластики (ручная лепка, гончарное формование, литьё, отминка в гипсовые формы) и роспись по готовым фарфоровым формам: «белью» (подглазурная, надглазурная, инглазурная роспись кобальтом, с использованием деколи и люстров). По итогам Всероссийского симпозиума «Космос художника» 28 октября в галерее «Арт-Модерн» Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского состоялось торжественное открытие выставки-конкурса (рисунок 6).

В экспозиции было представлено более 150 фарфоровых работ 48 художников. Лауреаты конкурса были отмечены дипломами и благодарственными письмами. Работы, выполненные членами команды организаторов и приглашённых гостей, по условиям проекта, в конкурсе не рассматривались. Жюри конкурса возглавил Ануфриев Сергей Евгеньевич, председатель Регионального отделения УСДВ РАХ, председатель КРО ВТОО «Союз художников России», Заслуженный художник РФ. Комиссия оценивала работы в категориях «Профи» и «Студент» по следующим номинациям: «Портрет/автопортрет», «Зеркало времени», «Признание/посвящение», «Неизвестные миры», «Особый взгляд на привычные вещи», «Вечные ценности», «Пророки», «Перспектива». Членами жюри было отмечено, что



Рисунок 8. Кулагина Наталья. Композиция «Творческие поиски»
(13 предметов), фарфор, ручная лепка, 2021, выс.2–27 см

участники с успехом освоили и применили новые техники работы с кобальтом и авторской деколью. Поиски выразительных средств, внимательная работа с формообразованием, дух эксперимента – эти составляющие присутствовали в лучших работах симпозиума. Самой многочисленной номинацией стала «Особый взгляд на привычные вещи». Лидерами категории «Профи» в этой номинации стали тончайшие фарфоровые пласти с использованием фактуры авторской деколи московской художницы Татьяны Дидковской «Поэтика городских поверхностей» (рисунок 7) и многофигурная композиция «Творческие поиски» Натальи Кулагиной (преподаватель ДХШ №1 им. В.И. Сурикова, Красноярск), выполненная в технике ручной лепки из фарфора (рисунок 8). Дипломы лауреатов II степени в этой же номинации вручены Горской Евгении (преподаватель МГТУ им. Косыгина, Москва) за образную композицию «Городские воспоминания», состоящую из серии тарелок и объемно-пространственного объекта, расписанных в технике надглазурной

росписи с применением авторской деколи и платины; новосибирской художнице Шталинской (Белановой) Нине за диптих «Гули-гули», исполненный в технике инглазурной росписи кобальтом. И дипломы лауреатов III степени разделили Фадеева Валентина (Красноярск) с магической декоративной композицией из множества тарелок «Мой космос», Сысоева Елена (преподаватель ДХШ г. Краснообска) с философским произведением «Перевал в середине пути» и Тоскина Анна (руководитель студии керамики КИЦ «Успенский», г. Красноярск) с удивительно теплой работой «Кошачье счастье».

В номинации «Зеркало времени» дипломом I степени был отмечен триптих иркутской художницы Гавриковой Анны «Благодатная тишина»: тонкая изысканная монохромная роспись пером в надглазурной технике даёт зрителю возможность оказаться в заброшенной деревушке на берегу реки, услышать пронзительную тишину и глотнуть чистого воздуха родной земли. Богданова Татьяна (преподаватель Линевской ДХШ, Новосибирская

область) – автор композиции «Кутх», посвящённой северным мифам и легендам, выполненной в смешанной технике (инглазурная роспись с применением надглазурной росписи) также была награждена дипломом I степени. И победителем III степени в этой номинации стала яркая работа «Мечты о будущем» отличающаяся непосредственностью, игрой цвета и жизнерадостностью, Галины Буравовой, недавней выпускницы кафедры «Художественная керамика».

В номинации «Вечные ценности» дипломом лауреата I степени награждена Гаврикова Анна за серию тарелок «Байкальские цветы» – многодельную кропотливую работу с выразительными цветочными композициями в технике инглазурной росписи кобальтом с изысканными вкраплениями глянецголда. Диплом лауреата II степени разделили Криво Тамара, красноярская художница, создавшая триптих в технике надглазурной росписи «Эхо путешествий» и скульптор Фёдорова Ольга (преподаватель Дивногорской ДХШ им. Е. Шепелевича) с изысканной композицией «Женские образы», исполненной в технике литья в гипсовые формы. Композиция «Два мира» Казачковой Светланы (преподаватель Новоселовской ДХШ), выполненная в технике ручной лепки из каменной массы, заняла почётное III место в этой номинации.

Номинация «Неизвестные миры» также получила большой отклик со стороны художников. И снова жюри отмечает многопредметную интерактивную композицию Дидковской Татьяны (г. Москва) «Пространство вариантов», созданную в технике литья в гипсовые формы, декорированную авторской деколью. II место присуждено московской художнице Ольге Равинской за лаконичный диптих «Тёмные воды», выполненный в технике надглазурной росписи. Дипломом лауреата III степени награждена Никифорова Полина (преподаватель ДХШ, г. Заречный, Свердловская область) за неожиданный фантастический сюжет «Межгалактические кошки. Зверьё моё». Также составом жюри были отмечены работы в номинации «Портрет/Автопортрет». За лёгкий воздушный автопортрет челябинский художник-график Дарья Журавлёва (преподаватель ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского) была награждена дипломом I степени. II место поделили между собой керамист Белова Га-



Рисунок 9. Богданова Татьяна
 «Цветы юбиляру. Поздееву посвящается».
 Фарфор, деколирование, коллаж, 2021, д=36см

лина («Центр народной культуры Среднего Урала», Екатеринбург) за работу «Автопортрет с грушей», в котором автор успешно совместила тончайшую графическую роспись с декольным коллажем, и Казанцева Мария (преподаватель Линевской ДХШ, Новосибирская область) за яркую выразительную композицию «АРТ-феминизм».

В номинации «Посвящение» дипломом II степени была награждена Татьяна Богданова (преподаватель, Линевская ДХШ) за роспись декоративной тарелки в технике коллажа «Цветы юбиляру. Поздееву посвящается» (рисунок 9).

Среди студенческих работ лауреатами I степени в номинации «Неизвестные миры» стали объёмная фарфоровая композиция Александры Менщиковой, выполненная в технике гончарного формования (рисунок 10) и бисквитная малая пластика Тамары Титовой «Гляделки» в номинации «Вечные ценности». Также дипломами лауреатов I степени награждены студентка кафедры «Графика» Дарья Серова за серию «Челюскинский лес» в номинации «Портрет/автопортрет» и Миронова Ирина, кафедра «Художественная керамика», в номинации



Рисунок 10. Фрагмент композиции Александры Меншиковой «Оболочка», 2021.
Фарфор, глазури, гончарная техника, 25x25x23 см; 20x24x23 см

«Посвящение» за работу «Всё – пустяки». Дипломы III степени получили студентки кафедры «Художественная керамика» Сочнева Александра (триптих «Стиль Сибири») в номинации «Особый взгляд на привычные вещи» и Агеева Ирина «Вдохновлённый творец» в номинации «Неизведанные миры».

Выставка по итогам симпозиума работала с 28 октября по 15 ноября 2021 года. За время работы выставку посетило не менее 700 человек. В ходе выставки организаторами были проведены экскурсии для учащихся и молодежи: ДХШ № 1 им. В.И. Сурикова, Красноярский хореографический колледж, керамические студии г. Красноярска, студенческих групп СГИИ имени Д.Хворостовского.

Следующий важный этап работы Всероссийского симпозиума «Космос художника» – проведение передвижных выставок, где будет представлена сформированная коллекция Сибирского фарфора, включающая в себя 150 произведений участников симпозиума. Также коллекцию дополнили работы приглашённых гостей-художников: Татьяны Ча-

риной, Зинаиды Юсовой (Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург), Юлии Шабаяевой (мастерская Клименкова, Москва), Валерия Кузнецова (Новосибирск) и художников команды организаторов симпозиума, преподавателей кафедры «Художественная керамика» СГИИ имени Д. Хворостовского: А.Я. Мигаса, И.Н. Кротова, В.В. Резинкиной, И.Г. Окрух, Е.А. Красновой. Работы по итогам Всероссийского фарфорового симпозиума «Космос художника» будут представлены в шести городах Сибирского региона: Ачинске, Новосибирске, Томске, Кемерово, Иркутске, Абакане. В каждом из городов запланированы образовательно-творческие мероприятия: проведение преподавателями кафедры «Художественная керамика» СГИИ имени Дмитрия Хворостовского лекций, презентаций и мастер-классов, популяризирующих искусство фарфора в Сибири, формирующих художественный вкус и культурное развитие молодежи. Основной целевой аудиторией будут обучающиеся ДХШ и ДШИ, студенты художественных направлений



ВО и СПО Восточно-Сибирского региона. Нельзя недооценивать и возможности профессиональной ориентации школьников старших классов и выпускников школ искусств. Возможно, проведение всероссийского фарфорового симпозиума будет способствовать выбору молодыми людьми будущей профессии. Для детей школьного возраста, также являющихся целевой аудиторией проекта «Космос художника», организовано проведение I Всероссийского конкурса-выставки художественного творчества для учреждений дополнительного образования «Я люблю фарфор» при содействии Центра творческого развития и гуманитарного образования. Открытие выставки планируется в апреле 2022 года в выставочных залах г. Красноярска.

Значение проведённого этапа симпозиума «Космос художника» трудно переоценить. Семинар, творческие встречи, лекции, мастер-классы, выставка-конкурс, научно-практическая конференция, круглый стол, выставка дали всем

участникам возможность освоить новые техники и приёмы, обсудить актуальные вопросы развития сферы креативных индустрий. В рамках комплекса мероприятий симпозиума творческая молодежь, обучающиеся ДХШ и ДШИ, современные мастера ДПИ получили богатый образовательный и практико-ориентированный опыт по взаимодействию и расширению возможностей трансляции своего творчества в культурную жизнь Енисейской Сибири. За короткий период совместной плодотворной работы художники смогли создать уникальные произведения в фарфоре, совмещая вековые традиции и открывая новые возможности работы с этим удивительным материалом! Привлечение специалистов высокого уровня из столичных регионов позволило расширить компетенции участников в области популяризации и изучения уникальных техник искусства фарфора и открыть новые «горизонты» развития традиционной сибирской школы керамики.



ЛИТЕРАТУРА

1/ Краснова Е.А. Керамические симпозиумы на базе Сибирского института искусств им. Д. Хворостовского (г. Красноярск). Из опыта куратора // Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст: материалы Междунар. науч. конф., 21–22 ноября 2019 г. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020. С. 513.

2/ Краснова Е.А. Симпозиумы по фарфору в Красноярске. История возникновения и перспективы развития // Декоративно-прикладное искусство, дизайн и народная художественная культура. образовательные и творческие аспекты: материалы Всероссийской (с международным участием) науч.-практ. конф., КГХИ, 30–31 марта 2017 г. Красноярск: ООО ИД «КЛАСС ПЛЮС», 2017. С. 252.

3/ Окрух И.Г. Наука и искусство в художественной керамике: границы взаимодействия // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2021. № 3. С. 144–151.

4/ Окрух И.Г. Ювелирная пластика из фарфора в заданиях кафедры «Художественная керамика» Сибирского государственного института искусств // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2020. № 4. С. 5–11.

5/ Сысоева Е.А., Краснова Е.А. Симпозиумы по художественной керамике в Сибири – демонстрация лучших достижений современного декоративного искусства // Новое слово в науке: перспективы развития: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., Чебоксары, 15 января 2016 г. Т. 1. Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. С. 114–119.

REFERENCES

1/ Krasnova, E.A. (2017), "Porcelain Symposiums in Krasnoyarsk. The History and Prospects", *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo, dizajn i narodnaya hudozhestvennaya kul'tura. Obrazovatel'nye i tvorcheskie aspekty: materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii 30–31 marta 2017* [Decorative and Applied Art, Design and popular folk culture. Educational and Creative Aspects: Materials of the All-Russian scientific-practical conference, 30–31 March 2017], Klass-plus, Krasnoyarsk, p. 252. (in Russ.)

2/ Krasnova, E.A. (2020), "Ceramic Symposiums at Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts (Krasnoyarsk). Experience of Curator", *Sovremennaya rossijskaya keramika. Vzaimodejstvie napravlenij dekorativnogo iskusstva: keramika i steklo. Hudozhestvennaya identichnost' i internacional'nyj kontekst: materialy Mezhdunar. nauch. konf., 21–22 noyabrya 2019* [Modern Russian Ceramic. Interaction of Decorative and Applied Art Areas. Art Identity and international Context: Materials of the International Scientific Conference, 21–22 November 2019], MGHPA im. S.G. Stroganov, Moscow, p. 513. (in Russ.)

3/ Okruh, I.G. (2020), "Porcelain Jewelry Plastic in the Tasks of the Art Ceramics Department of the Siberian State Academy of Arts", *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo "ARTE"* [Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky ARTE], no. 4, pp. 5–11. (in Russ.)

4/ Okruh, I.G. (2021), "Science and art in artistic ceramics: boundaries of interaction", *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo "ARTE"* [Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky ARTE], no. 3, pp. 144–151. (in Russ.)

5/ Sysoeva, E.A., Krasnova, E.A. (2016), "Ceramic Symposiums in Siberia – the Best Achievements Show of Modern Decorative Art", *Novoe slovo v nauke: perspektivy razvitiya: materialy VII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., 15 yanvarya 2016* [A breakthrough in science: development perspective. Materials of the 7th International Scientific Conference, 15 January 2016], vol. 1, Interaktiv-plus, Cheboksary, pp. 114–119. (in Russ.)

Сведения об авторе

Краснова Елена Анатольевна, член Союза художников России, профессор кафедры «Художественная керамика», Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: el-krasn@yandex.ru

Author information

Elena A. Krasnova, member of the Union of Artists of Russia, Professor at the Department of Art Ceramics, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts
E-mail: el-krasn@yandex.ru



УДК 78.074

О ПРОЕКТЕ «ВОЗВРАЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ»

В.В. БУДНИКОВ

Хабаровский государственный институт культуры,
680014, Хабаровск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена истории международного проекта «Возвращение музыкального наследия России», действующего с 2006 года на Дальнем Востоке России и в Японии. В программах концертов дальневосточных и японских музыкантов – инструментальная и вокальная музыка русских композиторов-эмигрантов «первой волны»: Н. Метнера, С. Рахманинова, Н. Черепнина, И. Ахрона, А. Гречанинова, др. Проект призван «вернуть» в академическое пространство России музыкальную образность, которая была «утеряна» в 20-х годах XX века. Он развивается в четырех направлениях: музыка Н. Метнера, музыка Н. Черепнина, камерная музыка композиторов-эмигрантов и научно-просветительская деятельность, направленная не только с популяризацию этой музыки, но и с исследование её феномена. Перспективное направление проекта «завязано» на диалоге современной российской музыкальной действительности и культурной традиции стран дальневосточного региона, в формировании которой участвовали представители русской эмиграции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: музыкальное наследие России, композиторы-эмигранты, русская идея, дальневосточная метнериана.

ABOUT THE PROJECT “RETURN OF THE MUSICAL HERITAGE OF RUSSIA”

V.V. BUDNIKOV

Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, 680014,
Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the history of the International Project “Return of the Musical Heritage of Russia”, which has been operating since 2006 in the Russian Far East and in Japan. The concert programs of Far Eastern and Japanese musicians include instrumental and vocal music by Russian emigrant composers of the “first wave”: Medtner, Rachmaninov, Tcherepnin, Achron, Grechaninov, etc. The project aims to “return” to the academic space of Russia musical imagery, which was “lost” in the 20s of the twentieth century. It develops in four directions: music by N. Medtner, music by N. Tcherepnin, chamber music by expatriate composers and scientific and educational activities aimed not only at popularizing this music, but also with the study of its phenomenon. The promising direction of the project is “tied” to the dialogue of modern Russian musical reality and the cultural tradition of the countries of the Far Eastern region, in the formation of which representatives of Russian emigration participated.

KEYWORDS: musical heritage of Russia, emigrant composers, Russian idea, Far Eastern metneriana.



В 2006 году в стенах Хабаровской краевой филармонии состоялся концерт «Николай Метнер. Возвращение музыкального наследия России»¹. В его названии обозначена главная мысль – представить слушателю музыку самобытного русского композитора-эмигранта Николая Метнера, которая долгие годы пребывала в незаслуженном забвении. Концерт явился презентацией идеи, волновавшей меня давно, со времён учёбы в Новосибирской консерватории. В классе профессора Н.И. Мельниковой музыка Метнера звучала часто. Исключительная патетика высказываний композитора, которую открыла нам Наталья Ивановна – будь то в его музыкальных произведениях или в книге «Муза и мода», – подтолкнули к пониманию значимости его творчества именно для России и необходимости «защиты основ музыкального искусства» [6]. Идея нашла свою поддержку в лице дальневосточных музыкантов: пианистки Е. Нагорной и баритона В. Жибоедова. Они приняли участие в презентации проекта. Как показывает время, идея стала плодотворной в музыкальном пространстве Дальнего Востока.

Русская революция 1917 года стала переломным моментом в судьбе русских композиторов, в числе которых был и С. Рахманинов. Многие вынуждены были эмигрировать за границу. Они «увезли» с собой невостребованный новой властью «музыкальный образ» России. На долгие годы их творчество было предано забвению по понятным идеологическим причинам: в молодой советской стране создавалась новая реальность, кардинально переосмысливались основы искусства и, зачастую, игнорировались преемственность традиций. Композиторы-эмигранты первой волны – Н. Метнер, С. Рахманинов, А. Гречанинов, Н. Черепнин, С. Ляпунов и др. – сохранили в своих произведениях великие культурные заво-

евания рубежа XIX–XX веков, так и не поддавшись «оголтелому» новаторству, расцвет которого провоцировало революционное время.

Нынешнее же время, как никогда ранее, требует от национального самосознания укрепления русской идентичности, дабы окончательно не поддаться духовной капитализации. Необходимо принять обратно отнятые обстоятельствами столетней давности духовные ценности – музыку первой русской эмиграции, хранящую родные интонации и не потерявшую «мистической причастности» к русской земле.

Так вызрела идея проекта, призванного вернуть в звучащее пространство академического искусства такую русскую – заповедную – образность, которая не значилась в широком музыкальном обиходе второй половины XX века. Мы знаем прекрасную музыку С. Прокофьева и С. Рахманинова, но не знаем Н. Метнера и Н. Черепнина, – значит мы не знаем половины наследия. Проект, несомненно, актуален. Доказательство этому – тот факт, что пианист Борис Березовский, музыкант мировой известности, неравнодушный к творчеству Метнера, организовал в 2006 году Международный «Метнер-фестиваль». Меня – автора, инициатора и пианиста проекта «Возвращение музыкального наследия России» – такое подвижничество Березовского вдохновляло на открытие новых горизонтов деятельности.

Через два года наш проект (и это очень удивительно) «достиг» берегов Японии. К просветительской концертной деятельности присоединился японский скрипач Джюн Танимото, который уже не один год сотрудничал с дальневосточными музыкантами и проявлял серьёзное увлечение русским искусством. Его интересовали произведения Г. Катуара, А. Гречанинова, Н. Метнера, И. Хандошкина, Л. Николаева, Н. Соколова, Н. Рославца и др. Концерты, сольные и камерные, в которых исполнялась «забытая» русская музыка, проходили уже и в России, и в Японии. Первым ответственным этапом проекта стало предложение, поступившее от Танимото, познакомиться с музыкой Г. Катуара и на звукозаписывающей фирме “Mittenwald” (Токио)

¹ Программа концерта состояла из произведений Н. Метнера: фортепианная соната op.30, сказки для фортепиано op. 9, op. 20, op. 48 (В. Будников), романсы на стихи Ф. Ницше (В. Жибоедов, баритон – В. Будников) и Две пьесы для 2-х фортепиано op. 58 (Е. Нагорная – В. Будников).



записать CD. В 2007 году наш камерный дуэт осуществил задуманное: появилась запись двух скрипичных сонат Г. Катуара ("G. Catoire. Violin's sonatas"). Творчество Катуара было «внутренней эмиграцией» композитора, обособившегося от передовых направлений музыкального искусства XX века.

Через год в Токио в сольной фортепианной программе снова звучал Метнер: соната op. 22 и сказки op. 9 и op. 48. Журнал «Онгаку гэндай» отметил это событие в критической статье². Надо сказать, что в Японии музыка Метнера, как представляется, звучит значительно чаще, чем в России. Это стало понятно из того, что японский критик Асаока Хирокадзу уловил невероятный патетический тон метнеровского музыкального высказывания, присущий всему творчеству русского композитора-эмигранта³. Понятно, что исполнительская манера, необходимая для реализации этого произведения, задана самим Метнером, и в ней отражается истовая, негибкая вера композитора в свою правоту.

Крупным достижением проекта стало исполнение Третьего фортепианного концерта (баллады) op.60 Н. Метнера. В 2009 году он прозвучал дважды: с Дальневосточным симфоническим оркестром (дирижёр В. Куликов) и с Нижегородским академическим симфоническим оркестром (дирижёр А. Скульский). Метнериану продолжила запись его Третьей скрипичной сонаты: по приглашению «Mittenwald» дуэт Д. Танимото – В. Будников записал второй CD: "N. Medtner. Sonata "Epica", op. 57" (2010).

В ноябре 2015 года состоялся гастрольный тур по российским городам. Камерный дуэт в нашем составе играл «эмигрантскую» программу в Москве, Новосибирске и Хабаровске. Японскому скрипачу удалось получить грант МИД Японии на осуществление этого тура. Нас принимали Государственная классическая академия им. Маймонида, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки и Хабаровский государственный институт культуры. Удивительно, что идею исполне-

ния русской музыки в России поддержал Японский фонд (Japan Foundation). Проект «Возвращение музыкального наследия России, таким образом, с полным правом обрел статус международного.

В программе звучали совсем неизвестные скрипичные сонаты А. Гречанинова (№ 2) и И. Ахрона (№ 2) и музыка редко исполняемая, но относящаяся к категории шедевров: Две фортепианные сказки op.20 Н. Метнера и Лирическая поэма Н. Черепнина для скрипки и фортепиано. Концерт в Хабаровском государственном институте культуры состоялся в рамках Международной научно-практической конференции «Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке» [9]. В музыкальной жизни академического искусства Дальнего Востока это стало крупным событием. Сочинённая в революционном Петрограде в 1918 году соната op. 45 композитора-эмигранта Ахрона предстала ярчайшим образцом русского музыкального экспрессионизма. Эта соната – непредвзятое и откровенное свидетельство музыканта о существовании русской революции [4]. Позже соната прозвучала в Больших залах Хабаровской краевой и Биробиджанской областной филармоний. В результате появился третий CD "J. Achron. Violin Sonata op. 45" (2016). Эта запись уникальна тем, что запечатлела в цифровом формате *мировую премьеру* этого произведения [3].

В 2017 году Н. Метнер закончил свой Первый концерт для фортепиано с оркестром. Его особенность, в отличие от музыкальной эсхатологии Ахрона, отражает силу русской души, основанной на вере в незыблемость вечных законов искусства, не подверженной соблазну вседозволенности. В год столетия русской революции он прозвучал в Хабаровске (ДВАСО, дирижёр Р. Антипинский), и в октябре в Новосибирске им открылся XVIII Фестиваль русской музыки «Покровская осень» (НАСО, дирижёр Ю. Ткаченко).

Просветительский проект «Возвращение музыкального наследия России» имеет несколько направлений своей деятельности. Приоритетная направленность для меня как пианиста проекта – исполнение фортепианных произведений крупнейшего композитора русской эмиграции Н. Метнера – его сонат, сказок, концертов для фортепиано с оркестром. Впервые на Дальнем Востоке состоялись премьеры его трёх концертов с ДВАСО

2 Асаока, Х. «Владимир Будников, сольный концерт» / Ежемесячный журнал «Онгаку Гэндай» («Музыкальная современность»). 2009. № 1 (№ 39). С. 160.

3 Цитата из статьи Асаока: «В результате мощной и негибкой манеры игры музыканта исполнение сонаты op. 22 соль-минор получилось величественным» [Там же].



(Первый концерт ор. 33 – дир. Д. Власенко, Второй концерт ор. 50 – А. Рубин, Третий концерт ор. 60 – В. Куликов). Также концерты прозвучали во Владивостоке (Тихоокеанский СО, дирижёр – А. Смирнов) и в Петрозаводске (Карельский АСО, дирижёр Дм. Васильев).

Метнер всегда с гордостью считал себя русским композитором по духу, независимо от того, где ему приходилось жить – в Германии, Франции или Англии. Интересно, что Общество Н. Метнера существует в Великобритании. Там он провёл основные свои эмигрантские годы, там и похоронен, там имеет своих истовых почитателей и учеников, которые сформировали исполнительскую традицию – европейскую метнериану. Не менее удивительно то, что, по словам Аминты Аленской, французского исследователя творческого наследия композитора, в настоящее время в Китае существует фортепианный конкурс им. Н. Метнера [2, с. 199]. Отраднo, что в 2016 году пианисткой А. Мазанкиной в Санкт-Петербурге был основан Международный конкурс памяти Николая Метнера. Думается, что российская метнериана будет развиваться и набирать силу и в русской музыкантской среде.

Второе направление проекта связано с особым отношением к творчеству русского импрессиониста Николая Черепнина. Его имя для музыкального пространства Хабаровска связано с циклом просветительским программ для детей «Азбука Бенуа», созданным в сотворчестве с кандидатом искусствоведения Ларисой Михайленко [7]. В четырёх программах цикла, в основном, представлена музыка Черепнина: 14 эскизов ор. 38 к русской «Азбуке в картинах» Александра Бенуа, а также вокальные миниатюры «Фейные сказки» ор. 33 на стихи К. Бальмонта из одноимённого цикла для детей. В программах также звучит музыка В. Ребикова, Н. Метнера, Г. Катуара и др. Музыка Н. Черепнина обладает яркой образностью, пронизанной особой сказочностью, той, что сохранилась в памяти о России ушедшей. В 2022 году, в преддверии 150-летия композитора, запланирована дальневосточная премьера его Концерта для фортепиано с оркестром ор. 30 (Хабаровск, дирижёр Р. Антипинский; Владивосток, дирижёр А. Смирнов).

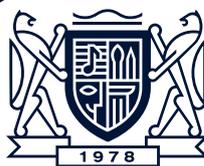
Третье направление, как уже было сказано, представляет камерную музыку русской музыкальной

«эмиграции»: Фортепианный секстет С. Ляпунова, Первая, Третья скрипичные сонаты и ноктюрны ор. 16 для скрипки и фортепиано Н. Метнера, скрипичные сонаты и Сюита в старинном стиле А. Гречанинова⁴, скрипичная соната ор. 45 и пьесы И. Ахрона, элегии Г. Катуара и Н. Соколова, др. Вокальные произведения Н. Метнера – песни, поэмы, сюита-вокализ.

Проект имеет четвёртое – научно-просветительское направление. Впервые разговор о музыке Метнера состоялся на Международном форуме «Язык и культура: мосты между Европой и Азией» в Хабаровске. Доклад «Интерпретация музыки Н. Метнера: опыт воссоздания архетипического контекста», раскрыл художественную образность музыки композитора в контексте идей проекта [5]. В рамках Международной научно-просветительской конференции в 2015 году, когда была исполнена Вторая соната Ахрона, японский скрипач Дзюн Танимото впервые выступил с публикацией статьи «Эстетика музыки русского символизма: Николай Метнер» [9]. Через четыре года, как результат переосмысления своего интерпретационного подхода к трактовке «Эпической» сонаты ор. 57, японский музыкант высказался в публикации «К вопросу исполнения произведений Н. Метнера» [8]. Оба материала были сформулированы на русском языке, что подтверждает искренний интерес Д. Танимото к «русской идее» проекта.

Эксклюзивной гранью проекта стала программа «Миры Николая Метнера», которую инициировала кафедра Искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ХГИК и провела совместно с Дальневосточным художественным музеем в декабре 2020 года. Уникальность программы состояла в её научно-просветительском ракурсе, предложенном доктором искусствоведения С. Лысенко. Оригинальная спаянность биографического, музыкального и научного материала позволила представить композитора в единстве мировоззренческих и творческих векторов его жизни. Была осуществлена видеозапись программы. Прозвучали фортепианные, скрипичные и вокаль-

⁴ Показательно, что ноты Второй сонаты Гречанинова были обнаружены по нашей просьбе хабаровским музыковедом И. Батраченко только в Публичной библиотеке г. Праги.



ные произведения. В программе приняли участие преподаватели кафедры М. Стахеева, Н. Галанина и концертмейстер Дальневосточного академического симфонического оркестра Д. Рихтер.

Метнериана занимает достойное место в музыкальном пространстве Дальнего Востока. Она интегрирует в себе идею «возвращения» в Россию музыкального наследия композиторов-эмигрантов, продолжавших в XX веке творческую деятельность

не только в Европе, но и в Азии. Необходимость изучения их творчества обоснована ещё и тем, что русская эмиграция в Китае, Корее и Японии оказала существенное влияние на становление профессионального музыкального искусства этих стран [1]. Музыка Н. Метнера, Н. Черепнина, А. Черепнина и др. становится в настоящее время средоточием культурного диалога стран Азиатско-тихоокеанского региона.

ЛИТЕРАТУРА

1/ Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Дисс... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / С. А. Айзенштадт. Новосибирск, 2015. 326 с.

2/ Аленская А. Духовное завещание Николая Метнера // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. Международная научная конференция. Москва, 23–26 апреля 2002. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье» – Русский путь, 2009. С. 170–199.

3/ Будников В.В. Время Ахрона // Словесница искусств. 2014. № 1 (33). С. 84–88.

4/ Будников В.В. Архетип Хаоса в сонате ор. 45 для скрипки и фортепиано И. Ахрона: опыт интерпретации // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: материалы Международной научно-просветительской конференции 23–25 ноября 2015. Хабаровск: ФГБОУ ВПО «ХГИИК», 2015. С. 18–28.

5/ Будников В.В. Интерпретация музыки Метнера: опыт воссоздания архетипического контекста // Запад, Восток, Россия: литература и культура на пороге XXI века: сборник научных статей по материалам международного лингвокультурологического форума «Язык и культура: мосты между Европой и Азией». Хабаровск: ДВГУ, 2009. С. 221–228.

6/ Метнер Н.К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж: YMCA-PRESS, 1978. 158 с.

7/ Михайленко Л.А. Николай Черепнин: 14 эскизов

к «Русской азбуке в картинках» А. Бенуа // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: материалы Международной научно-просветительской конференции 23–25 ноября 2015. Хабаровск: ФГБОУ ВПО «ХГИИК», 2015. С. 65–83.

8/ Танимото Дж. К вопросу исполнения произведений Н. Метнера // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: материалы Международной научно-практической конференции 20 ноября 2019. Хабаровск: ФГБОУ ВПО «ХГИИК», 2019. С. 19–24.

9/ Танимото Дж. Эстетика музыки русского символизма: Николай Метнер // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: материалы Международной научно-просветительской конференции 23–25 ноября 2015. Хабаровск: ФГБОУ ВПО «ХГИИК», 2015. С. 118–123.

REFERENCES

1/ Aizenchtadt, S.A. (2015), *Fortepiannye shkoly stran dal'nevostochnogo regiona (Kitai, Koreya, Yaponiya)*, *Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki* [Piano schools of the countries of the Far Eastern region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice], D. Sc. (Art Criticism), Novosibirsk, 326 p. (in Russ.)

2/ Alenskaya, A. (2009), "Spiritual testament of Nikolai Medtner", *Nikolai Medtner. Voprosy biografii i tvorchestva. Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya* [Nikolai Medt-



ner. Questions of biography and creativity. International scientific conference], *Russkii put'*, Moscow, pp. 170–199. (in Russ.)

3/ Budnikov, V.V. (2009), "Interpreting Medtner's Music: An Experience of Reconstructing an Archetypal Context", *Zapad, Vostok, Rossiya: literatura i kul'tura na poroge XXI veka: sbornik nauchnykh statei po materialam mezhdunarodnogo lingvokul'torologicheskogo foruma "Yazyk i kul'tura: mosty mezhdu Evropoi i Aziei"* [West, East, Russia: literature and culture on the threshold of the XXI century: a collection of scientific articles based on the materials of the international linguocultural forum "Language and culture: bridges between Europe and Asia"], DVGGU, Khabarovsk, pp. 221–228. (in Russ.)

4/ Budnikov, V.V. (2014), "Achron's Time", *Slovestnitsa iskusstv* [Wordbook of arts], no. 33, pp. 84–88. (in Russ.)

5/ Budnikov, V.V. (2015), "The Archetype of Chaos in Sonata Op. 45 for violin and piano I. Achron: experience of interpretation", *Kul'turnoe nasledie Rossii i russkoe zarubezhie v XXI veke: materialy nauchno-prosvetitel'skoi konferentsii* [Cultural heritage of Russia and the Russian abroad in the XXI century: materials of the International Scientific and Educational Conference], HGIIK, Khabarovsk, pp. 18–28. (in Russ.)

6/ Medtner, N.K. (1978), *Muza i moda (zaschita osnov muzykal'nogo iskusstva)* [Muse and fashion (protection of the foundations of musical art)], YMCA-PRESS, Paris, 158 p. (in Russ.)

7/ Mihailenko, L.A. (2015), "Nikolai Tcherepnin: 14 sketches for the "Russian Alphabet in pictures" by A. Benois", *Kul'turnoe nasledie Rossii i russkoe zarubezhie v XXI veke: materialy nauchno-prosvetitel'skoi konferentsii* [Cultural heritage of Russia and the Russian abroad in the XXI century: materials of the International Scientific and Educational Conference], HGIIK, Khabarovsk, pp. 65–83.

(in Russ.)

8/ Tanimoto, J. (2015), "Aesthetics of the music of Russian symbolism: Nikolay Medtner", *Kul'turnoe nasledie Rossii i russkoe zarubezhie v XXI veke: materialy nauchno-prosvetitel'skoi konferentsii* [Cultural heritage of Russia and the Russian abroad in the XXI century: materials of the International Scientific and Educational Conference], HGIIK, Khabarovsk, pp. 118–123. (in Russ.)

9/ Tanimoto, J. (2019), "On the issue of performance of N. Medtner's works", *Lichnost', tvorchestvo, obrazovanie v sotsiokul'turnom prostranstve Dal'nego Vostoka Rossii i stran Aziatsko-tihookeanskogo regiona: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Personality, creativity, education in the socio-cultural space of the Far East of Russia and the countries of the Asia-Pacific region: materials of the International scientific and practical conference], HGIIK, Khabarovsk, pp. 19–24. (in Russ.)

Сведения об авторе

Будников Владимир Викторович, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, Хабаровский государственный институт культуры
E-mail: vlboudnikov@mail.ru

Author information

Vladimir V. Budnikov, Cand. Sc. (Art Criticism), Head and Associate Professor at the Department of Art Criticism, musical-instrumental and vocal art, Khabarovsk State Institute of Culture
E-mail: vlboudnikov@mail.ru



DMITRI HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS
22, Lenina st., Krasnoyarsk
Russia, 660049
chief editor: Maria V. Kholodova

СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО
Россия, Красноярск
ул. Ленина, 22, 660049
главный редактор:
М.В. Холодова

sgiiart.ru
e-mail: holodova-maria@mail.ru

Krasnoyarsk
Красноярск, 2021