



edition / издание

№ 2

2 0 2 2

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgiiart.ru]

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

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)

Мымликowa 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. Перепис**, 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

ISSUE / ВЫПУСК

№2

2 0 2 2



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№2

2 0 2 2

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

С.С. Горбунов

«Концерт-молитва» как особое явление в органном искусстве (рассуждение и опыт построения)

А.В. Потапцев

«Картинки с выставки» М.П. Мусоргского: мистерия смерти и воскресения (Часть 1)

М.В. Холодова, С.С. Ершов

Детские оперы Ц.А. Кюи: история создания и сценическая судьба

Д.М. Ермакова, Е.Э. Лобзакова

Поэтика сновидений в опере «Клара Милч» А. Кастальского по повести И. Тургенева

О.Ю. Колпецкая, А.В. Ютяева

Интерпретация произведений И.А. Крылова в либретто эксцентрической оперы «Дедушка смеётся» А.В. Чайковского

А.А. Слепцова, Е.Г. Окунева

Принципы работы с музыкальным материалом в опере Майкла Наймана «Мужчина и мальчик: Дада»

70/ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Н.М. Смирнова

Артикуляция в фортепианных произведениях С.С. Прокофьева

81/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Е.А. Мизонова, Ю.В. Антипова

Глобальная научная опера (GSO) как новый тренд мирового образования

89/ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

С.Г. Войткевич, Н.В. Перепич, А.С. Кичеева

Первая хакасская опера: «Чанар Хус и Ах Чибек» А.А. Кенеля. Страницы истории

100/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Лю Тяньцюань

«Я всегда иду своим путём...»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985)

Е.Ю. Кузнецова, А.А. Ларькина

Искусство батика в творчестве тольяттинских художников-современников. Перспективы развития



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

С.С. ГОРБУНОВ
«Концерт-молитва» как
особое явление в органном
искусстве (рассуждение
и опыт построения)

37/

Д.М. ЕРМАКОВА
Е.Э. ЛОБЗАКОВА
Поэтика сновидений
в опере «Клара
Милич» А. Кастальского
по повести И. Тургенева

14/

А.В. ПОТАПЦЕВ
«Картинки с выставки»
М.П. Мусоргского: мисте-
рия смерти и воскресения
(Часть 1)

46/

О.Ю. КОЛПЕЦКАЯ,
А.В. ЮТЯЕВА
Интерпретация произведе-
ний И.А. Крылова
в либретто эксцентри-
ческой оперы «Дедушка
смеётся» А.В. Чайковского

25/

М.В. ХОЛОДОВА,
С.С. ЕРШОВ
Детские оперы Ц.А. Кюи:
история создания и сцени-
ческая судьба

60/

А.А. СЛЕПЦОВА,
Е.Г. ОКУНЕВА
Принципы работы с му-
зыкальным материалом
в опере Майкла Наймана
«Мужчина и мальчик:
Дада»



УДК 783.1

«КОНЦЕРТ-МОЛИТВА» КАК ОСОБОЕ ЯВЛЕНИЕ В ОРГАННОМ ИСКУССТВЕ (РАССУЖДЕНИЕ И ОПЫТ ПОСТРОЕНИЯ)

С.С. ГОРБУНОВ

Независимый исследователь, Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается идея концепта органного «концерта-молитвы» в его основных характеристиках и поднимается вопрос о возможности его реализации в концертной деятельности органиста. Приводятся примеры «молитвенных» концертных циклов великих композиторов, вместе с тем повествуется и о, своего рода, современной апробации данной идеи – концерте в Эльзасе, состоявшемся в 2017 году, организатором которого выступил автор данной работы. Представлена аргументация в пользу осуществления концепта на базе органного концертного репертуара. Обозначены характеристики, к которым следовало бы стремиться для достижения молитвенного состояния в аудитории как на этапе построения программы, так и при её исполнении в зале, которым может являться как духовное, так и светское здание. Автор исследования приходит к выводу о том, что «концерт-молитва» как культурное явление может занять своё место в современной музыкально-исполнительской практике.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: орган, концерт, молитва, И.С. Бах, И. Брамс, А. Швейцер.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“CONCERT-PRAY” AS A SPECIAL PHENOMENON IN THE ORGAN MUSIC ART (REFLECTION AND CONSTRUCTION EXPERIENCE)

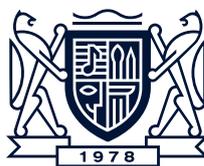
S.S. GORBUNOV

Independent researcher, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. This article discusses the idea of the concept of the organ “concert-pray” in its basic characteristics and its possible manifestation in the concert activities of the organist. Examples are given of “prayerful” concert cycles by great composers, as well as a tested example of a small concert in Alsace, organized by the author of the paper. The arguments in favor of using the concept in musical performance practice are given. The characteristics to which one should aspire in constructing a prayerful mood both in the construction of the program and in its performance in the hall, which can be both a spiritual and a secular building, are considered. The conclusion is made that the “concert-pray” as a cultural phenomenon can take its place in the contemporary organ repertoire.

KEYWORDS: organ, concert, pray, J.S. Bach, J. Brahms, A. Schweitzer.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



*«Пора спросить, куда мы идём?
И достойно ответить своим творчеством и своей профессией.
Именно сегодня, во время великих потрясений и страданий.
Когда человечество нуждается в утешении и вере.
В опоре и стремлении к красоте.
Не ради снобизма и высокомерия, но ради нашего будущего,
чтобы вернуть органное искусство Богу»*
М.В. Воинова [1]

Строки, вынесенные в эпиграф, по-настоящему актуальны сегодня сразу применительно к целому ряду проблем, среди которых выделим как составление программ академического музыкального концерта, так и сам генезис органного музыкального исполнительства, распределение в нём ролей «духовного культового» и «светского концертного». Нужно сказать, что и в современном академическом органном искусстве взаимонаправленность и взаимообусловленность последних представляется вполне возможной.

В данном исследовании представлена попытка осветить опыт построения концертных программ органной академической музыки, которые можно было бы охарактеризовать как «концерт-молитву». Речь пойдёт не о тематической разновидности концерта, подразумевающего последовательное исполнение образцов духовной музыки (хотя и в нём тоже, бесспорно, реализуется данная идея). Концепт «концерта-молитвы» в нашем понимании подразумевает такую выверенность программы, которая основана не только и не столько на духовном генезисе подобранных сочинений, сколько на их стилистическом и содержательном единстве, сообразном и взаимообогащающем следовании друг за другом, соответствии их выразительных средств идее создания в аудитории особого «строя», состояния.

К основным характеристикам данного концепта, по нашему мнению, следует отнести: единение, связность, диалогизм, духовное спокойствие, светлый звуковой колорит произведений (созидаемый духовным наполнением звучания даже в минорной музыке), создающие у слушателя особенное духовное настроение, которое можно наиболее правильным образом охарактеризовать как «молитвенное благоговение», связывающее со-участием и со-чувствием исполнителя и слушателей.

Следует отметить, что орган, вошедший в европейскую академическую музыку из духовной церковной среды (хотя до того проделавший обратный путь от светского инструмента к церковному) [4], как нельзя лучше подходит для описанного выше творческого «молитвенного» события, ввиду ассоциативности, полифоничности звучания и богатой звуковой палитры, способной отображать самые разные духовные переживания.

Как известно, циклы-молитвы можно легко найти в творчестве великих композиторов. К таковым, например, можно отнести «Четыре строгих напева» ор. 121 и «Одиннадцать хоральных прелюдий» ор. 122 И. Брамса. Если пристально взглянуть на систему построения последнего из обозначенных циклов (особенно в его завершении – ор. 122 IX/X/XI), то можно проследить логику повествования автора, ориентируясь на музыкальный текст совместно с содержательным текстом гимнографических произведений (хоралов), на темы которых они написаны.

Одним из примеров, представляющих собой грандиознейший молитвенный цикл, является Третья часть «Клавирного упражнения» И.С. Баха (Clavier-Übung III). В обиходе исполнителями и организаторами концертов этот цикл часто именуется «органной мессой»¹. Напомним, что в данном сборнике, обранные прелюдией и фугой ми-бемоль мажор (BWV 552 I/II), группируются отдельно:

- хоральные прелюдии на хоралы “Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit” (BWV 669, 672), “Christe, aller Welt

¹ Часто в программах указывается, что название «органная месса» Третьей части «Клавирного упражнения» И.С. Баха дал А. Швейцер, «усмотрев в ней схожесть с французскими органными мессами». Однако, как указывает М.А. Сапонов, «“афишное” наименование “Органная месса” (вопреки сути баховского замысла) Швейцером явно не разделяется: такого заголовка в его текстах не найти, как не найти его и у Баха» [3, с. 79].



Trost" (BWV 670, 673), "Kyrie, Gott heiliger Geist" (BWV 671, 674), то есть **Kyrie** [Отец – Сын – Святой Дух]. Заметим, что на каждый хорал композитором созданы по две прелюдии.

- затем, **Gloria** – две прелюдии и фугетта на хорал "Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (BWV 675, 676, 677).

Далее же следуют последовательно сдвоенные хоральные прелюдии, обозначающие собою:

- **Декалог** – прелюдия и фугетта на хорал "Dies sind die heil'gen zehn Gebot" (BWV 678, 679);

- **Символ веры** (Credo) – прелюдия и фугетта "Wir glauben all' an einen Gott" (BWV 680, 681);

- **«Отче наш»** – две хоральные прелюдии на хорал "Vater unser im Himmelreich" (BWV 682, 683);

- **Крещение** – две прелюдии на хорал "Christ, unser Herr, zum Jordan kam" (BWV 684, 685);

- **Покаяние** – две прелюдии на хорал "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (BWV 686, 687);

- и, наконец, **Причастие** – прелюдия и небольшая fuga на хорал "Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt" (BWV 688, 689)².

Грандиозный замысел Баха становится ясен подготовленному предварительно слушателю (!) и звучит особенно ярко, если исполнять его как единое целое – с минимальными перерывами между частями, технически необходимыми только для смены регистров (к счастью, устройство современных органов позволяет это сделать). Так «Органный катехизис»³ звучит, например, в исполнении заслуженного артиста России, проф. А. В. Фисейского – признанного знатока исполнительского мастерства сочинений И. С. Баха. Однако великие примеры прошлого – соединения, созданные в виде циклов гениальными композиторами – *вовсе не должны ограничивать исполнителя в выборе репертуара,*

когда речь заходит о том, чтобы создать у слушателя благоговейное, «молитвенное» состояние. А оно, увы, в современной концертной практике часто ими и ограничивается.

Именно в подборе музыкальных сочинений и способе их подачи во многом заключается мастерство исполнителя, составляющего свою программу. Регистровка, звучность, темпоритм – всё это способно качественно выделять или указывать новый ракурс в том или ином произведении, когда оно вписывается в контекст единого замысла. Известный знаток баховского творчества Альберт Швейцер в своей автобиографии указывал следующее: *«Я радуюсь, когда орган звучит вместе с оркестром в концертном зале. Но когда мне предлагают выступить 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»* [6, с. 68].

Данная идея Швейцера – органичная и актуальная во все времена – сподвигла к своей реализации, и 20 мая 2017 года в деревенской церкви Гюнсбах – «родной» церкви А. Швейцера – состоялся органный концерт, явившийся по своему замыслу именно «концертом-молитвой» (рисунок 1). Он стал концертом-посвящением гуманисту, философу, теологу, врачу, органисту, музыковеду Альберту Швейцеру ("Hommage à Albert Schweitzer"), где в исполнении молодой, талантливой студентки третьего курса кафедры органа и клавесина РАМ им. Гнесиных (Москва) Лилии Якушевой прозвучала следующая программа:

Дитрих Букстехуде (ок. 1637–1707)

Прелюдия d-moll, ВухWV 14

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750)

Хоральная прелюдия "Allein Gott in der Höh' sei Ehr", BWV 662

Хоральная прелюдия "Wenn wir in höchsten Nöthen sein", BWV 641

Трио-соната e-moll, BWV 528

Хоральная прелюдия "Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ", BWV 639

Прелюдия и fuga c-moll, BWV 546

Лилия Якушева (*1993)

Импровизация («Посвящение Альберту Швейцеру»)

² Принципиальный вопрос о значении клавесинных дуэтов в Третьей части «Клавирного упражнения» оставим за скобками настоящей работы. Этому вопросу посвящены замечательные материалы Е. В. Вязковой и А. В. Фисейского (см., например, [2; 5]).

³ «Органным катехизисом» Clavier-Übung III называют ещё и потому, что большая часть хоральных обработок повторяется в нём дважды: в большой и малой формах. Как известно, М. Лютер создал «большой» и «малый» катехизисы: для церкви учащей и церкви учимой – в этом усматривается схожесть с Clavier-Übung III И. С. Баха

На оборотной стороне афиши размещался текст пояснительного характера, на французском и немецком языках, адресованный широкой аудитории. Он открывался следующим, своего рода, прологом: «Стремление выразить звуками то, что передаётся поэтическими и живописно-пластическими средствами, заложено в самой сущности музыки. Музыка обращается к творческому воображению слушателя и пытается пробудить у него тот эмоциональный опыт и те зрительные образы, из которых возникла она сама. Но она может сделать это лишь в том случае, если говорящий на языке звуков обладает таинственной способностью излагать на нём свои мысли с ясностью и определённой, которые превышают естественные выразительные возможности этого языка. В этом отношении Бах – величайший из великих. <...> Его музыка требует от нас сосредоточенности и духовности, чтобы быть в состоянии вызвать к жизни нечто от того глубокого духа, который в ней сокрыт» [6, с. 41–43].

Особое внимание уделялось линии, связующей для творчества двух немецких мастеров, сочинения которых, включённые в данную программу, исполнял при жизни и А. Швейцер: «Хорошо известно, что в 1705 году совсем ещё молодой Бах совершил самостоятельное путешествие в Любек для того, чтобы послушать игру тогда уже знаменитого Букстехуде. Влияние творчества Букстехуде хорошо прослеживается в ранних произведениях Баха. С определённой долей уверенности Дитриха Букстехуде можно назвать предтечей И.С. Баха. Поэтому не случайно сегодня в нашем концерте прозвучит одно из самых ярких произведений Букстехуде – прелюдия d-moll (BuxWV 140).

И всё-таки Бах, конечно же Бах, Его Величество Бах. <...> Сегодня, здесь, под историческими сводами церкви Гюнсбаха, прозвучат произведения И.С. Баха самых различных жанров: от торжественной прелюдии и фуги (BWV 546) до лиричной и пронзительной трио-сонаты (BWV 528). Особое место среди этих произведений занимают хоральные прелюдии из собрания “18 Лейпцигских хоралов” (BWV 662) и знаменитой “Органной книжечки” (BWV 639, 641), которая, по мнению Швейцера, является словарём музыкального языка Баха, и вместе с тем одним из самых высоких достижений в музыке, в целом. Своим проникновенным звучанием баховские

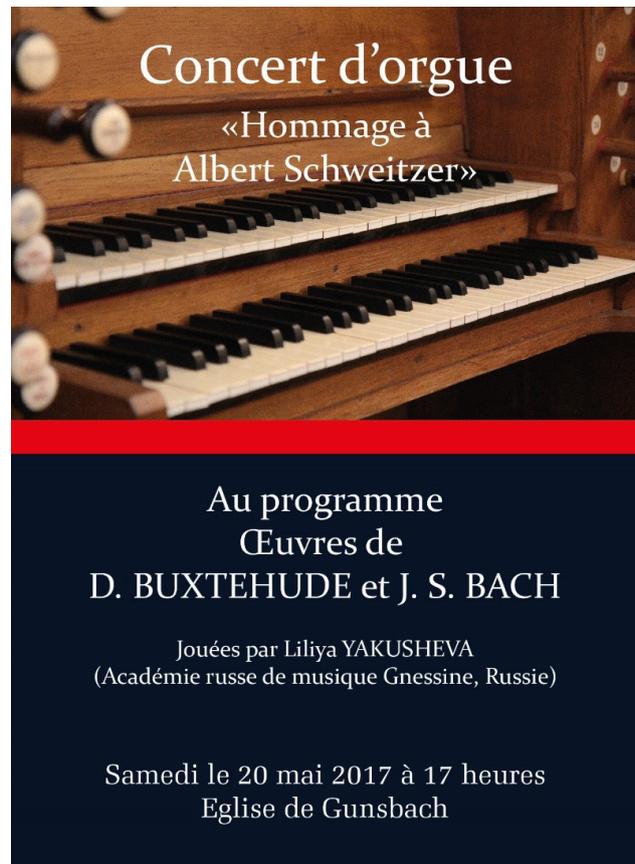


Рисунок 1. Афиша концерта в Гюнсбахе

хоральные прелюдии как нельзя лучше демонстрируют фундамент духовного начала в творчестве великого композитора» [Там же].

Легко заметить, что в обрамлении прелюдией Д. Букстехуде и финальной импровизацией исполнителя именно баховские сочинения мыслятся ядром, и половину из них составляют хоральные обработки, в частности, BWV 662, 641 и 639 по каталогу Шмидера. Они написаны на тексты означенных в их заглавиях протестантских хоралов, дословный перевод которых, выполненный автором данной статьи, приведён ниже:



BWV 662

Инципит: **“Allein Gott in der Höh' sei Ehr' ...”**

(EG 179)

Автор хорала: Николаус Дециус

(ок. 1485 – после 1546), 1522, 1525 /

Мартин Лютер (1483–1546)

1/ Allein Gott in der Höh' sei Ehr'
Und Dank für seine Gnade,
Darum dass nun und nimmermehr
Uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefall'n Gott an uns hat;
Nun ist groß' Fried' ohn' Unterlass,
All' Fehd' hat nun ein Ende.

2/ Wir loben, preis'n, anbeten dich;
Für deine Ehr' wir danken,
Daß du, Gott Vater, ewiglich
Regierst ohn' alles Wanken.
Ganz ungemess'n ist deine Macht,
Allzeit geschieht, was du bedacht,
Wohl uns solch eines Herren!

3/ O Jesu Christ, Sohn eingebor'n
Des allerhöchsten Vaters,
Versöhner derer, die verlor'n,
Du Stiller unsres Haders,
Lamm Gottes, heil'ger Herr und Gott:
Nimm an die Bitt' aus unsrer Not,
Erbarm dich unser aller.

4/ O Heil'ger Geist, du höchstes Gut,
Du allerheilsamst' Tröster:
Vor Teufels G'walt fortan behüt',
Die Jesus Christ erlöset
Durch große Mart'r und bitter'n Tod;
Abwend all unsern Jamm'r und Not!
Darauf wir uns verlassen.

1/ Лишь Богу в вышних Слава!
И хвала за его милость.
За то, что ни ныне, ни в будущем,
Нас не может коснуться никакой вред.
Благоволение Господа в нас:
Ныне настал большой мир без прекращенья,
Все междоусобицы теперь пришли к концу.

2/ Мы восхваляем (Тебя), прославляем и молимся;
В Твоей Славе тебя благодарим,
За то, что, Ты, Бог Отец, вечно
Правишь (царишь) без каких-либо колебаний,
Совершенно безмерна Твоя Мощь,
Что бы Ты не решил (досл.: задумал), все свершается.
Великое благо (для нас) – Господь наш!

3/ О Иисус Христос, Сын едиnorodный
Всевышнего Отца,
Примиритель, тех кто был потерян (погибал),
Умиротворитель наших раздоров,
Агнец Божий, святой Господь и Бог (наш),
Услышь мольбы, из нашей нужды.
Помилуй нас всех.

4/ О Святой Дух, Ты величайшее из благ.
Ты всеисцеляющий утешитель.
Огради от насилия дьявола (тех),
Кого Иисус спас (освободил)
Путем великих мук и горькой смерти.
Отведи от нас беды и нужды!
На то мы уповаем.



BWV 641

Инципит: **“Wenn wir in höchsten Nöten sein...”**

(EG 366)

Автор хорала: Пауль Эбер (1511–1569), 1566

1/ Wenn wir in höchsten Nöten sein
Und wißen nicht, wo aus noch ein,
Und finden weder Hilf' noch Rat,
Ob wir gleich sorgen früh und spat:

2/ So ist dies unser Trost allein,
Daß wir zusammen insgemein
Dich rufen an, o treuer Gott,
Um Rettung aus der Angst und Not.

3/ Und heben unsre Aug'n und Herz
Zu dir in wahrer Reu' und Schmerz
Und suchen der Sünd' Vergebung
Und aller Strafen Linderung,

4/ Die du verheißest gnädiglich
Allen, die darum bitten dich
Im Namen dein's Sohns Jesu Christ,
Der unser Heil und Fürsprech ist.

5/ Drum kommen wir, o Herre Gott,
Und klagen dir all unsre Not,
Weil wir jetzt stehn verlaßen gar
In großer Trübsal und Gefahr.

6/ Sieh nicht an unsre Sünde groß,
Sprich uns derselb'n aus Gnadenlos,
Steh uns in unserm Elend bei,
Mach uns von allen Plagen frei.

7/ Auf daß von Herzen können wir
Nachmals mit Freuden danken dir,
Gehorsam sein nach deinem Wort,
Dich allzeit preisen hier und dort!

1/ Когда в час величайшей нужды
Мы не знаем, где искать помощи;
Когда в дни и ночи, полные тревожных мыслей,
Нет ни помощи, ни совета,

2/ Тогда единственное наше утешение в том,
Что мы все вместе, как обычно,
К тебе взываем, наш Господь
Об избавлении от наших бедствий.

3/ К Тебе могут взмыть наши сердца и глаза,
Сокрушаясь о язвах с горькими вздохами,
И искать Твоего прощения за наш грех
И облегчения наших горестей.

4/ Ибо Ты милосердно обещал
Услышать всех, кто вопиет к Тебе,
Через Него, чьё самое имя велико,
Нашего Спасителя и нашего Заступника.

5/ И вот мы приходим, о Боже, сегодня
И возлагаем перед Тобой все свои напасти;
Ибо, тяжко мучимые, угнетённые, мы стоим,
Ошеломлённые ужасами со всех сторон.

6/ Не скрывай Твоё лицо за наши грехи,
Отпусти нам (их) Твоей безграничной милостью,
Будь с нами по-прежнему в наших муках,
Освободи нас наконец от всего дурного.

7/ Чтобы мы могли всем сердцем
Счастливо возблагодарить Тебя,
Затем идти, повинуюсь Твоему Слову,
И ныне и присно славить Тебя, Господи.

BWV 639

Инципит: **“Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ...”**

(EG 343)

Автор хорала (предположительно): Иоганн Агрикола
(1492/4–1566), ок. 1530



1/ Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhör 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 nützlich zu sein,
Dein Wort zu halten eben.

2/ Ich bitt noch mehr, o Herre Gott –
Du kannst es mir wohl geben –,
Dass ich nicht wieder werd zu Spott;
Die Hoffnung gib daneben;
Voraus, wenn ich muss hier davon,
Dass ich dir mög vertrauen
Und nicht bauen
Auf all mein eigen Tun,
Sonst wird's mich ewig reuen.

3/ Verleih, dass ich aus Herzensgrund
Den Feinden mög vergeben;
Verzeih mir auch zu dieser Stund,
Schaff mir ein neues Leben;
Dein Wort mein Speislass allweg sein,
Damit mein Seel zu nähren,
Mich zu wehren,
Wenn Unglück schlägt herein,
Das mich bald möcht verkehren.

4/ Lass mich kein Lust noch Furcht von dir
In dieser Welt abwenden;
Beständig sein ans End gib mir,
Du hast's allein in Händen;
Und wem du's gibst, der hat's umsonst,
Es mag niemand erwerben
Noch ererben
Durch Werke deine Gunst,
Die uns errett' vom Sterben.

5/ Ich lieg im Streit und widerstreb,
Hilf o Herr Christ, dem Schwachen;
An deiner Gnad allein ich kleb,
Du kannst mich stärker machen.
Kommt nun Anfechtung her, so wehr,
Dass sie mich nicht umstoße;
Du kannst machen,
Dass mir's nicht bringt Gefahr.
Ich weiß, du wirst's nicht lassen.

1/ 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 полезным ближнему моему,
Верно исполнять Твоё слово.

2/ Я прошу ещё большего, Господи,
Ты, несомненно, можешь мне это дать:
Чтобы я никогда больше не был презрен;
Дай мне также надежду;
А потом, когда мне придётся уйти отсюда,
Пусть я смогу довериться Тебе
И не полагаться
На все мои собственные деяния,
Иначе я буду вечно об этом сожалеть.

3/ Даруй, чтобы из глубины своего сердца
Я мог прощать своих врагов,
Прости и Ты меня в этот раз,
Дай мне новую жизнь;
Пусть Твоё слово всегда будет моей пищей,
Чтобы насыщать мою душу,
Чтобы защищать меня,
Когда подступает невзгода,
Которая может быстро меня сокрушить.

4/ Пусть ни удовольствие, ни страх
Не отвратят меня от Тебя в этом мире;
Уверенным до конца быть, дай мне,
Это под силу только тебе;
И тот, кому Ты её даёшь, получает её даром:
Никто не может унаследовать
Или заработать
Своим трудом Твою милость,
Которая спасает нас от умирания.

5/ Я лежу в сражении и борьбе,
Помоги, о Господь Христос, слабому;
Я цепляюсь только за Твоё милосердие,
Ты можешь сделать меня сильнее.
Если искушение придёт сейчас, Господи, позаботься,
Чтобы оно не опрокинуло меня.
Ты можешь умерить его,
Чтобы оно не принесло мне опасности;
Я знаю, что Ты этого не допустишь.



GRAND-ORGUE	RÉCIT EXPRESSIF	PÉDALE
56 notes	56 notes	30 notes
Bourdon 16'	Bourdon 8'	Soubasse 16'
Montre 8'	Gemshorn 8'	Bourdon 16'
Flûte conique 8'	Gambe 8'	Flûte 8'
Bourdon 8'	Voix céleste 8'	Violoncelle 8'
Prestant 4'	Prestant 4'	Choralbass 4'
Flûte à fuseau 4'	Flûte à cheminée 4'	Fourniture 3 rgs
Quinte 2'2/3	Waldfloete 2'	Dulzian 16'
Doublette 2'	Sesquialtera 2 rgs	I/P
Fourniture 4 rgs	Plein-jeu 3 rgs	II/P
Trompette 8'	Basson/Hautbois 8'	
II/I		

Рисунок 2. Диспозиция церковного органа Гюнсбаха (с 1980 г.)

Общность композиций концертной программы состоит в том, что они создают у слушателя статичное, отрешённо-возвышенное состояние, особенно если темп их исполнения остаётся размеренным, а регистровка выглядит не «вычурной», а спокойной – именно такие возможности представляет типичный деревенский церковный орган Эльзаса, вписанный в архитектуру небольшого церковного зала. Для уточнения приведём диспозицию современного органа Гюнсбаха (рисунок 2).

Заключительная импровизация на тему «Посвящение Альберту Швейцеру», «призванная ещё раз напомнить <...> о жизни и заветах великого гуманиста XX века, имя которого неразрывно связано с музыкой и органным искусством» (как гласил текст программы), также настраивала слушателя на молитвенно-созерцательный лад, поскольку имела в себе ряд стилистических решений, характерных для духовной музыки (причём не только западной, но и восточной христианской церкви). Так, например, центральным её решением являлось постепенное увеличение числа задействованных регистров органа, вплоть до максимального (*tutti*), что повторяет, например, пасхальное «ангельское» песнопение, постепенно усиливающееся и заполняющее всё храмовое пространство.

О произведённом эффекте указанного концерта можно судить из отчёта прессы, с которой, к слову, ни организатор, ни исполнитель не обменивались своими соображениями ни до, ни после концерта – за них говорил лишь язык музыки. На следующий день

в издании *Dernières Nouvelles D'Alsace (DNA)* вышла статья, в которой автор, не оставивший своей подписи, выразил впечатления от прошедшего события (ниже представлен её фрагмент):

«Хождение вслед» (нем. “Nachfolge”⁴) – вот что явно ощущалось в церкви Гюнсбаха, церкви Альберта Швейцера, субботним вечером во время концерта.

Это редкое событие началось с прелюдии d-moll Букстехуде – великого любекского мастера, которого молодой Бах, подобно Генделю, настолько хотел услышать, что пришёл к нему пешком из Арнштадта, где служил в то время.

“Хождение вслед”! В сущности, можно считать, что Иоганн Себастьян Бах в своей работе шёл вслед за Букстехуде, находясь под всеобъемлющим влиянием последнего.

В этот субботний вечер было достигнуто совершенное единение и небывалая гармония между Богом, Букстехуде и Бахом – *камерный, безмятежный концерт, утешение сердцу. Концерт, который может служить вводным словом к миру (paix) – спасительному, утешительному, возрождающему умиротворению* (курсив мой. – С.Г.).

В его богатую программу входили как знаменитые хоральные прелюдии “Allein Gott in der Höh' sei Ehr” и “Wenn wir in höchsten Nöthen sein”, так и, среди прочих, хоральная прелюдия “Ich ruf' zu

4 “Nachfolge” – хождение вслед [за Христом] – одно из самых знаменитых произведений авторства Д. Бонхёффера.



Dir, Herr Jesu Christ" (BWV 662–641–639). <...>

Иоганн Себастьян Бах! Навеки! Неслучайно фило-соф Фредерик Леруа, специалист по истории религий, каждое утро слушает Гольдберг-вариации, прежде чем начать новый день. Это тоже своего рода "хождение вслед". Среди прочих работ у Леруа есть "Письмо к животным и к тем, кто их любит", в духе "Благоговения перед жизнью". И снова хождение вслед...

Миг, когда время, казалось, остановило свой бег» [7] (пер. с фр. – С.Г.).

Таким образом можно заключить, что «концерт-молитва» может претендовать на право стать самостоятельным развивающимся явлением в концертной практике и репертуаре современных исполнителей-органистов, тем более что истоки современной органной культуры, несомненно, имеют духовное начало.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Воинова М.В. Камо грядеши? // Органная культура России. Аналитические заметки / Яндекс.Дзен. 2022. 31 мая. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/6295415d56f5e12ae8e62d61/kamo-griadeshi-629543e000cde16d536d5253> (дата обращения: 15.06.2022).
- 2/ Вязкова Е.В. Ошибка И.С. Баха или А. Швейцера? О роли дуэтов в Clavierübung III // Старинная музыка. 2016. № 4. С. 16–23.
- 3/ Сапонов М.А. Интернированный святой (Сорванный замысел Альберта Швейцера) // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 2. С. 74–97.
- 4/ Фисейский А.В. Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н.э. – 1800 год). М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 544 с.
- 5/ Фисейский А.В. Третья часть «Клавирных упражнений» И.С. Баха. Теология в звуке и числе [Электронный ресурс]. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/bah-i-s/a-fisejskij-tretja-chast-klavirnyh-uprazhnenij-i-s-baha-teologija-v-zvuke-i-chisle-76-22-kb/> (дата обращения: 27.03.2022).
- 6/ Швейцер А. Жизнь и мысли / пер. с нем. А.Л. Чернявского. М.: Центр Гуманитарных Инициатив, 2018. 672 с.
- 7/ L'orgue dans toute sa plentitude // Dernières Nouvelles D'Alsace. 25 mai 2017. URL: <http://www.dna.fr/edition-de-colmar/2017/05/23/l-orgue-dans-toute-sa-plentitude> (дата обращения: 27.03.2022).

ber", Available at: <http://opentextnn.ru/music/personalii/bah-i-s/a-fisejskij-tretja-chast-klavirnyh-uprazhnenij-i-s-baha-teologija-v-zvuke-i-chisle-76-22-kb/> (Accessed 27 March 2022). (in Russ.)

3/ "L'orgue dans toute sa plentitude" (2017), Dernières Nouvelles D'Alsace, Available at: <http://www.dna.fr/edition-de-colmar/2017/05/23/l-orgue-dans-toute-sa-plentitude> (Accessed 27 March 2022). (in Fr.)

4/ Saponov, M.A. (2019), "An Interned Saint (Albert Schweitzer's Thwarted Design)", Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory], no. 2, pp. 74–97. (in Russ.)

5/ Schweitzer, A. (2018), Zhizn' I mysli [Out my Life and Thught], Zentr gumanitarnykh initsiativ, Moscow, 672 p. (in Russ.)

6/ Vi'azkova, E.V. (2016), "The mistake of Johann Sebastian Bach or A. Schweitzer? On the Role of Duets in Clavierübung III", Starinnaia muzyka [Old-time music], no. 4, pp. 16–23. (in Russ.)

7/ Voinova, M.V. (2022), "Kamo griadeshi?", Organ culture of Russia. Analytical Notes, Yandex.Zen, Available at: <https://zen.yandex.ru/media/id/6295415d56f5e12ae8e62d61/kamo-griadeshi-629543e000cde16d536d5253> (Accessed 15 June 2022). (in Russ.)

REFERENCES

- 1/ Fiseisky, A.V. (2009), Organ s istorii mirovoi muzykal'noi kul'tury (III vek do n.e. – 1800 god) [The Organ in the History of World Music Culture (III century BC – 1800)], RAM im. Gnesinykh, Moscow, 544 p. (in Russ.)
- 2/ Fiseisky, A.V. (2019), "The third part of Johann Sebastian Bach's Clavier Exercises. Theology in sound and num-

Сведения об авторе

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

Author information

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



УДК 786

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М.П. МУСОРГСКОГО: МИСТЕРИЯ СМЕРТИ И ВОСКРЕСЕНИЯ (ЧАСТЬ 1)

А.В. ПОТАПЦЕВ

Иркутский областной музыкальный колледж имени Фридерика Шопена, 664003, Иркутск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья является первой частью исследования, представляющего собой попытку прочтения фортепианной сюиты М.П. Мусоргского «Картинки с выставки» как православной мистерии, посвящённой созерцанию и непосредственному переживанию фундаментальных категорий Жизни и Смерти. Гипотеза, вынесенная на суд читателя, развивает пунктиром намеченную концепцию пианистки-философа М.В. Юдиной и мысли выдающихся русских музыкантов (Г.В. Свиридова, А.А. Мндоянца). В рассматриваемом фортепианном цикле выявлен целый ряд свойств, сближающих его с архаическими мистериями-действиями. Среди них можно назвать: иерархичность, поэтапность, присутствие проводника-мистагога, символические перемещения во времени и мировом пространстве, мифологический элемент, театральный потенциал, а главное, – идею Победы над смертью и Преображения мира. То, что музыка «Картинок» способна органично существовать в контексте синтетического действия с таинственным подтекстом, доказывает интереснейший опыт её сценической адаптации, осуществлённый В.В. Кандинским. Возможность прочтения цикла Мусоргского в мистериальном ключе подтверждает особую значимость иррационально-мистического постижения бытия для композитора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.П. Мусоргский, «Картинки с выставки», М.В. Юдина, мистерия, христианские ассоциативные образы.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“PICTURES FROM THE EXHIBITION” M.P. MUSSORGSKY: THE MYSTERY OF DEATH AND RESURRECTION

A.V. POTAPTSEV

Fryderyk Chopin Irkutsk Regional College of Music, 664003, Irkutsk, Russian Federation

ABSTRACT. This article is the first part of the research representing reading attempt of Mussorgsky's piano suite "Pictures at an Exhibition" as an Orthodox mystery, dedicated to the contemplation and direct experience of the fundamental categories of Life and Death. According to the Christian worldview, captured in this work, death is a consequence of original damage and must be finally defeated at the time of the universal Resurrection. The hypothesis presented to the reader's judgment is a development of the concept of the pianist-philosopher M.V. Yudina and a number of other musicians-thinkers. In the considered piano cycle a number of the properties which are bringing together it with archaic mysteries actions is revealed. Among them it is possible to call: hierarchy, phasing, presence of the conductor-mistagoga, symbolical movements in time and world space, a mythological element, theatrical potential, and, above all, – the idea of the Victory over death and Transformations of the world. The fact that music of "Pictures" is capable to exist organically in the context of synthetic action with mysterious implication proves the most interesting experience of her scenic adaptation which is carried out by V.V. Kandinsky. The possibility of reading of a piano cycle of Mussorgsky in a mysteriological key confirms the special importance of irrational and mystical comprehension of life for the composer.

KEYWORDS: M.P. Mussorgsky, Pictures at an Exhibition, M.V. Yudina, mystery, Christian associative images.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



*Светлой памяти моего педагога
Изольды Оскаровны Цахер*

Данная работа является плодом размышлений автора о «Картинках с выставки» в необычном ракурсе. Речь в ней пойдёт о скрытых смыслах и религиозных ассоциативных образах, вызываемых пьесами цикла. На наш взгляд, внешне причудливая и спонтанная мозаика частей фортепианной сюиты складывается в стройную мировоззренческую картину, репрезентирующую христианское понимание жизни и смерти. Подобное прочтение известного на весь мир шедевра русской музыки может вызвать вопросы, полемику и даже неприятие. Каждый, кто пускается в религиозно-философские размышления о музыке Мусоргского, должен помнить о том, как едко он высмеял в своём «Райке» толковательный метод профессора Зарембы: «Учит, что минорный тон – грех прародительский, и что мажорный тон – греха искупление».

Мы привыкли воспринимать Мусоргского как композитора-реалиста, «музыкального передвижника», представителя «натуральной школы», сконцентрировавшего в своём творчестве идеологию русской интеллигенции 60-х годов XIX века. Всем известно, что Мусоргский боялся самодовлеющего эстетства и оторванности от реальной жизни. Центральной задачей его творчества было правдивое отображение жизненных реалий, человеческих характеров, сопереживание и сострадание «униженным и оскорблённым». Несомненно, все эти постулаты, вошедшие в «плоть и кровь» композиторов «Могучей кучки», нашли своё отражение в «Картинках с выставки». Есть здесь и национальный колорит, и портретные зарисовки ярких личностей, сценки из народной жизни, речевая выразительность, искреннее сопереживание-печалование, смелость музыкального языка и формы, обусловленная новизной художественных задач.

Привычный для нас «реалистический» подход к осмыслению сюиты демонстрирует статья А.Г. Шнитке¹. Следуя тенденциям своего времени, исследовательница полностью исключает мистиче-

ский элемент из содержания произведения, и даже «Катакомбы» трактует только как «сверхфантастику» (см.: [9, с. 344]). В заключительном разделе статьи можно прочитать следующее: «Фантастическая драматургия Мусоргского полностью лишена мистики, потустороннего. Она покоится на славных традициях русской сказочности, раскрывающей мир чудес и вымысла глубоко реалистическими средствами» [Там же, с. 355].

И всё же, во время слушания «Картинок» не покидает ощущение присутствия некоего «второго плана», скрытого от поверхностного восприятия. Ещё Е.А. Ручьевская указывала на наличие в цикле особого духовного семантического уровня: «Существующий в музыке Мусоргского высший слой художественного содержания связан непосредственно с авторским мирозерцанием, с этосом. Он находится над словом и вне его, то есть не подлежит точному словесному определению – здесь возможно лишь непосредственное интуитивное познание и более или менее близкое к истине истолкование» (цит. по: [1, с. 5]). Особое значение мистического элемента и «крайней экзальтации» в жизни и творчестве Мусоргского отмечал Г.В. Свиридов. В своей дневниковой тетради за 1988 год он процитировал несколько отрывков из писем Мусоргского, служащих тому подтверждением [8, с. 477–479]².

Отечественные исследователи постсоветского периода значительно продвинулись в осмыслении творчества и мировоззрения Мусоргского. Оказалось, что его художественная индивидуальность не укладывается в «прокрустово ложе» критического реализма и «хождения в народ». Блестящим примером такого новаторского подхода является диссертация И.С. Гуры «М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности» [1], защищённая в 2003 году. В ней исследовательница приоткрывает «теневую» сторону личности и дарования Мусоргского, рассма-

¹ Вероятно, этот труд является первым развёрнутым музыкально-ведческим исследованием «Картинок с выставки».

² Мы обратились к дневниковым записям Г.В. Свиридова, когда работа над исследованием была практически завершена. Свиридовские выписки и комментарии окончательно убедили нас в правильности избранного ракурса истолкования «Картинок» (см. дальнейшие отсылки во второй части исследования).



тривая «трагическое» как центральную категорию творчества композитора, а две его великие оперы как *трагические мистерии*. Ключом к пониманию трагического начала у Мусоргского она считает *дионисийство* как особого рода религию: «Трагизм есть специфическое религиозное мироощущение, “тёмная вера”, уходящая корнями в экзистенциальный план страсти, страдания, греха и смерти» [1, с. 151]. По мнению Инессы Гуры, неизменными атрибутами трагизма являются «преступление» и «наказание». Обязательно присутствует фатальная сила, свершающая возмездие, конечным пунктом которого становится смерть. Такое истолкование феномена трагизма, несомненно, связано с античными трагедиями, которые выросли из практики жертвоприношений³ в честь Диониса, растерзанного титанами. Это, в свою очередь, обусловило обязательное присутствие в трагическом сюжете гибели героев, кровопролития.

Воспринимая Мусоргского как композитора-шестидесятника, не следует забывать, что он жил и творил в романтическую эпоху, представители которой тяготели к мистицизму. Друзья и близкие описывают его как *тонкую, ранимую и нервную натуру*, а ведь эти качества характеризуют его как романтика, хоть и чрезвычайно своеобразного. Русский гений прекрасно знал и по-настоящему ценил музыку Шумана, Берлиоза, Вагнера. Листа. Их влияние отчётливо прослеживается в сочинениях Мусоргского. Примечательно в этом отношении письмо, отправленное композитором М.А. Балакиреву в 1858 году: «Теперь я на досуге перевожу письма Лафатера⁴ о состоянии души после смерти, вещь очень интересная, да притом меня всегда влекло в мечтательный мир. <...> Насчёт состояния душ он говорит: что душа усопшего человеку, способному к ясновидению, сообщает свои мысли, которые, будучи переданы ясновидящим оставленному душою на земле другу, дают последнему понятие о её нахождении после смерти. Заметьте, какое соотношение душ...» [5, с. 11–12]. Если

не знать даты, может возникнуть впечатление, что этот текст написан по поводу смерти Гартмана и связан с «Картинками»⁵.

Знакомство с эпистолярным наследием композитора и воспоминаниями о нём позволяет утверждать, что с юности он был склонен к мистике и даже к демонизму, свойственному многим романтикам. Ярчайшим произведением с такого рода тематикой является «Ночь на Лысой горе» – русское преломление картины шабаша из «Фантастической симфонии» Берлиоза и «Пляски смерти» Листа.

Характеризуя духовное состояние Мусоргского как «прелесь» (в значении, принятом в православной аскетике), И. Гура пишет: «Предпосылками для возникновения столь сложного психологического и идеологического явления стали как мистическая предрасположенность личности художника, особенно незащитной перед обаянием трагической идеи, так и индивидуальный опыт страстного постижения бытия» [1, с. 153].

Помимо западноевропейского романтизма на композитора могло оказать воздействие глубокое изучение русского раскола, с его апокалиптическим видением мира⁶, а также русских мистических сект (вроде хлыстов). Для последних характерно помещение в центр религиозной практики экстатических (дионисийских по своей сути) «радений». Таким образом, мы никак не можем отрицать важность таинственного, иррационально-мистического элемента в творчестве Мусоргского и существования у него своеобразного религиозного мировоззрения.

Подчеркнём, что даже своё композиторское призвание он мыслил как подобие религиозного служения. «Могучая кучка» воспринималась им как *квазирелигиозная организация* со своими догматами, иерархией и духовными лидерами. Подтверждением этому служат его письма и посвящения Стасову. Так, в посвящении, предваряющем «Раёк», Мусоргский цитирует возглас священника, звучащий в самом таинственном месте православной Литургии⁷: «Твоя

3 Первоначально в жертву приносили людей, позже – животных.

4 И.К. Лафатер – швейцарский пастор, богослов и поэт XVIII века, прославившийся спором о христианстве и иудаизме с еврейским философом Мозесом Мендельсоном (дедом Феликса и Фанни).

5 Показательно, что это же письмо в связи с «Картинками» Мусоргского цитирует и Г.В. Свиридов [8, с. 477].

6 Имеется в виду учение староверов-беспоповцев о духовном антихристе.

7 Показательно, что именно Литургию о. Павел Флоренский, находившийся под влиянием идей С.Н. Трубецкого и В.И. Иванова, считал единственной преемницей античной трагедии, а значит



от твоих тебе приносяще». Следующий пример взят из окончания письма, в котором освещена работа над «Картинками»: «Обнимаю Вас и понимаю, что Вы меня благословляете – дайте же Ваше благословение» [5, с. 146].

Логично предположить, что мистическое миро-восприятие и трагизм должны были актуализироваться в поздний период творчества, когда Мусоргский переживал уход из жизни многих дорогих ему людей, горечь одиночества и разочарований. Именно к этому времени относится создание вокального цикла «Без солнца», «Картинок с выставки», «Хованщины», «Песен и плясок смерти». Если не принимать во внимание «Сорочинской ярмарки», выделяющейся своим жизнерадостным колоритом, то «Картинки» оказываются окружёнными опусами трагического плана. Не следует забывать и о том, что сама фортепианная сюита «Картинки с выставки» является *мемориальным произведением*⁸, в чью оптимистическую концепцию встраивается сфера трагического как неотъемлемый элемент, требующий преодоления.

и древних мистерий. Упомянутые философы осмысливали дионисийский культ, из которого родилась античная трагедия, как своего рода подготовку языческого сознания к принятию христианства. В христианстве, согласно их представлениям, произошло «пресуществление» мистерии в Литургию – способ реального онтологического преображения мира (см.: [6, с. 86–87]). Между тем, жестокие мифы о Дионисе, не знающий рамок стихийный экстаз дионисийских празднеств, «священное безумие» менад, жуткие ритуальные убийства (даже детоубийства) свидетельствуют скорее об одержимости духами тьмы, нежели о приобщении древних к божественному началу. Дионисийские мистерии чрезвычайно далеки от христианских идеалов трезвения и аскетики. Тем не менее, подобного рода мысли русских религиозных философов оказываются весьма типичными для рубежа XIX–XX веков. В это время интеллигенция пыталась заполнить вакуум, образовавшийся от предшествующего увлечения нигилизмом и атеизмом, какими угодно духовными суррогатами, но только не традиционным Православием.

8 На автографе есть запись рукой композитора: «Воспоминание о Викторе Гартмане М. Мусоргского 1874-й год». Подчеркнём, что эта музыкальная «мемория», получившая в переписке Мусоргского рабочее название «Гартмановщина» (ср. с «Хованщиной») не была непосредственным откликом на смерть друга-художника. Между безвременной кончиной Гартмана и созданием «Картинок с выставки» прошло *около года*. Это достаточный срок для того, чтобы острая эмоциональная реакция на потерю дорогого человека была опосредована философским обобщением, без которого невозможно появление произведения искусства столь высокого уровня.

Примечательно, что сочинения с явными чертами мистериальности («Борис Годунов», «Хованщина», «Картинки с выставки») были написаны Мусоргским до «Парсифаля» Вагнера и «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, которые принято называть операми-мистериями. И уж тем более он опередил искания символистов и Скрябина в этом направлении. Среди достойных предшественников Мусоргского, живших в период Нового времени, можно назвать, пожалуй, только Моцарта с его «Волшебной флейтой» и «Дон Жуаном»⁹.

Чтобы доказать существование мистериального элемента в фортепианной сюите Мусоргского, необходимо, прежде всего, разобраться в сущности мистерии.

Современный философ и культуролог Михаил Пашенко даёт следующую дефиницию: «Жанр мистерии – это драма познания первооснов, где эта тайна является в непосредственном переживании и осмысляется в развёртывании драмы» [7, с. 18]. Однако наиболее подходящим в свете избранного нами ракурса является определение мыслителя и поэта Серебряного века В.И. Иванова: «Мистерия – упразднение символа как подобия, и мифа как отражённого, увенчание и *торжество через прохождение вратами смерти; мистерия – победа над смертью* (курсив мой. – А.П.), положительное утверждение личности её действия; восстановление символа как воплощённой реальности, и мифа как осуществленного “Fiat” – “Да будет!”» [2, с. 602–603].

В древности мистерия была культовой церемонией, ритуалом. В эпоху Средневековья мистериями стали называть христианские религиозные драмы с выраженным театральным компонентом, существовавшие как внехрамовые действия. Сакральным же центром, вытеснившим древние языческие мистерии, становится Литургия (Месса) и другие церковные таинства. В некоторых внешних моментах христианские таинства могут напоминать древние мистерии-ритуалы, но наполнены они совершенно иным смыслом¹⁰.

9 В «Волшебной флейте» воспроизведена логика мистериального действия (прохождение испытаний на разных этапах посвящения). В «Дон Жуане» предельное упоение жизнью соседствует с мрачной мистикой загробного мира.

10 Богослов А.Д. Шмеман в своих лекциях (известных в аудиозаписях) неоднократно подчёркивал, что внешние формы

Мы сосредоточимся на архаическом понимании мистерии как ритуального действия. Такие мистерии предполагали опору на мифологию, обладали собственной символикой. Важным свойством древней мистерии были иерархичность и поэтапность. Каждый из этапов открывал перед участником новые, доселе сокровенные тайны¹¹. Символом перемещения с одного уровня познания на другой становилось, в том числе, перемещение в пространстве. Обычно «новоначальных» проводил через мистериальные этапы опытный человек, достигший высоких степеней посвящения, называвшийся «мистагогом». Целью мистерии должно было стать чудо очищения и преображения, которое греки называли катарсисом¹². Важно подчеркнуть, что преображение отдельных участников мистерии, как правило, проецируется на вселенский масштаб и предполагает обновление всего человечества и мироздания. Данный аспект древних мистерий особо подчёркивали на рубеже XIX–XX веков символисты, религиозные философы и А. Н. Скрябин.

Попытаемся соотнести сказанное о мистерии с «Картинками с выставки» Мусоргского. Пожалуй, самым большим препятствием в признании мистериального элемента в этой фортепианной сюите является сама её жанровая специфика, ведь мы имеем дело с *инструментальным опусом*. Очевидно, что для мистерии необходим *словесный текст* и *действие*, напоминающее (хотя бы внешне) театральное. И всё же, это противоречие можно разрешить. Слово проявляет себя в программных заголовках «Картинок», в авторских ремарках и эпитафиях, в зашифрованных библейских ассоциациях. В некоторых пьесах присутствуют речевые интонации («Тюильри», «Два еврея»). Театральность же является имманентным свойством стиля Мусоргского. В «Картинках»

благодетия (молитвы, поклоны, воздевание рук, символическое сложение перстов, возжигание свечильников, курение ладана, ритуальное применение хлеба, вина и елея) не были введены в богослужение христианами. Всё это существовало в древности, но в христианстве наполнилось совершенно новым смыслом, не имеющим ничего общего со старыми языческими представлениями.

¹¹ В какой-то степени данный аспект перешёл и в христианскую Литургию с её разделением на службу оглашенных (ознакомление с вероучением) и службу верных (собственно таинство).

¹² Напомним, что именно катарсис должен был стать итогом каждой античной трагедии.

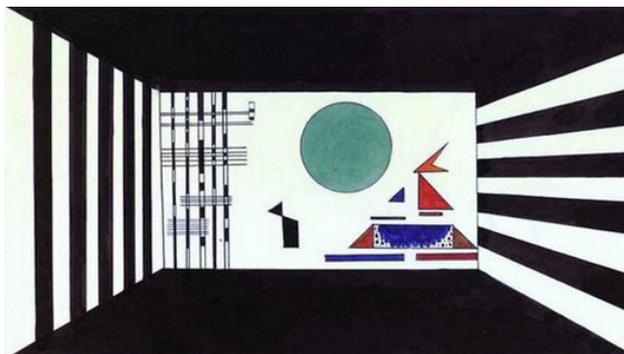


Рисунок 1. В. Кандинский. «Гном»



Рисунок 2. В. Кандинский. «Старый замок»

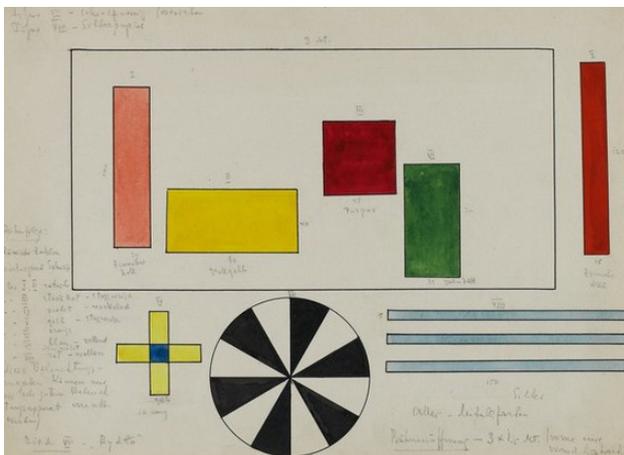


Рисунок 3. В. Кандинский. «Быдло»

она отчётливо прослушивается в «персонажных» и «жестовых» интонациях, в многочисленных «сценках», контрастных сменах образов. А «Балет невылупившихся птенцов» – это непосредственная отсылка к музыкально-театральному жанру. В нашем утверждении нет никакого парадокса, ведь уже у венских классиков инструментальные жанры обогащаются театральными приёмами, перешедшими из оперы.

Подтверждением театрального потенциала, присущего сюите Мусоргского, могут служить её *сценические адаптации*. Например, 4 апреля 1928 года, в Дессау публике представили сценическую композицию В.В. Кандинского на основе музыки «Картинок с выставки»¹³. Следуя своей концепции синтеза искусств, художник соединил подвижные живописные декорации, свет различных цветовых оттенков и пластику. Стоит упомянуть, что это был единственный случай, когда художник согласился работать с давно написанным музыкальным произведением. Постановка вызвала живой интерес. К сожалению, декорации не сохранились до наших дней. Некоторое представление об этой интересной сценической версии «Картинок» можно составить по эскизам Кандинского (рисунки 1–8¹⁴) и нотам, в которых имеются подробнейшие ремарки, касающиеся сценического действия.



Рисунок 6. В. Кандинский. «Катакомбы»

13 Об этой постановке упоминает в черновике к своей статье М.В. Юдина, которая чрезвычайно высоко ценила творчество Кандинского и выделяла его среди других современных художников [10, с. 382]. Примечательно, что инициатива адаптации «Картинок» к сцене исходила от управляющего Фридрих-театра Дессау Георга фон Гартмана – однофамильца русского художника.
14 Источник: <https://www.wassilykandinsky.ru/pictures.php>

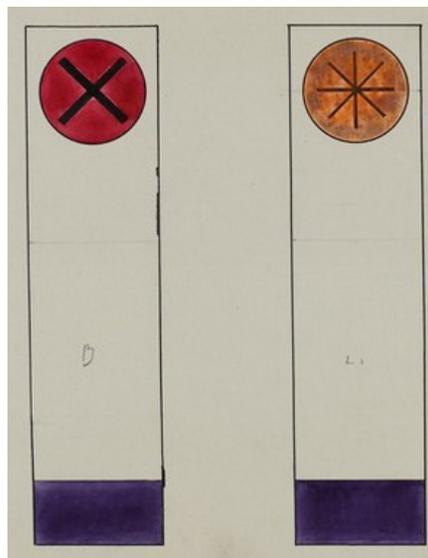


Рисунок 4. В. Кандинский. «Самуэль Гольденберг и Шмуyle»

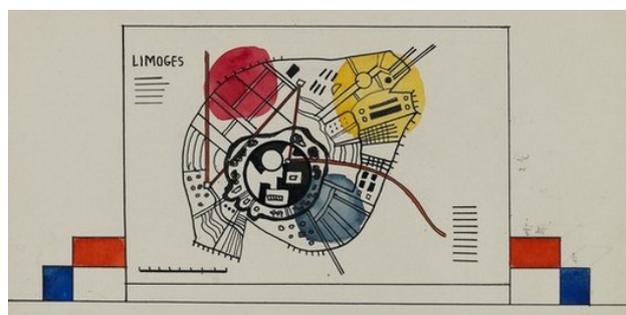


Рисунок 5. В. Кандинский. «Лимож. Рынок. Большая новость»

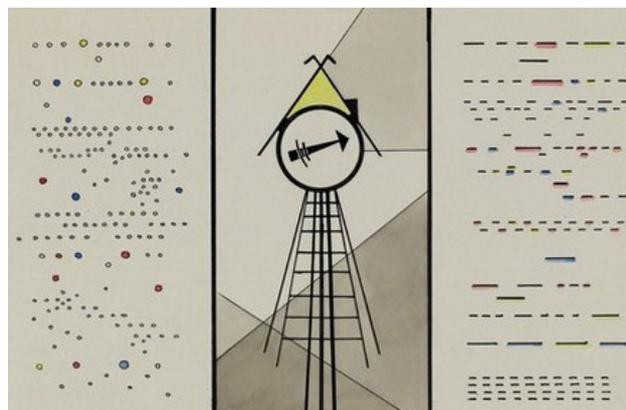


Рисунок 7. В. Кандинский. «Избушка на куриных ножках (Баба Яга)»



Рисунок 8. В. Кандинский. «Великие киевские ворота»

Кандинский писал, что музыка Мусоргского, по его мнению, отображает не сами картинки Гартмана, а переживания композитора, которые намного превышают содержание живописных прототипов. Сам же художник стремился применять «формы далёкие от предметности», желал отойти от «программности» к формам, которые ему представлялись при прослушивании музыки (см.: [5]).

В 1963 году в музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко был поставлен одноактный балет «Картинки с выставки» (хореография Ф. Лопухова). С ним можно познакомиться по черно-белой видеозаписи Гостелерадиофонда¹⁵. На наш взгляд, хореография и сценическое решение (за немногими счастливыми исключениями) не соответствует уровню музыки русского гения.

С 2019 года на малой сцене московского театра имени Н. Сац идёт камерный одноактный балет «Картинки с выставки» – результат российско-

австрийского культурного сотрудничества. Он поставлен на музыку Мусоргского в обработке современного австрийского композитора Вольфганга Миттерера. В отличие от упомянутого ранее балета 1963 года, хореограф Кирилл Симонов не задавался целью раскрывать с помощью движений авторскую программу пьес Мусоргского. В миксте современной и классической хореографии он выстраивает собственный сюжет о странных и причудливых снах детей в Детском доме. Следует сказать, что при всей необычности подобного решения, оно имеет весьма опосредованную связь с оригиналом, в котором тема детства присутствует лишь локально.

Можно упомянуть и о существовании мультипликационных фильмов, вдохновлённых пьесами из «Картинок с выставки». Они создавались не только в СССР, но и в Японии, США и Франции.

В 2011 году пианист Михаил Рудь, живущий во Франции, в своем проекте «Модест Мусоргский / Василий Кандинский. “Картинки с выставки”» соединил музыку цикла с видеорядом на основе эскизов художника и абстрактной мультипликации

15 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uenoogBGUqE> (дата обращения: 08.05.2022).

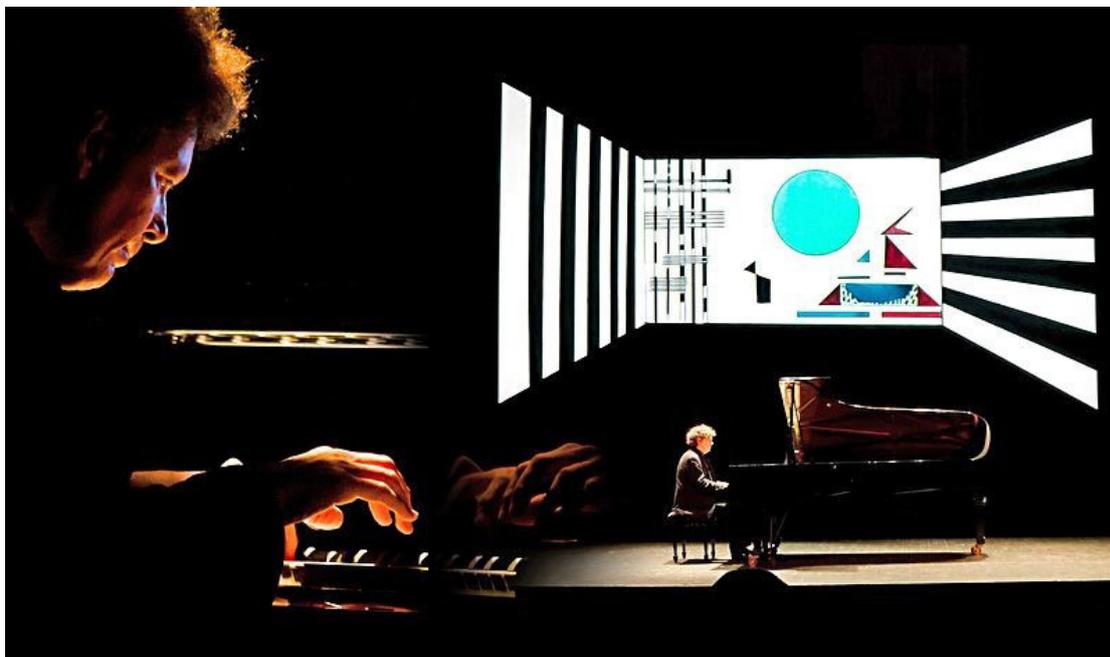


Рисунок 9. Михаил Рудь играет «Гнома» из «Картинок с выставки»

(рисунок 9). Видеоряд проецируется на экране во время живого исполнения.

Однако вернёмся к глубинной семантике сюиты. По нашему мнению, её смысловой стержень можно истолковать как поэтапное *постижение таинства жизни и смерти*, итогом которого становится чудо *Воскресения и Преображения мира*. В контексте предлагаемой мистериальной концепции сочинения особую роль играет «Прогулка». Обычно её истолковывают как переход самого композитора от одной картинки Гартмана к другой. Но «Прогулки» могут означать и *смену локусов* в рамках ритуального действия, переход на новые уровни познания. Вместе с автором сюиты этапы «посвящения в тайну» проходит и слушатель, становящийся соучастником этой удивительной «мистерии для фортепиано». Примечательно, что у композитора и слушателя даже есть *мистагог*, который уже познал тайны, перейдя грань между жизнью и смертью – это умерший друг-художник, на чьей выставке мы присутствуем. Вспомним ремарку в автографе: «Творческий дух умершего Гартмана ведёт меня

к черепам, взывает к ним, черепа тихо засветились» (цит. по: [4, с. 4]).

Мифологический элемент, столь важный для мистерии, можно усмотреть в присутствии сказочных и былинных образов, а также в зашифрованных отсылках к библейским текстам и символам (о них речь пойдёт во второй части исследования).

Очень важно отметить, что локусы «Картинок» не ограничены только Русью: здесь представлены Польша, Франция, Италия, Восток. Возможно, что перед нами не только плод «всемирной отзывчивости русской души», но ещё и всеохватность, свойственная мистерии. Подчеркнём, что в автографе «Картинок» заглавия пьес и комментарии целенаправленно даны автором *на разных языках*: на латинском – «Гном» и «Катакомбы»; на итальянском – «Старый замок»; на немецком с намеком на идиш – «Самуэль Гольденберг и Шмуйле»; на польском – «Быдло»; на русском – «Балет невылупившихся птенцов», «Баба-Яга», «Богатырские ворота»; на французском – «Прогулка», «Тюльрийский сад», «Лимож. Рынок». К сожалению, эти



интересные подробности крайне редко воспроизводятся в нотных изданиях.

Наряду со сменой пространственной локализации присутствуют в сюите и «путешествия во времени». Помимо современной Мусоргскому и Гартману действительности, здесь представлены образы, связанные с поздней античностью («Катакомбы»), русским и западным Средневековьем («Богатырские ворота», «Старый замок»). Таким образом, хронотоп «Картинок» отличается необычайной гибкостью, свободой перемещений на грани «телепортации», нелинейностью течения времени. Конечно, подобные «странности» можно объяснить ситуацией выставки, свойствами искусства и творческой фантазии, способными мгновенно переносить нас куда угодно. Однако данные особенности могут быть признаками *иной реальности*, где нет временных и пространственных барьеров. Мистерия же мыслится как «окно» в эту реальность, как возможность соприкоснуться с ней, находясь ещё в земных условиях.

Сразу же оговорим, что мистерии – это *религиозные действия*, а религии не тождественны друг другу. Ни в коем случае нельзя уравнивать языческую и христианскую мистерии, несмотря на внешнее сходство составных элементов. Например, «Волшебная флейта» Моцарта – одна из первых опер-мистерий – имеет явные языческие корни, преломлённые через гностицизм и масонство. В «Парсифале» Вагнера западно-христианские идеи переплетены с языческим пантеизмом. Замысел мистерии у Скрябина базировался на его теософских воззрениях. В «Картинках с выставки» Мусоргского просматриваются черты христианской, а ещё точнее, *православной мистерии*, от которой нити тянутся к «Китежу» Римского-Корсакова¹⁶ и вокальным поэмам-мистериям Свиридова.

В отличие от трагических оперных мистерий Мусоргского («Бориса Годунова» и «Хованщины»), «Картинки» имеют оптимистическую, жизнеутверждающую концепцию, столь редкую в его творчестве. Итогом становится *чудо преображения реальности*, утверждение образа *Небесного града* (Иерусалима-Киева), созерцаемого русским народом и всем человечеством.

Отправной точкой для наших собственных размышлений над «Картинками с выставки» стало знакомство с исполнительской и семантической интерпретацией этого сочинения пианисткой М.В. Юдиной. Её наблюдения были изложены в небольшой статье-аннотации, написанной в 1970 году [10]. Примечательно, что данная аннотация посвящена памяти недавно умершей сестры Анны Вениаминовны Юдиной (то есть перед нами снова мемория!). В сборнике документов и материалов «Вы спасётесь через музыку» была напечатана не только сама статья, но и черновые записи, касающиеся той же самой темы, в которых мы обнаружили некоторые интересные подробности [10, с. 382].

Юдина, никогда не скрывавшая своей веры в Бога, прекрасно разбиралась в текстах Священного писания, в богослужении, религиозной философии, живописи, литературе. Всесторонняя образованность позволяла ей находить удивительные аналогии, обнаруживать неожиданные смысловые связи между произведениями разных искусств, проводить параллели с философией и религией. Мария Вениаминовна была православной христианкой из иудеев (своё еврейское происхождение, как и религиозность, пианистка тоже никогда не утаивала). Тем не менее, она неоднократно признавалась и в особых симпатиях к протестантской музыкальной культуре: особое благоговение у неё вызывало творчество великого Баха. Известно, что Юдина посещала знаменитые семинары Болеслава Яворского, посвящённые истолкованию «Хорошо темперированного клавира». Соглашаясь с концепцией учёного в целом, она расходилась с ним в деталях. Предлагаемые ею библейские ассоциации отличались от тех, что приводил Яворский. Интерпретируя баховские «Инвенции и симфонии», Юдина также обращалась к библейским сюжетам, подтекстовывая определённым образом музыкальные темы. Не удивительно, что истолкование «Картинок с выставки» у неё тоже подчинено *религиозному мирозерцанию*.

Шедевр Мусоргского Юдина даёт высочайшую оценку. В начале статьи она пишет: «"Картинки с выставки" Мусоргского – сочинение удивительное, величественное, непревзойдённо оригинальное, гениальное. И – как всякое открытие – в искусстве

¹⁶ В «Китеже» чрезвычайно силён пантеистический элемент, который местами даже превалирует над христианским.



или науке, – синтезируя всё наиболее ценное и истинное в прошлом, оно не только глядит в будущее, не только живёт в нём, но и упирается в Вечность» [10, с. 223]. Таким образом, пианистка, констатируя важную для данного произведения связь времён, отмечает и его вневременное, непреходящее значение для русской и мировой культуры. В послесловии находим следующие строки: «Только гениальный первооткрыватель, провидец, он – Мусоргский – первозданностью своего творчества мог создать на основе занимательнейших “Картинок” Виктора Гартмана (отнюдь не лишённых эстетической ущербности своей эпохи) произведение, всеобъемлющее и единственное по своему значению – художественному и духовному – во всей истории музыки» [Там же, с. 230].

Примечательно, что Юдина считает популярное ныне определение жанра «Картинок» как сюиты слишком наивным и поверхностным. Возможно потому, что сюитность у неё ассоциировалась с танцевальностью, с бытовыми жанрами и логикой простого перечисления (что спорно, так как баховские сюиты или «Шехеразаду» Римского-Корсакова трудно в этом упрекнуть). Она предлагала называть сочинение Мусоргского именно *циклом*: «Термин “цикл” сам по себе уже включает в своё наименование идеи множественности, архитектоники, синтеза и масштаба» [Там же, с. 224]. Сравнивая «Картинки» с фортепианными циклами Шумана, Бородина, Листа, Чайковского, Дебюсси, Равеля, Прокофьева, Мессиана, Юдина приходит к выводу об их *несоизмеримости*. Пианистка находит лишь

одну «равновеликую предшественницу» – 24 прелюдии Шопена, определяя сущность данного цикла как *«смерть и воскресение»* (это важно для наших изысканий!).

Мария Вениаминовна не ограничивается только музыкальными ассоциациями, она вспоминает о древнерусской книжной миниатюре, об архитектурных ансамблях русского Средневековья, о летописных сводах, народных повестях и даже произведениях поэтов Серебряного века (Цветаевой, Ахматовой, Пастернака). Столь обширные параллели свидетельствуют не только об эрудиции Юдиной, но и об удивительной всеохватности цикла, не случайно в её статье приводится высказывание Асафьева о том, что «Картинки» Мусоргского – это «душа всех вещей» [10, с. 225]. Останавливается пианистка и на особом понимании композитором феномена дружбы, которую он определял как «верность до гроба и обмен духовными дарами» [Там же]. Для такой дружбы смерть не является препятствием, она не прерывает духовной связи (интересно сравнить эту мысль с приведённым выше письмом Балакиреву об общении душ после смерти). Следует отметить, что в своей аннотации Юдина нигде прямо не пишет о мистериальных чертах «Картинок с выставки», но предложенная ею трактовка отдельных пьес и цикла в целом может служить подтверждением выдвинутой нами гипотезы. Её скрупулёзная детализация будет представлена во второй части исследования, которая выйдет в следующем выпуске издания.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гура И.С. М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2003. 161 с.
- 2/ Иванов В.И. Заветы символизма // Собрание сочинений в 4 томах. Том 2. Брюссель: "Foyer Oriental Chrétien", 1974. С. 588–603.
- 3/ Кандинский В.В. Модест Мусоргский «Картинки с выставки» // В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства в 2 томах. М.: Гилея, 2001. 736 с. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva89.html> (дата обращения: 24.05.2022).
- 4/ Модест Петрович Мусоргский «Картинки с выставки» для фортепиано. Факсимиле. 2-е издание / Вступительная статья Э.Л. Фрид. М.: «Музыка», 1982. 152 с.
- 5/ Мусоргский М.П. Письма. М.: «Музыка», 1981. 359 с.
- 6/ Павлюченков Н.Н. Литургическое богословие в лекциях по «Философии культа» священника Павла Флоренского: основные особенности и источники // Русско-Византийский вестник. 2019. № 1 (2). С. 78–103.
- 7/ Пашенко М.В. Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 720 с.
- 8/ Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
- 9/ Шнитке А.Г. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского (опыт анализа) // Вопросы музыкознания. Вып. 1. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 327–357.
- 10/ Юдина М.В. «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского // «Вы спасётесь через музыку». Литературное наследие. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 223–230, 381–382.

REFERENCES

- 1/ Gura, I.S. (2003), M.P. Musorgskij: metafizika tragedijnosti [M.P. Mussorgsky: the metaphysics of tragedy], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 161 p. (in Russ.)
- 2/ Ivanov, V.I. (1974), "Testaments of symbolism", Sobranie sochinenij v 4 tomah [Collected Works in 4 volumes], vol. 2, Foyer Oriental Chrétien, Brussels, pp. 588–603. (in Russ.)
- 3/ Kandinskij, V.V. (2001), "Modest Mussorgsky "Pictures at an Exhibition"", V. Kandinskij. Izbrannye trudy po teorii

- iskusstva v 2 tomah [V. Kandinsky. Selected works on the theory of art in 2 vol.], Gileya, Moscow, 736 p., Available at: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva89.html> (Accessed 24 May 2022). (in Russ.)
- 4/ Modest Petrovich Musorgskij (1982), "Kartinki s vystavki" dlya fortepiano ["Pictures at an Exhibition" for piano], Faksimile. 2-e izdanie / Vstupitel'naya stat'ya E`L. Frid, Muzyka, Moscow, 152 p. (in Russ.)
- 5/ Musorgskij, M.P. (1981), Pis'ma [Letters], Muzyka, Moscow, 359 p. (in Russ.)
- 6/ Pavlyuchenkov, N.N. (2019), "Liturgical Theology in Lectures on the "Philosophy of Cult" by Priest Pavel Florensky: main features and sources", Russko-Vizantijskij vestnik [Russian-Byzantine Bulletin], St. Petersburg Theological Academy, St. Petersburg, pp. 78–103. (in Russ.)
- 7/ Pashhenko, M.V. (2018), Syuzhet dlya misterii: Parsifal` – Kitez`h – Zolotoj Petushok (istoricheskaya poetika opery v kanun moderna) [The plot for the mystery: Parsifal – Kitez`h – Golden Cockerel (historical poetics of the opera on the eve of modernity)], Centr gumanitarnyh initsiativ, Moscow – St. Petersburg, 720 p. (in Russ.)
- 8/ Sviridov, G.V. (2002), Muzyka kak sud`ba [Music as Destiny], Molodaya gvardiya, Moscow, 798 p. (in Russ.)
- 9/ Shnitke, A.G. (1954), ""Pictures at an Exhibition" by M.P. Mussorgsky (experiment of analysis)", Voprosy muzykoznanija [Questions of musicology], iss. 1, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, pp. 327–357. (in Russ.)
- 10/ Yudina, M.V. (2005), ""Pictures at an Exhibition" by Modest Petrovich Mussorgsky", "Vy spasyotes`cherez muzyku". Literaturnoe nasledie ["You will be saved through music". Literary Heritage], Klassika-XXI, Moscow, pp. 223–230. (in Russ.)

Сведения об авторе

Потапцев Анатолий Викторович, преподаватель ПЦК Музыкально-теоретических дисциплин, Иркутский областной музыкальный колледж имени Фридерика Шопена
E-mail: anatoly1307@mail.ru

Author information

Anatoly V. Potaptshev, teacher of musical theoretical disciplines, Irkutsk Regional College of Music named after Fryderyk Chopin
E-mail: anatoly1307@mail.ru



ДЕТСКИЕ ОПЕРЫ Ц.А. КЮИ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА

М.В. ХОЛОДОВА, С.С. ЕРШОВ

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

АННОТАЦИЯ. В центре внимания статьи – детская опера в музыкальном наследии Ц.А. Кюи, представившего в первые десятилетия XX века хрестоматийные образцы нового жанра. Несмотря на то, что музыкально-сценические произведения композитора для детей в последние годы с успехом возвращаются на любительские и профессиональные сцены театров России и за рубежом, они ещё не получили развернутого освещения в отечественном музыкознании. На основе изучения различных источников авторами предпринята попытка систематизировать разрозненную информацию и реконструировать историю создания и сценическую судьбу театральных опер Ц.А. Кюи для юной аудитории. В работе анализируются причины обращения к жанру детской оперы, уточняются хронологические факты, воссоздаётся контекст появления сочинений. Материалы исследования расширяют представления о важной нише в творчестве композитора, связанной с темой детства, помогают осмыслить вклад Кюи в развитие жанра детской оперы в России.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: детские оперы Ц.А. Кюи, М.С. Поль, Н.Н. Долманова, жанр детской оперы, детский музыкальный театр.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

CHILDREN'S OPERAS BY C.A. KYUI: HISTORY OF CREATION AND STAGE FATE

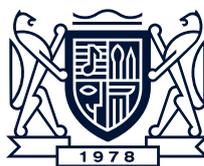
M.V. KHOLODOVA, S.S. ERSHOV

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

ABSTRACT. Be the focus of attention of article – the children's opera in musical heritage of the Ts.A. Kyui who presented axiomatic samples of a new genre in the first decades of the 20th century. In spite of the fact that musical and scenic works by the composer for children return to the amateur and professional stages of theaters of Russia and abroad today, using recognition of public, they didn't receive due lighting in domestic musicology yet. On the basis of studying various sources by authors an attempt to systematize separate information and to reconstruct the history of creation and the scenic fate of musical and scenic operas of Ts.A. Kyui for young audience is made. In work the reasons of the appeal to a genre of the children's opera are analyzed, many chronological facts are specified, the context of emergence of operas is recreated. Materials of a research expand ideas of the major niche in works of the composer connected with a childhood subject help to comprehend a contribution of Kyui to development of a genre of the children's opera in Russia.

KEYWORDS: children's operas by C.A. Kyui, M.S. Paul, N.N. Dolomanova, genre of children's opera, children's musical theater.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Детский музыкальный театр в разных формах имеет продолжительную историю, уходящую вглубь эпох. Как справедливо указывает исследователь И. С. Блинкова, происходя от архаичных фольклорных обрядов, он был известен ещё в древних цивилизациях (Индия, Япония, Китай, Греция и др.), развивался в русле церковного искусства в средневековье, переосмыслился в эпоху Просвещения, но лишь на рубеже XIX–XX вв. вышел на качественно новый этап развития. Своёобразным маркером этого перехода, как за рубежом, так и в России, стала кристаллизация нового жанра – детской оперы, происходившая в рамках осмысления феномена детства практически во всех видах искусства XIX века.

Особое положение детской оперы в жанровой иерархии сочинений для юной аудитории, как и в целом тема детства в отечественной музыке, не остались без внимания учёных. К настоящему времени уже существует ряд исследований, осмысляющих разные аспекты данной проблематики – это работы Н. Н. Бахтина [1], А. А. Ермакова [3], Е. А. Сорокиной [19], И. А. Немировской [16], О. М. Томпаковой [20], А. М. Лесовиченко [11], М. Е. Лапиной [8–10] и др.

Среди маститых русских композиторов, кто одним из первых проявил большой интерес к молодому жанру детской оперы, был Цезарь Антонович Кюи. Хотя обширное творческое наследие яркого представителя и выразителя эстетических позиций Новой русской школы не так хорошо известно современным слушателям, наиболее значительные произведения Кюи (оперы «Вильям Ратклиф», «Анджело», «Кавказский пленник», многочисленные романсы и др.) высоко оценивались его коллегами-единомышленниками.

К сожалению, музыка Кюи до сих пор незаслуженно находится на периферии внимания учёных, многие сочинения ещё ждут своего исследователя. В этом плане изучение детских опер Кюи представляется актуальным и своевременным. В единственной монографии А. Ф. Назарова, посвящённой личности и творчеству композитора [14], сведения о театральных опусах для юной аудитории носят ознакомительный характер (содержат ошибки и неточ-

ности), многие важные факты остались «за кадром» повествования. В связи с этим цель данной статьи – воссоздать целостную картину истории появления и сценической судьбы детских опер Кюи в опоре на работы отечественных и зарубежных авторов.

Перу композитора принадлежат четыре музыкально-сценических произведения для детей: «Снежный Богатырь» (1906), «Красная Шапочка» (1911), «Кот в сапогах» (1912), «Иванушка-Дурачок» (1914). К моменту создания «Снежного Богатыря» Кюи – уже признанный мастер в сфере музыкального театра¹, чьи сочинения с успехом шли на российских и зарубежных сценах².

Ключевую роль в инициации интереса композитора к молодому жанру детской оперы сыграла талантливая пианистка, педагог, общественный деятель Марина Станиславовна Поль (1875–1938), которой принадлежит важная роль в развитии музыкального образования и просвещения в Ялте. Приехав с мужем в небольшой курортный городок в 1902 году, уже через полгода Марина Станиславовна инициировала историческое событие – 15 сентября (28 сентября по новому стилю) супруги Поль открывают музыкальные курсы, позволяющие получить базовое, четырёхлетнее музыкальное образование [12]. Поначалу функционировало два класса: специального фортепиано и элементарной теории, которые вели сами учредители. Ко второму учебному году под руководством М. С. Поль открывается и класс хорового пения, а также начинает работу класс специального пения – им заведовала

1 В его творческом портфеле к тому времени находилось восемь опер: «Кавказский пленник» (1858; 1882, 1885), «Сын мандарина» (1859), «Вильям Ратклиф» (1868), «Анджело» (1875), «Флибустьер» («У моря») (1889), «Сарацин» (1898), «Пир во время чумы» (1900), «Мадемуазель Фифи» (1903).

2 В 1886 году опера «Кавказский пленник» по одноимённой поэме А. С. Пушкина была поставлена в Льеже (Бельгия), получив большой общественный резонанс. Премьера имела историческое значение, так как явилась оперным дебютом «Новой русской школы» за рубежом. Опера «Флибустьер» по пьесе Ж. Ришпена ставилась в Париже, на сцене театра «Opera Comique» в 1894 году.



Н.Е. Савельева, талантливая выпускница Московской консерватории, ученица Камилло Эверарди. 19 декабря 1903 года состоялся первый публичный ученический вечер курсов Поль, прошедший в зале гостиницы «Россия» – знакового места для ялтинских любителей музыки, ведь здесь в разное время исполняли свои произведения Мусоргский, Римский-Корсаков, Рахманинов и др. (см. об этом подробнее: [4]). В целом, анализируя деятельность курсов первых лет, можно сказать, что супруги Поль оперативно поднимают детское музыкальное образование и просвещение Ялты на новый уровень. Это подтверждают не только регулярные концерты, но и такой немаловажный факт – в 1905 году постановлением Главной дирекции Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО) было принято решение об открытии отделения в Ялте [22].

Судьбоносное знакомство Марины Станиславовны с Цезарем Антоновичем, вероятно, относится к 1903 году. Из писем становится известно, что в конце августа он решает отдохнуть на юге: «... На днях еду в Крым, – сообщает композитор своему другу, издателю П.И. Юргенсону, – с Ялты начну свое крымское путешествие...» [7, с. 304]. Тот период был весьма непростой в жизни Кюи, пожилой музыкант отягощён мыслями, что «ему больше нечего сказать в искусстве»: «Представьте, в последние годы я начинаю сочинять по чувству долга, – жалуется он М.С. Керзиной³ – к композиторству почти не влечёт, но это ведь мой долг, моя обязанность. Я начинаю писать по собственному понуждению, скорее чем по побуждению, но когда вижу, что дело идет недурно, то пишу уже охотно и бодро довожу дело до конца» [Там же, с. 224].

Нам не удалось обнаружить каких-либо документальных свидетельств, где и при каких обстоятельствах состоялась личная встреча Кюи с Поль в Ялте. Можно только предположить, что приезд известного

композитора, члена Санкт-Петербургского отделения ИРМО летом 1903 года не остался без внимания местных деятелей музыкального искусства. Более серьёзным подтверждением их возможного общения может служить тот факт, что по личной рекомендации Кюи муж М.С. Поль был назначен заведующим ялтинского отделения ИРМО, открытие которого инициировал и активно продвигал Цезарь Антонович⁴ [13].

Из писем композитора 1905 года становится доподлинно известно, что Марина Станиславовна наладила с ним контакт по переписке благодаря чему и начинается «обратный отсчет» для рождения первой детской оперы в творчестве мастера. Так, 23 марта 1905 года Кюи, рассказывая о работе над струнным квартетом, с энтузиазмом сообщает Керзиной и другую новость: «...соблазняют меня написать крошечную оперу-сказочку для детей-исполнителей – с песенками, двухголосными хориками. Предлагаю написать мне текст – а если он мне понравится, тряну стариной и, надеюсь, живо напишу что-нибудь в духе “13 музыкальных картинок”» [7, с. 345]. Под «соблазнителем» скрывается фигура Поль, которой удаётся увлечь композитора замыслом оперы для исполнения её подопечными. Из другого письма московской подруге от 19 мая того же года узнаём, что Кюи ждет вестей из Ялты: «Пока мне орудуют детскую сказочку-оперу (либретто – прим. авт.) <...> я, быть может, напишу несколько вещей для 2-х фортепиано. За сказочку, кажется, возьмусь охотно...» [Там же, с. 350].

Работу над оперой под названием «Снежный богатырь» он начал уже летом, находясь на курорте во Франции, куда Поль выслала сочинённый ею текст либретто. Композитор писал с неподдельным интересом: «Купание, прогулки настраивают меня хорошо. “Снежный богатырь” продвигается. Боюсь, что формы выйдут не совсем подходящие для детей. Выходят всё маленькие ариозо, между тем как песенки здесь были бы уместнее. Но для песенок нужно, чтобы текст был написан строфами, но Марина этого не сделала по незнанию и неопытности,

3 Мария Семёновна Керзина (1865–1926) – русский меценат, близкая подруга Ц.А. Кюи. Вместе со своим супругом Аркадием Михайловичем организовала в Москве «Кружок любителей русской музыки», призванный популяризировать произведения отечественных композиторов. К музыке Кюи относилась с огромной любовью и уважением, стараясь инициировать как можно больше концертов с исполнением сочинений своего старшего друга и наставника в музыкально-общественной деятельности.

4 На факсимиле Постановления есть приписка от руки (личность установить не удалось), где сообщается, что Кюи лично ходатайствовал об открытии отделения и рекомендовал супругов Поль как достойных должности заведующего.



а я не догадался её об этом предупредить по несообразительности. Ну, да что выйдет, то выйдет. Хорошо, что есть работа, которой занимаюсь охотно» [Там же, с. 350].

Уже к зиме клави́р оперы был завершён и в начале 1906 года издан Юргенсоном. Любопытно, что данное событие получило общественный резонанс. Так, на страницах «Русской музыкальной газеты» в библиографическом разделе вышла небольшая рецензия (подписана псевдонимом «L.»), имеющая важное значение в контексте разговора о развитии жанра детской оперы и популяризации идей детского музыкального театра как средства эстетического воспитания: «Музыкальная сказка эта предназначается для исполнения в женских институтах, гимназиях и т.п. Сообразно этому сюжет вполне невинного свойства. <...> Музыка Ц. Кюи вполне подошла по своему характеру к институтской опере. С этой точки зрения её и следует оценивать. Она написана в обычном для композитора ариозном стиле, приятна для слуха, местами вполне изящна и доступна для исполнения. Наибольшая её трудность в аккомпанементе, рассчитанном на достаточно сильного пианиста. <...> В музыке немало милых и удачных эпизодов. Можно вполне порадоваться тому, что и серьезные композиторы наши пошли навстречу школьным нуждам. <...> “Снежный богатырь” Кюи может украсить любой институтский музыкальный праздник» [24, с. 515–516].

Другой отзыв, опубликованный в «Известиях Санкт-Петербургского общества музыкальных педагогов», частично цитирует в своей работе Н.Н. Бахтин: «...Музыка проста, благозвучна, грациозна, искренна, тепла, написана с большим вкусом, остроумна и картинна, но местный (русский) колорит в ней совершенно отсутствует, хотя сюжет взят из русской народной сказки»⁵ [1, с. 18–19].

Сам Кюи остался крайне доволен оперой, а потому ему не терпелось увидеть «Богатыря» на сцене.

⁵ Позволим себе не согласиться с критиком «Si» (подписавшем текст процитированного отзыва), так как анализ показал, что музыка оперы «Снежный Богатырь» буквально пропитана русским колоритом благодаря ярким интонационно-тематическим связям, ассоциациям, аллюзиям, обращающим как к народной традиции, так и к лучшим страницам русской оперной музыки XIX века. В этом контексте высказывание анонимного рецензента кажется более чем странным.

В письме от 7 ноября 1905 г. М.М. Ипполитову-Иванову⁶, с которым его связывали дружеские отношения, обнаруживаем просьбу-предложение о постановке оперы в Москве: «Дорогой Михаил Михайлович! <...> На днях я продержал корректуру моего “Снежного Богатыря”. Признаюсь, он мне пришёлся по вкусу (каково самомнение!?)⁷. Если бы вы могли набрать хорик из 20 детей женского пола, я бы инструментовал и предложил вам своего “Богатыря”. Спектакль (около 40 минут, 3 роли для взрослых. 1 акт. 2 картины) был бы из весьма любопытных. Но с обыкновенными оперными хористками, изображающими детей, ставить “Богатыря” не стоит...» [7, с. 353]. К сожалению, данная идея так не была реализована – возможно потому, что Ипполитов-Иванов буквально через несколько месяцев возглавил Московскую консерваторию (после ухода В.И. Сафонова), отойдя от театральных дел.

Волею судьбы премьера «Снежного богатыря» Кюи состоялась 15 мая 1906 года на «родине» оперы, в Ялте⁸. Весь спектакль – от декораций до вокальных партий – подготовила с учениками музыкальных курсов Мария Станиславовна Польш, которая также играла сопровождение на фортепиано. Известно, что Кюи присутствовал на постановке. Ялтинцы

⁶ Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (1859–1935) – русский композитор, дирижёр, педагог. В 1899–1906 гг. работал дирижёром Московской частной русской оперы Саввы Мамонтова и Оперы Зимина.

⁷ В своей монографии Назаров при частичной цитате из данного письма ошибочно указывает в качестве адресата Керзину. Также не удалось найти подтверждение и указанным исследователем событиям, а именно: «Кюи остался доволен своей новой работой, особенно когда прослушал оперу в исполнении придворного оркестра, единственного в то время в России постоянного симфонического коллектива. “Признаюсь, – сообщал довольный композитор Керзиной, – он [то есть „Снежный богатырь” – А. Н.] мне пришёлся по вкусу (каково самомнение!?)”» [14, с. 191]. Восстанавливая хронологию, мы обнаружили точные сведения в письме Керзиной от 7 октября 1905 года: «...окончил и оркестровку, и четырёхручное переложение вступления к “Снежному Богатырю”. Захотелось мне ужасно услышать его в оркестре. Я приказал списать партии и вчера придворный оркестр исполнил мне его два раза. Я остался доволен...» [7, с. 351]. Как видно из текста письма, речь шла только о вступлении, а не об исполнении всей оперы.

⁸ Из письма Керзиной от 12 марта 1906 г. [7, с. 359] становится известно, что композитор собирался в Ялту на Пасху для обсуждения постановки (праздник в тот год пришёлся на 15 апреля). Однако факт поездки подтвердить не удалось.



были несказанно рады этому и устроили петербургскому мастеру тёплый приём, который до глубины души тронул 71-летнего композитора. Уже на следующий день в письме Керзиной он делится своими впечатлениями:

«...15-го прошёл “Снежный богатырь”. Исполняли дети (хоры) и подростки, вернее совсем юные девицы (Царевич и Царица). Змия исполнял молодой человек. Зал и особенно сцена были крошечные. Духота страшная. В исполнении было немало промахов: были неточные вступления, попадались не безупречные интонации <...> и несмотря на всё это молодёжь, волнуемая и робеющая, производила премилое впечатление, успех был значительный, и публика просила, чтоб оперу ещё раз повторили. Особенный фурор среди детей-зрителей произвёл змей, очень ловко устроенный. Во время вызовов дети-исполнители меня засыпали розами (первый и последний казус в моей жизни). А после спектакля, неистово аплодируя, просили: “Цезарь Антонович, напишите нам ещё оперу, мы будем её петь с восторгом” и “Цез. Ант., когда вы уезжаете? Позвольте нам вас проводить”, и льнули ко мне со всех сторон. Это, действительно, было свежо и мило. Перед спектаклем мы снялись (актеры в костюмах), а после спектакля я им предложил в ресторане (!) бутерброды, шоколад, апельсины и конфеты. Дети кричали: “Этот день никогда не изгладится из нашей памяти”» [7, с. 360].

Информации о дальнейшей сценической судьбе оперы практически нет. Назаров пишет, что «спустя два года “Снежный Богатырь” был поставлен в Петербурге силами учащихся столичной консерватории» [14, с. 191–192]. Как удалось установить, премьера оперы в виде экзаменационного спектакля студентов действительно прошла в 1908 году, 4 марта, на сцене Большого зала Петербургской консерватории⁹ (режиссер-постановщик – Й. Палечек¹⁰,

оркестром дирижировал молодой Н.А. Малько¹¹) [5, с. 467]. Этот факт подтверждает удачный опыт Кюи в жанре детской оперы и достойный художественный уровень сочинения – именитый профессор Йозеф Палечек тщательно отбирал материал для «оперных упражнений» и ученических спектаклей. Исследователь Д.И. Похитонов отмечает, что он особо относился к музыке своих выдающихся современников, расширив студенческий репертуар отрывками из опер М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, А.С. Даргомыжского, Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи (см. об этом подробнее: [17, с. 122]). Вместе с тем, найденная рецензия (без авторства), вышедшая 7 марта 1908 года в газете «Новое время» (№ 11489, рубрика «Театр и музыка», с. 4), содержала множество колкостей по поводу «бледности музыки и её исполнения»; вменялось композитору и «отсутствие тех красок, которые необходимы сказочной опере, нет и веселости...», что, на наш взгляд, является крайне субъективной точкой зрения.

В 1953 году «Снежный Богатырь» был переиздан под названием «Иван-богатырь» с обновлённым либретто (где исключена монархическая принадлежность главных героев), что может служить косвенным подтверждением постановок оперы Кюи в советский период, однако никакой информации об этом в ретропериодике обнаружить не удалось.

Вторая детская опера, также по заказу Поль, из-под пера композитора появилась спустя почти шесть лет – Кюи сдержал данное юным артистам на премьере «Снежного Богатыря» обещание. Столь длительный перерыв, вероятно, связан с обстоятельствами личной жизни Марины Станиславовны, которая за то время пережила тяжёлый развод с мужем, обретение новой семьи и рождение троих детей. Да и в жизни мастера было немало перипетий и забот. В этот период «межвременья» написана и поставлена опера «Капитанская дочка» по А.С. Пушкину, которую композитор, возможно, считал своей «лебединой песней» в музыкальном театре. Сомнения в собственных творческих силах мучили всё чаще, о чем он признаётся Керзиной

⁹ В рамках экзамена в тот день ставилась также опера «Цыгане» С. Галковского (дирижер Климов) [5, с. 467].

¹⁰ Йозеф Палечек (1842–1915) – оперный и концертный певец (бас-кантанте), режиссёр (учитель сцены и заведующий массами), педагог. С 1884 г. преподавал в музыкальной школе К. Анемона и Н. Кривошеина, а с 1888 по 1915 гг. – в Петербургской консерватории (по приглашению А.Г. Рубинштейна), где был заведующим классом оперных упражнений и режиссёром-постановщиком студенческих спектаклей.

¹¹ Николай Андреевич Малько (1883–1961) – известный русский и советский дирижёр и педагог, выпускник Петербургской консерватории.

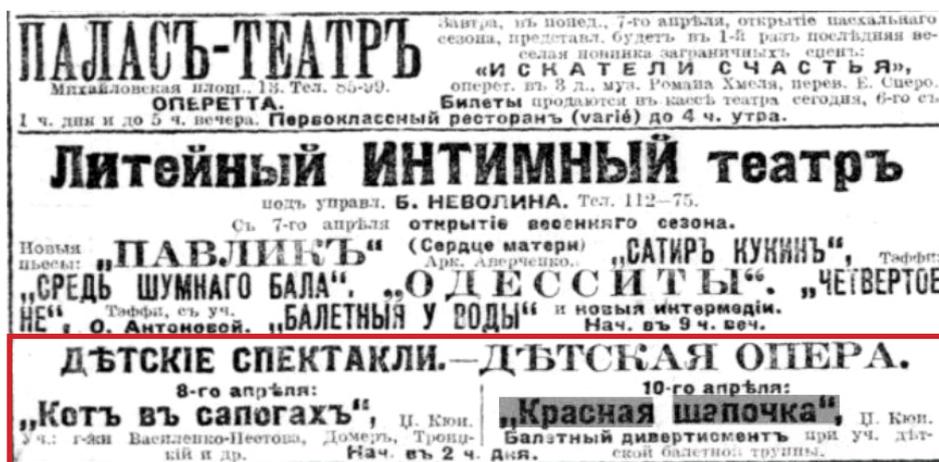


Рисунок 1. «Новое время». 4 апреля. 1914 г. Анонс детских опер Кюи

в письме от 18 февраля 1910 года: «Прожил я свои 75 лет хорошо, среди разнообразного труда. Но что меня ожидает впереди? Количество труда и его разнообразие поуменилось: муз[ыкальная] критика давно отпала, служебные обязанности стали много легче. Остается музыкальное творчество. Но талант? Уцелел ли он и надолго ли его хватит? А пережить себя не хотелось бы...» [7, с. 399].

В качестве сюжета для следующей оперы Марина Станиславовна предложила популярную сказку французского писателя Шарля Перро «Красная шапочка», вновь выступив автором либретто. К сожалению, сведений о работе над этим произведением практически нет. В эпистолярной Кюи находим единственное упоминание от 2 мая 1911 года, позволяющее лишь уточнить примерные временные рамки творческого процесса: «...В настоящее время я пишу детскую оперу “Красная шапочка” по просьбе и на текст Марины Поль, разумеется по Перро» [7, с. 416]. По информации, помещённой в клавире, можно заключить, что сочинение вышло из печати осенью 1912 года бесплатным приложением к популярному в то время детскому журналу «Светлячок»¹²

¹² Журнал «Светлячок» выходил в свет с 1902 по 1920 гг. и предназначался для детей младшего возраста. Имел наибольший тираж среди детских изданий Российской империи начала XX в. Основателями и редакторами журнала являлись А.А. Фёдоров-Давыдов и М.Ф. Лидерт.

с посвящением сыну императора Николая II: «Его Императорскому Высочеству, Наследнику Цесаревичу и Великому Князю Алексею Николаевичу». 21 декабря этого же года Кюи на аудиенции в Царском-Сельском Александровском дворце лично преподнёс партитуру в подарок Государю Императору, о чём сообщалось в газете «Новое время» от 23 декабря (раздел «Придворные известия»).

Вслед за «Красной шапочкой» совместно с Поль композитор пишет третью оперу – «Кот в сапогах» по сказке братьев Grimm. О процессе её создания также ничего известно, кроме того, что в конце 1913 года она также была опубликована в качестве приложения к «Светлячку». Незадолго до выхода оперы в печать Кюи сообщает в письме Керзиной от 4 ноября: «...Я в настоящее время занят корректурой своего “Кота в сапогах”. Довольно большая штука. 73 страницы. По музыке считаю, что это удачнее “Шапочки”» [Там же, с. 441]. Авторскую оценку подтверждают и слова Бахтина, отмечающего в музыке «руку мастера» [1, с. 19–20].

Можно предположить, что постановки обеих произведений были тоже осуществлены Поль в Ялте, учитывая заказной характер и её непосредственное участие в работе, но каких-либо сведений об этом найти не удалось. В газете «Новое время» от 4 апреля 1914 года обнаружен анонс предположительно премьерных постановок опер Кюи 8-го и 10-го апреля на сцене Литейного интимного



театра силами учащихся Преображенской новой школы в Петербурге (рисунок 1).

В интернет-статье белорусского исследователя Е. Куртенюк [6] содержится информация о том, что оперы «Кот в сапогах» и «Красная шапочка» в 1914 году увидели свет театральной рампы в Гомеле благодаря деятельности детской оперной труппы под управлением подвижника детского музыкального воспитания И. Нодельмана¹³.

Буквально через год «Коту» повезло обрести яркую сценическую жизнь за границей. В начале 1915 года в Teatro dei Piccoli¹⁴ – римском театре марионеток, или как его называли «Театр для маленьких» – с огромным успехом прошла премьера третьей оперы Кюи (точная дата неизвестна). Композитор был рад, что сочинение пришлось по душе юным европейским зрителям. Из письма Керзиной от 18 февраля 1915 года можно выяснить некоторые подробности: «...На днях приехала сюда из Рима и была у меня госпожа Амфитеатрова и рассказала подробно про “Кота в сапогах”. Исполнялся он в театре марионеток, причем певцы и маленький оркестрик были скрыты за сценой, так что была иллюзия, что это поют марионетки. Успех превзошёл все ожидания. Было более 50 представлений, антрепренёр намерен сделать с “Котом” турнэ по Италии, хочет также поставить “Красную Шапочку” <...>. Что же, это приятно» [7, с. 453–454].

Примерно в это же время «Русская музыкальная газета» (№ 653, 1915 г.) сообщала: «В Риме с большим успехом идёт детская опера “Кот в сапогах” Кюи» (цит. по: [Там же, с. 693]). Как видим, «Кот» шёл в Италии с невероятными аншлагами, без

снижения популярности у юной публики. Однако об итальянской постановке «Красной шапочки» (как, собственно, и о самом турне) сведений в открытом доступе нет.

В словаре Б.С. Штейнпресса [23, с. 143] фигурируют данные о постановке «Кота в сапогах» 30 декабря 1915 года (12 января 1916 по новому стилю) на сцене Тифлисского Казённого театра в рамках гастролей Русской оперы (под управлением С.И. Евлахова). Но данная информация оказывается ошибочной, так как в обнаруженной афише 30 декабря публике были представлены только детские оперы «Ёлка» В.И. Ребикова и «Семь козчиков» Э. Гумпердинка¹⁵.

Последняя, четвёртая опера «Иванушка-Дурачок» (по мотивам русских народных сказок), судя по письмам композитора, сочинялась одновременно с «Котом», в 1913 году. Но она была создана в сотрудничестве уже с другой яркой личностью – Надеждой Николаевной Доломановой (1870–1942), русским и советским педагогом, составителем музыкальных сборников для детей, популяризатором и разработчиком методических пособий по массовому музыкальному воспитанию детей дошкольного и младшего школьного возраста [2].

В дореволюционной России Доломанова работала в гимназиях и пансионах, вела занятия по хоровому пению у воспитанников артельной мастерской женских рукоделий и учащихся Василеостровского коммерческого училища, организовывала многочисленные концерты для детей (см. об этом: [14, с. 207–208]). Уже тогда её волновали проблемы музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения, и особенно нехватка высокохудожественных произведений в детской музыкальной литературе для этих целей. Воплощая свои педагогические идеи, в 1912 году Доломанова выпускает сборник для школьных хоров, сформированный из вокальных произведений К.М. Вебера и Р. Шумана. В предисловии Надежда Николаевна объясняет причины его появления: «Путем многолетнего опыта, преподавая пение в учебных заведениях, я убедилась в том, как вредно давать детям

¹³ В.И. Наумова в своей статье «Музыкальное искусство Белоруссии в послеоктябрьский период (1918–1931 гг.)» указывает, что позже, в 1922 году, опера «Красная Шапочка» была поставлена в Гомеле силами студентов и педагогов музыкального техникума (бывшей Народной консерватории) [15, с. 10].

¹⁴ Был открыт в 1914 году литератором и журналистом Витторио Подреки, считающимся одним из выдающихся реформаторов театра кукол в XX веке. Как отмечает итальянский исследователь А. Чиппола, Teatro dei Piccoli, быстро получивший мировую славу, являлся «единственным примером профессионального театрального искусства в Италии, способного объединить визуальное искусство, музыку и танец» [21, с. 87]. За более полувека своей насыщенной творческой деятельности труппа Teatro dei Piccoli представила публике на обоих континентах более 35 000 представлений (!).

¹⁵ Канадский исследователь Нефф указывает, что в феврале 1917 года была организована постановка оперы «Кот в сапогах» в Петрограде [25, с. 777].



нехудожественную музыку, руководствуясь только тем, что это легко и приятно детям, как это портит вкус у детей и лишает их счастья понимать впоследствии высокое искусство – музыку» [18, с. 4].

Подвижник детского музыкального образования и просвещения, Доломанова в буквальном смысле подхватила творческую «эстафету» от Поль, активизируя Кюи на создание детских опусов. Впервые композитор упоминает о ней ещё в письме от 1911 года, где говорит о работе над «Красной шапочкой»: «...Одна симпатично-фанатичная учительница детских хоров просила тоже для неё написать кое-что, словом, кое-какая работа впереди предвидится» [7, с. 416]. В дальнейшем он раскрывает в другом письме Керзиной и личность просительницы: «Доломанова. <...> фанатично преданная своему делу и тем сразу завоевавшая мои симпатии. По её инициативе я написал 13 хориков с фортепиано, которые получите на днях. Она же пишет и стихи, и премилые...» [Там же, с. 421].

Вскоре началось их сотрудничество над оперой, так как искренняя любовь Натальи Николаевны к музыке, детскому воспитанию «растопила» сердце Кюи. «Есть у меня дорогая приятельница Доломанова, – с теплотой сообщает композитор в письме от 18 апреля 1913 года, – учительница пения, преимущественно хорового, преимущественно в пансионах и гимназиях, с детьми. Цель её жизни с самых ранних лет развивать в детях музыкальность и заменить те пошлые, банальные песенки, которым их обучали, песнями тоже лёгкими, но музыкальными, изящными. <...> К этому добавлю, что страшно мне предана, недурно владеет стихом и всё науськивает, чтобы я работал побольше для детей. <...> Захотелось мне написать ещё третью (четвёртую оперу-сказку – примеч. авт.) ... но, по инициативе Доломановой, уже не на иностранный, а на русский сюжет. Она же и напишет текст. Так вот мы или, вернее, она и ищет этот сюжет. Обложились книгами Афанасьева, Худякова <...>, а что из этого выйдет, не знаю...» [Там же, с. 432].

Из письма от 30 апреля 1913 года узнаём, что Кюи и Доломанова уже окончательно определились с сюжетной основой оперы: «...летом за границей попытаюсь написать ещё одну, последнюю

детскую оперу¹⁶, на этот раз на русскую сказку “Иванушки-дурачка”¹⁷. Таким образом, у меня есть работа до осени, а за что потом примусь, – не знаю» [Там же, с. 433]. Следует отметить, что до сотрудничества с Кюи Надежда Николаевна уже имела опыт написания либретто – зимой 1911 года в Петербурге состоялась премьера детской оперы А.Т. Гречанинова «Ёлочкин сон», где Доломанова выступила либреттистом. Данное произведение получило очень тёплые отзывы и несколько лет шло на разных сценах [1, с. 37]. В качестве подтверждения приведем фрагмент характеристики Бахтина: «Опера <...> с участием детей в детских ролях имела успех. По отзыву рецензента, зал восторженно аплодировал. <...> Дети – милой, понятной, красивой сказке, а взрослые – изящному, художественному языку композитора...» [Там же, с. 38].

Благодаря исканиям М.Е. Лапиной в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки мы имеем возможность ознакомиться с ранее не опубликованной личной перепиской Кюи и Доломановой [10]. Она содержит ценную информацию о творческом процессе создания оперы, в которую было вложено столько любви и сил. Изучая материалы, можно сделать вывод, что Кюи постоянно советовался с Доломановой, активно обсуждал сценические нюансы, корректировал либретто, при этом ценя рвение, профессионализм и человеческие качества Надежды Николаевны. Приведём несколько показательных фрагментов летних писем 1913 года:

«Дорогая Надежда Николаевна. 1-я и 3-я картины устраиваются как нельзя лучше. Но исполнинский конь и платок (почему именно платок) меня сильно смущают. Нельзя ли что-нибудь придумать более практическое для постановки. Вот это единственная загвоздка» (цит. по: [10, с. 75]).

«Милая Надежда Николаевна, <...> я принялся за Дурачка и встретился с некоторыми недоразумениями, с которыми хочу с Вами поделиться. 1) Ко-

¹⁶ Исходя из даты письма – 30 апреля – можно предположить, что к этому времени композитор уже завершил работу над предыдущей оперой «Кот в сапогах».

¹⁷ Как и «Снежного Богатыря», Кюи писал «Иванушку-Дурачка» во время отдыха во Франции.



нечно желательно, чтобы пни были одушевлённые. Одеть их не штука: мешок, разрисованный под пень. Но горшки? Настоящие не возможны: тяжелы и <... не разобрано>. Значит нужно их заказать из бумаги <...> из картона их сделать хорошо, – лишняя издержка для ставящих. 2) Ворон я заменил птицами, потому что Кра и Бряк повторение того же эффекта. 3) Ложки в мешке издают свое Бряк при каждом шаге Дурачка. Ну а мешок с другими вещами он оставляет на месте и несет домой только ложки? 4) Птицы клюют зёрна и вновь улетают. Ничего нет легче устроить это на настоящей сцене, но как это устроить в Институтах, пансионатах, гимназиях, куда желательно, чтобы наш Дурачок проник? Когда вернусь в Петербург (не позже 6-го сентября) мы просмотрим то, что будет написано, просмотрим каждый такт, каждую ноту, и я изменю все неподходящее, хотя бы пришлось всё написать вновь, ибо хочу, чтобы Дурачок вышел хорош» [Там же, с. 75].

«...Дурачок двигается, скоро кончаю 2-ю картину. <...> Точно так же и птичек можно сыграть без особенного затруднения. А только роль Иванушки очень эффектна. Вы в ней отлично обдумали все движения, жесты. При талантливой исполнительнице она произведет прекрасное впечатление» [Там же].

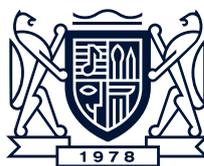
«...Дорогая, милая, талантливая моя сотрудница – а!е “бездарная либреттистка” – спасибо, честь Вам и хвала! Скоро, скоро, наш Дурачок пристанет к берегу. Ваш Ц. Кюи» [Там же, с. 76].

К большому сожалению никаких сведений о дальнейшей сценической судьбе оперы «Иванушка-Дурачок» найти не удалось¹⁸. В письме Кюи к Керзиной от 24 февраля 1916 года содержится любопытная информация о том, что римские антрепренёры Teatro dei Piccoli, вдохновившись успехом «Кота», намереваются поставить и «Иванушку-Дурачка», для чего «просят написать ещё одну сценку, а именно скачку женихов за платочком заревым. Так как это театр марионеток, то это может выйти эффектно и забавно. Ну, разумеется, я написал» [7, с. 693]. Однако сведений о том, воплотилась ли

идея итальянцев в жизнь относительно премьерного показа оперы «Иванушка-Дурачок», не обнаружено. В итоге именно она стала в музыкально-театральном наследии Кюи «лебединой песней», которую ему, вероятно, не довелось услышать. В ответ на поздравительную телеграмму А. К. Глазунова композитор напишет: «Ваша депеша меня растрогала. Спасибо. 79 лет – почтенная цифра. Работоспособность я ещё не утратил. “Шапочка”, “Кот” и “Дурачок” не лишены некоторой свежести. Но всё же я уже дал всё, что мог, и нового слова я не скажу» [Там же, с. 445].

Таким образом проведённое исследование доказывает, что жанр детской оперы занимает своё почётное место в наследии Кюи. Столь пристальное внимание к теме детства во многом обусловлено личностными аспектами. Показательно в этом плане высказывание Цезаря Антоновича в письме Н. Ф. Финдейзену в октябре 1913 года: «В последнее время я охотно писал для детей (быть может, потому, что у меня 8-летний внук)...» [7, с. 439]. С другой стороны, активизация интереса Кюи совпала с общими художественно-социальными устремлениями эпохи, где тема детства обретает, по меткому замечанию Е. А. Сорокиной, «статус автономной области» искусства, в том числе музыкального, в котором кристаллизуются жанры, типы образности, особенности музыкального языка и др. [19, с. 3]. Более того, работа композитора в жанре детской оперы, инициированная учителями-подвижниками музыкального образования (Поль и Доломановой), органично встраивается в общую тенденцию появления музыкально-сценических опусов для детей на рубеже XIX–XX вв., в которых выразилась набирающая популярность идея музыкально-эстетического воспитания через приобщение к высокохудожественным образцам классической музыки. Как верно подчёркивает А. Ф. Назаров, создание детских опер в музыкальном мире России начала XX столетия *«было делом новым, небывалым. Собственно, в то время идеи всеобщего музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения стараниями немногих учителей-энтузиастов только начинали пробивать себе дорогу...»* [14, курсив наш. – М.Х., С.Е.]. Во многом благодаря таким личностям мы обязаны появлению всех музыкально-сценических произведений Кюи для юной аудитории, в которых композитор выступил,

18 Предположим, что Н. Н. Доломанова могла осуществить постановку оперы, в создании которой она приняла столь активное участие. Однако странно, что этот важный факт не нашёл отражения в её переписке с композитором.



по справедливому мнению исследователей [3; 8; 16; 19], одним из основоположников жанра детской оперы в России.

В заключение подчеркнём, что в последнее десятилетие все четыре детские оперы Кюи переживают подлинный ренессанс: они исполняются не только в музыкальных школах, детских оперных студиях, колледжах и вузах (в качестве экзамена по оперному классу), но и завоёвывают большую сцену. «Кот в сапогах», к примеру, был поставлен в 2013 году в Большом театре Женевы (Швейцария). Свою версию спектакля в 2017 показал театр

«Санкт-Петербург опера», а спустя два года «Кот» увидел свет рампы на Малой сцене Новосибирского академического оперного театра. «Красная Шапочка» в 2019 году также была представлена театром «Санкт-Петербург опера», а весной 2021 с успехом прошла на сцене Московского государственного детского театра им. Н.И. Сац.

В данной работе приоткрывается завеса творческой лаборатории композитора в жанре детской оперы, прочерчивая дальнейшие перспективы для комплексного изучения музыкального театра Кюи для детей.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бахтин Н.Н. Обзор детских опер. С обозначением декораций и количества и качества голосов и хоров. Петроград: Тип. Имп. училища глухонемых, 1915. 48 с.
- 2/ Долманова Н.Н. Музыкальное воспитание детей от 9 до 12 лет. Л.: Мысль, 1925. 150 с.
- 3/ Ермаков А.А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... канд. искусствовед. Екатеринбург, 2012. 182 с.
- 4/ Ершов С.С. О тех, кто в тени: М.С. Польша и детские оперы Ц.А. Кюи // Искусство глазами молодых: материалы XIII Международной научной конференции, 29–30 апреля 2021 г. Красноярск: СГИИ, 2021. С. 150–154.
- 5/ История русской музыки. Т. 10В, кн. 2: История русской музыки. 1890–1917. Хронограф / ред. Е.М. Левашев. М.: Языки славянских культур, 2011. 1228 с.
- 6/ Куртенок Е. О том, какой была музыкальная жизнь Гомеля более 100 лет назад // Гомельская правда: Гомель. 8 января. 2016. URL: <https://gp.by/novosti/kultura/news73151.html> (дата обращения: 01.05.2022).
- 7/ Кюи Ц.А. Избранные письма / сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
- 8/ Лапина М.Е. Колыбельная внуку: тема детства в творчестве композитора Цезаря Кюи. Казань: Бук, 2020. 58 с.
- 9/ Лапина М.Е. Тема детства в зеркале писем Ц. Кюи к Н. Долмановой // Молодой ученый. 2014. Вып. 12 (71). С. 412–415. URL: <https://moluch.ru/archive/71/12170/> (дата обращения: 01.05.2022).
- 10/ Лапина М.Е. Феномен детства в культурном наследии Ц.А. Кюи // Вестник СПбГИК. 2015. Вып. 4 (25). С. 73–79.
- 11/ Лесовиченко А.М. Детская музыка как область композиторского творчества. Отражение представлений о детстве и ранней юности в произведениях композиторов-классиков: монография. Саарбрюккен: LAP, 2012. 296 с.
- 12/ Ливицкая З.Г. В поисках Ялты. Записки музейщика. URL: <http://www.krimoved-library.ru/books/v-poiskah-yalti-zapiski-muzeyschika5.html> (дата обращения: 01.05.2022).
- 13/ МБУ ДО «Ялтинская детская музыкальная школа им. А.А. Спендиарова»: сайт. URL: <https://yaltamusic.srm.muzkult.ru/istoriya?semibind=1> (дата обращения: 01.05.2022).
- 14/ Назаров А.Ф. Цезарь Антонович Кюи: монография. М.: Музыка, 1989. 225 с.
- 15/ Наумова В.И. Музыкальное искусство Белоруссии в послеоктябрьский период (1918–1931 гг.) // Научный вестник Крыма. 2019. Вып. 4 (22). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzikalnoe-iskusstvo-belorussii-v-posleoktyabrskiy-period-1918-1931-gg> (дата обращения: 09.04.2022).
- 16/ Немировская И.А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат дис. ... доктора искусствовед. Магнитогорск, 2011. 48 с.



- 17/ Похитонов Д.И. Из прошлого русской оперы: монография. Л.: ВТО, 1949. 262 с.
- 18/ Сборник песен К.М. Вебера и Р. Шумана: для школьных хоров с сопровождением фортепиано / сост. и перевод Н.Н. Долманова. Петербург: Ю. Циммермань, 1912. 37 с.
- 19/ Сорокина Е.А. Мир детства в русской музыке XIX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... канд. искусствовед. Тамбов, 2006. 183 с.
- 20/ Томпакова О.М. Книга о русской музыке для детей. М.: Музыка, 1966. 92 с.
- 21/ Чиполла А. Краткая история марионеток в Италии / перевод с итальянского А.В. Константиновой // Театрон. 2019. Вып. 4 (30). С. 81–90.
- 22/ Шинтяпина И.В. Ялтинское отделение ИРМО в культурно-образовательном пространстве Крымского Южного бережья начала XX века // Наука. Искусство. Культура. 2018. Вып. 1 (17). С. 1–7.
- 23/ Штейнпресс Б.С. Оперные премьеры XX века: 1901–1940. М.: Советский композитор, 1983. 469 с.
- 24/ «Л.» Снежный Богатырь Ц. Кюи // Русская музыкальная газета. 1906. № 19–20. С. 515–516.
- 25/ Neff L.K. Story, style, and structure in the operas of César Cui; Graduate Faculty Indiana University. ... the degree of Doctor of Philosophy. Bloomington, 2002. 1367 p.

REFERENCES

- 1/ Bakhtin, N.N. (1915), *Obzor detskih oper. S oboznacheniem dekoracij i kolichestva i kachestva golosov i horov* [Review of children's operas. With designation of scenery and quantities and qualities of voices and choruses], *Tip. Imp. uchilishcha gluhonemyh, Petrograd*, 48 p. (in Russ)
- 2/ Cipolla, A. (2019), "A brief history of puppets in Italy", *translat. from Italian A.V. Konstantinova, Teatron*, no. 4 (30), pp. 81–90. (in Russ)
- 3/ Dolomanova, N.N. (1925), *Muzikal'noe vospitanie detej ot 9 do 12 let* [Musical education of children from 9 to 12 years old], *Mysl', Leningrad*, 150 p. (in Russ)
- 4/ Ermakov, A.A. (2012), *Zhanrovye osobennosti detskoj opery dlya lyubitel'skogo teatra (na primere tvorchestva ural'skih kompozitorov)* [Genre features of children's opera for amateur theater (using the example of the work of Ural composers)], *Cand. Sc. Thesis, Ekaterinburg*, 182 p. (in Russ)
- 5/ Ershov, S.S. (2021), "About those in the shadows: M.S. Paul and children's operas by Ts.A. Kui", *Iskusstvo glazami molodyh: materialy XIII Mezhdunarodnoj nauchnoj*

konferencii, 29–30 aprelya 2021 g. [Art by eyes of young people: materials XIII of the International scientific conference, on April 29–30, 2021], *SGII, Krasnoyarsk*, pp. 150–154 (in Russ)

- 6/ (2011) *Istoriya russkoj muzyki*, T.10V, kn. 2: *Istoriya russkoj muzyki. 1890–1917. Hronograf / red. E.M. Levashev [History of the Russian music, T.10B, prince 2: History of the Russian music. 1890–1917. Chronograph, ed. E.M. Levashev.]*, *YAzyki slavyanskih kul'tur, Moscow*, 1228 p. (in Russ)
- 7/ Kurtenok, E. (2016), "About what Gomel's musical life was more than 100 years ago", *Gomel truth: Gomel*, 8 January, Available at: <https://gp.by/novosti/kultura/news73151.html> (Accessed 01 May 2022). (in Russ)
- 8/ Kui, Ts.A. (1955), *Izbrannye pis'ma [Selected letters]*, *Muzgiz, Leningrad*, 754 p. (in Russ)
- 9/ Lapina, M.E. (2020), *Kolybel'naya vnuku: tema detstva v tvorchestve kompozitora Cezarya Kyui [Lullaby to her grandson: the theme of childhood in the work of composer Caesar Cui]*, *Buk, Kazan'*, 58 p. (in Russ)
- 10/ Lapina, M.E. (2014), "The theme of childhood in the mirror of letters from Ts. Kui to the N. Dolomanova", *Molodoj uchenyj [Young scientist]*, no.12 (71), pp. 412–415, Available at: <https://moluch.ru/archive/71/12170/> (Accessed 01 May 2022). (in Russ)
- 11/ Lapina, M.E. (2015), "The phenomenon of childhood in Cesar Cui's cultural legacy", *Bulletin of SPbGIC*, no. 4 (25), pp. 73–79. (in Russ)
- 12/ Lesovichenko, A.M. (2012), *Detskaya muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva. Otrazhenie predstavlenij o detstve i rannej yunosti v proizvedeniyah kompozitorov-klassikov: monografiya [Children's music as a field of composer creativity. Reflection of ideas about childhood and early youth in the works of classical composers: monograph]*, *LAP, Saarbrücken*, 296 p. (in Russ)
- 13/ Livitskaya, Z.G. (2013), *V poiskah YAlty. Zapiski muzejshchika [In search of Yalta. Art dealer's notes]*, Available at: <http://www.krimoved-library.ru/books/v-poiskah-yalti-zapiski-muzeyschika5.html> (Accessed 01 May 2022). (in Russ)
- 14/ «Л.» (1906), "Snow Hero" Ts. Kyui", *Russkaya muzikal'naya gazeta [Russian musical newspaper]*, no. 19–20, pp. 515–516. (in Russ)
- 15/ MBU DO YAltinskaya detskaya muzikal'naya shkola im. A.A. Spendiarova, *sajt*, Available at: <https://yaltamusic.crm.muzkult.ru/istoriya?semibind=1> (Accessed 01 May 2022). (in Russ)



- 16/** Nazarov, A.F. (1989), Cezar' Antonovich Kyui: monografiya [Caesar Antonovich Kyui: monograph], Muzyka, Moscow, 225 p. (in Russ)
- 17/** Naumova, V.I. (2019), "Musical art of Belarus during the postoctober period (1918–1931)", Nauchnyj vestnik Kryma [the Scientific bulletin of the Crimea], no. 4 (22), Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-iskusstvo-belorussii-v-posleoktyabrskiy-period-1918-1931-gg> (Accessed 01 May 2022). (in Russ)
- 18/** Nemirovskaya, I.A. (2011), Fenomen detstva v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroj poloviny XIX – pervoj poloviny XX vekov [The phenomenon of childhood in the work of domestic composers of the second half of the XIX – first half of the XX centuries], Doct. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 48 p. (in Russ)
- 19/** Neff, L.K. (2002), Story, style, and structure in the operas of César Cui; Graduate Faculty Indiana University. ... the degree of Doctor of Philosophy, Bloomington, 1367 p. (in Eng.)
- 20/** Pohitonov, D.I. (1949), Iz proshlogo russkoj opery: monografiya [From the past of Russian opera: monograph], VTO, Leningrad, 262 p. (in Russ)
- 21/** (1912) Sbornik pesen K.M. Vebera i R. SHumana: dlya shkol'nyh horov s soprovozhdeniem fortepiano [Collection of songs by K.M. Weber and R. Schumann: for school choirs with piano/comp. and transl. by N.N. Dolomanova], YU. Cimmerman, Peterburg, 37 p. (in Russ)
- 22/** Sorokina, E.A. (2006), Mir detstva v russkoj muzyke XIX veka [The world of childhood in Russian music of the XIX century], Cand. Sc. Thesis, Tambov, 183 p. (in Russ)

- 23/** Shintyapina, I.V. (2018), "The Yalta office of IRMO in cultural and educational space Crimean Yuzhnoberezhya of the beginning of the XX century", Nauka. Iskusstvo. Kul'tura [Science. Art. Culture], no. 1 (17), pp. 1–7. (in Russ)
- 24/** Shteinpress, B.S. (1983), Opernye prem'ery XX veka: 1901–1940 [Opera premieres of the 20th century: 1901–1940], Sovetskij kompozitor, Moscow, 469 p. (in Russ)
- 25/** Tompakova, O.M. (1966), Kniga o russkoj muzyke dlya detej [The book about the Russian music for children], Muzyka, Moscow, 92 p. (in Russ)

Сведения об авторах

Холодова Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: holodova-maria@mail.ru

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

Authors information

Maria V. Kholodova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: holodova-maria@mail.ru

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



УДК 782

ПОЭТИКА СНОВИДЕНИЙ В ОПЕРЕ «КЛАРА МИЛИЧ» А. КАСТАЛЬСКОГО ПО ПОВЕСТИ И. ТУРГЕНЕВА

Д.М. ЕРМАКОВА, Е.Э. ЛОБЗАКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 344002, Ростов-на-Дону, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена выявлению роли поэтики сновидений в малоизвестной и неизученной опере А. Кастальского, написанной на сюжет повести И. Тургенева. Следуя сюжетно-повествовательной логике первоисточника, в котором для изображения пограничного сознания героя писатель активно использует различные онейрические формы (сны, видения, галлюцинации); композитор сохраняет их значимость и в оперном сочинении. Однако, в рамках закономерностей драматургии лирико-психологической оперы, данная линия претерпевает существенную трансформацию. В результате расширения в «Кларе Милич» лирической и бытовой сфер, смещающего сюжетно-смысловые акценты по сравнению с повестью Тургенева, укрупнения образов центральных персонажей, онейрические формы оказываются сконцентрированными в кульминации и развязке произведения, способствуя достижению высокого драматического накала. Существенным фактором в развитии онейрической линии в опере А. Кастальского также становится насыщенный аллюзивный пласт, в котором наиболее существенное место занимают образно-смысловые и текстовые переклички с трагедией «Ромео и Джульетта» У. Шекспира.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: И. Тургенев, А. Кастальский, опера «Клара Милич», поэтика сновидений, драматургия.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

POETICS OF DREAMS IN THE OPERA "KLARA MILICH" BY A. KASTALSKY BASED ON THE STORY BY I. TURGENEV

D.M. ERMAKOVA, E.E. LOBZAKOVA

Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov, 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the identification of the role of dream poetics in the little-known and unexplored opera by A. Kastalsky, written on the plot of the story by I. Turgenev. Following the narrative logic of the original source, in which the writer actively uses various oneiric forms (dreams, visions, hallucinations) to depict the borderline consciousness of the hero, the composer retains their significance in the opera composition. However, within the framework of the laws of the drama of the lyric-psychological opera, this line undergoes a significant transformation. As a result of the expansion of the lyrical and everyday spheres in Klara Milich, shifting the plot and semantic accents in comparison with Turgenev's story, the enlargement of the images of the central characters, oneiric forms are concentrated in the culmination and denouement of the work, where they contribute to achieving a high dramatic intensity. A significant factor in the development of the oneiric line in the opera also becomes a rich allusive layer, in which the most significant place is occupied by figurative, semantic and textual references to the tragedy of "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare.

KEYWORDS: I. Turgenev, A. Kastalsky, opera "Klara Milich", poetics of dreams, dramaturgy.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Тема особой роли музыкального искусства в биографии и творчестве выдающегося русского писателя не раз становилась предметом внимания представителей как литературной, так и музыкальной научной общественности. И тому есть множество поводов. Его живой интерес ко всему, что происходило в концертной и театральной жизни, активная просветительская позиция, находившая выражение в том числе и в написании критических заметок – лишь малая часть большого поля разных ракурсов и аспектов, которые открываются при исследовании темы «Тургенев и музыка».

Для музыковедческой науки несомненный интерес представляют три основные линии этой обширной темы. Во-первых, изучение связей литературного и музыкального в творчестве Тургенева, которые в современной науке получили обозначение интермедиальных, то есть предполагающих транспозицию содержательных или структурных свойств одного искусства в область другого. Это и наличие в сочинениях образов, связанных с композиторами, музыкальными произведениями или инструментами, и музыкальные аллюзии, и реминисценции, и проекция разных форм музыкального искусства в произведениях писателя. Во-вторых, нельзя обойти вниманием малоизученную область «Тургенев-либреттист». Несмотря на то, что сам писатель и его соратники по цеху относились к данному виду деятельности с некоторой иронией, эти либретто можно с полным правом считать оригинальной жанровой линией тургеневского творчества, во многом характеризующей и его авторский стиль как драматурга, и интересы в области музыкальной культуры, и видение проблем современного музыкального театра. В-третьих, большой исследовательский интерес вызывает аспект трансформации сочинений Тургенева в тех музыкальных произведениях, где они используются в качестве вербального первоисточника в жанрах музыкально-театральных или камерно-вокальных. Именно к этой линии и будет обращено наше внимание.

Конец XIX – начало XX века – время кризиса художественного сознания, предощущения грядущих

перемен, тяготения к мистицизму и иррациональному. Именно в данный период в разных областях искусства и, прежде всего, в литературе усиливается тяготение авторов к творческой обработке духовного опыта, связанного с различными состояниями изменённого сознания – сновидениями, грёзами, галлюцинациями. Воплощение этих состояний становится самостоятельным художественным приёмом, который может определять особенности композиции, пространственные и временные характеристики, наделять героев теми или иными чертами, формировать коллизию и сюжет.

Единственная опера А. Кастальского «Клара Милич», созданная в 1909 году на сюжет одноимённой повести И. Тургенева, является примером музыкально-театрального сочинения, в котором так называемый *онейрический*¹ текст способствует созданию новой, нелинейной художественной реальности, возникновению отдельного повествовательного пласта, отличающегося интенсивным освоением внутренней жизни героя, и, как следствие, глубоким психологизмом. В рамках данной статьи остановимся на рассмотрении поэтики сновидений в опере «Клара Милич» в ракурсе сравнительного анализа с литературным первоисточником, поскольку очевидно, что, конструируя художественное пространство, композитор и его неизвестный либреттист оригинально интерпретируют идеи, заложенные писателем.

Преломление онейрических состояний, в том числе, и в творчестве Тургенева, описано в фундаментальных исследованиях литературоведов, среди которых К.В. Лазарева [5], Е.К. Созина [7], В.Н. Топоров [9]. Статьи Т.Н. Марковой [6], Р.Р. Бадаловой [1], М.Г. Тимофеевой [8], О.А. Иоскевича [3] направлены на рассмотрение специфики такого рода текстов в различных произведениях писателя,

¹ Онейрический текст – вербальное изложение сновидений героя или автора в художественной литературе. Онейрические формы (сны, видения, галлюцинации) связаны с помрачением сознания, характеризующимся напыльвом фантастических, галлюцинаторных восприятий [6].



а также в сравнении с другими авторами. Выделяя две стороны в его наследии – «дневную» солнечную и «ночную» мистическую, учёные обнаруживают в сочинениях Тургенева влияние готической литературной традиции, которая реализуется через целый ряд признаков. Это и особый хронотоп с наличием связи времён и миров – реального / сверхъестественного, а также проклятого места; мотив тайны, мотив вины и нравственной ответственности; типаж героя с глубоко драматизированной психикой и т.п. Ещё одно излюбленное средство – использование в повествовании онейрических форм (снов, галлюцинаций, видений), обеспечивающих медиацию героя между этим и другим миром, бытием и небытием, жизнью и смертью, и отражающих процесс превращения неясных психических возможностей в реальную действительность. Более 60 снов насчитано литературоведом В.Н. Топоровым в тургеневском литературном наследии². Данная мифологема пронизывает всё творчество писателя, начиная с рассказов «Записки охотника», развивается в «Таинственных повестях» и достигает своего апофеоза в предсмертном сочинении «Клара Милич» (1908).

Прежде чем перейти к анализу поэтики сновидений в интересующей нас опере А. Кастальского, обратимся к реализации данного сюжетного мотива в литературном первоисточнике. В центре повести – сюжет о «посмертной любви», достигшей достаточно холодного к любым проявлениям чувств аскета и отшельника Якова Аратова. После посещения концерта в доме у княгини, на котором выступала восходящая звезда Катерина Миловидова под псевдонимом Клара Милич, он получает от неё письмо с просьбой о встрече. Их свидание прошло холодно, Аратов вёл себя недоброжелательно, а Клара, будучи правдивой и искренней с ним, почувствовала это и с отчаянием прервала диалог. Через некоторое время Яков берёт газету, в которой написано о самоубийстве актрисы после спектакля. С этого момента он пытается разузнать обо всех подробностях несчастья; его воображение

и мысли устремлены к образу умершей девушки, которая начинает являться ему во снах. Эти сны, приводящие к перерождению и обновлению, несмотря на конечный трагический исход – гибель героя, характеризуют не только «болезненность» его души, но и подтверждают догадку о существовании ирреального пространства, из которого рвётся к нему уже мёртвая (но для Аратова абсолютно реальная) Клара.

В повести «Клара Милич» выделяются четыре кризисные точки, в которых в разных онейрических формах происходит общение героя с призраком возлюбленной. Первая из них появляется в переломном моменте повести (глава XI) и представляет непосредственное пребывание героя в состоянии сна. Он имеет чёткие границы перехода из одного мира в другой и сопровождается следующими фразами: начало сна – «Ему снилось», и конец – «Аратов проснулся» [10, с. 279]. Тургенев воспроизводит модель обычного сна, в котором нет логики и связности событий. Здесь первый раз является Клара из потустороннего мира в образе девушки в белом платье с венком из роз на голове. Герой начинает задумываться о существовании жизни после смерти и предпринимает по настоянию призрака («Коли хочешь знать, кто я, поезжай туда») поездку в Казань к её семье [Там же, с. 280].

Второй сон (XV глава) случается с героем сразу по возвращении из путешествия и представляет собой сон-галлюцинацию. Границы сна выявлены не так чётко, как в первом случае, но всё же прослеживаются: «Он погасил свечку – и мрак водворился в его комнате. Но он продолжал лежать без сна, с закрытыми глазами... И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему на ухо...» [Там же, с. 296]. В этом сне герой первый раз соприкасается с потусторонним миром, внутри него он сам как бы живёт реальной жизнью – зажигает спичку, пытается увидеть образ Клары, которая с ним разговаривает, смотрит в телескоп, ходит по комнате. Аратов не верит в существование жизни после смерти, называя это «галлюцинацией слуха», «галлюцинацией зрения» [Там же, с. 297]. В конце сна появляется его тётя Платонида Ивановна в ночном чепчике и Аратов понимает, что её тень и была Klarой, а всё остальное ему мерещилось. В данном сне впервые тонкая «плёнка» между этим и другим

² Известно, что Тургенев часто пересказывал в письмах к своим друзьям собственные сны. Исследователи утверждают, что такое особое отношение к сновиденческим формам писатель унаследовал от матери, которая придавала им серьёзное значение, остро реагировала на них и рассказывала окружающим [9].



Состояния Аратова	Начало сна	Конец сна
1 состояние СОН	«Ему снилось: Он шёл по голой степи, усеянной камнями, под низким небом. Между камнями вилась тропинка; он пошёл по ней»	«Губы её сжаты — но Аратову чудится, что он слышит слова: — Коли хочешь знать, кто я, поезжай туда!... Аратов проснулся»
2 состояние ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ	«Он погасил свечку — и мрак водворился в его комнате. Но он продолжал лежать без сна с закрытыми глазами... И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему на ухо...»	«Аратов открыл глаза, приподнялся, облокотился...»
3 состояние ОБМОРОК	«Полночь ещё не успела пробить, как ему уже привиделся необычайный, угрожающий сон»	«Весь трепеща, проснулся Аратов»
4 состояние ОБМОРОК-СМЕРТЬ	Нет границ	Нет границ

Таблица 1. Развитие онейрического сюжета в повести «Клара Милич»

миром в сознании героя начинает прорываться, здесь впервые потустороннее предстаёт как нечто реальное в действительности.

Третий сон (XVII глава) – кульминация повести. В реальном времени герой начинает замечать, что мысль о Кларе всё больше поглощает его. Погрузившись в очередную сон, границы которого снова отчётливы («Полночь ещё не успела пробить, как ему уже привиделся необычайный, угрожающий сон. <...> Весь трепеща, проснулся Аратов»), он переживает два этапа: первый – сон «вещий», символический, в котором герой через ряд символов (красный цвет, лошадь, камень, озеро) предощущает свою трагическую гибель [Там же, с. 303]. Вторая часть его пограничного состояния – новая встреча с Кларой: Яков как бы просыпается в реальном мире, но оказывается в потустороннем, для него они соприкоснулись. «Весь трепеща, проснулся Аратов. Он чувствует одно: Клара, в этой комнате... он ощущает её присутствие... он опять и навсегда в её власти» [Там же, с. 304]. В последней сцене разговора Аратова с Кларой герой просит прощения и воссоединения с ней: «Я прощён! <...> Ты

победила... Возьми же меня! Ведь я твой – и ты моя!» [Там же]. Возвращаясь в реальность, Аратов говорит о том, что он влюблён и для обретения счастья ему нужно умереть, и эта мысль его больше не страшит.

Четвёртый сон (XVIII глава) – трагическая развязка повести. Здесь уже нет упоминания о том, что Аратов спит. Впадая в обморочное состояние, он лишь ненадолго перед смертью приходит в себя, чтобы произнести главный идейный вывод повести: «Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти?» [10, с. 310]. Таким образом, Тургенев последовательно выстраивает развитие онейрического сюжета в повести «Клара Милич», своего рода «рассказа в рассказе», в разных градациях этих пограничных состояний (таблица 1): от сна в прямом его смысле – через галлюцинацию-видение Клары на втором этапе – к обмороку героя, во время которого он оказывается в потустороннем мире, где происходит его диалог с Кларой – и, наконец, к обмороку с последующей смертью (окончательный переход Якова из мира живых в мир мёртвых и воссоединение с возлюбленной).



Помимо собственно композиционных ситуативно-сюжетных моментов Тургенев для воссоздания должного накала ирреальности использует реминисценции, цитируя философские высказывания из Библии, Фридриха Шиллера, Адама Мицкевича, Вальтера Скотта.

Интерпретируя повесть Тургенева в условиях оперного жанра³ и в соответствии с собственными творческими установками, Кастальский вносит целый ряд изменений не только в трактовку интересующей нас сновиденческой линии, но и текста либретто в целом, укрупняя некоторые линии, достраивая их новыми сюжетными мотивами, не встречавшимися в повести. В результате мистический сюжет первоисточника, связанный с ирреальными взаимосвязями героев во снах и охватывавший в повести добрую половину текста (от момента смерти Клары в VIII главе до гибели Аратова в XVIII), в либретто оперы сжимается и концентрируется в кульминационном IV действии. В отличие от повести, где образ живой Клары практически отсутствует и достаточно быстро вытесняется её мистическим призрачным двойником, где реальные взаимоотношения героев ограничиваются лишь кратким свиданием, в опере Кастальский перипетии разворачивающейся любовной темы воплощает более масштабно.

Так, в 1 картине I действия, где экспонируется Аратов, представленный утрированно романтическим, мятущимся, сложно организованным и одиноким героем, впервые даётся косвенная завязка лирической драмы. Якову, находящемуся под впечатлением от прочтения готического романа Вальтера Скотта «Сен-Ронанские воды», постоянно мерещится лицо его главной погибшей героини: реплика «О бедная Клара, безумная Клара, несчастная Клара Мобрай» становится навязчивой идеей-фикс. Центральный номер действия – мистическая баллада, исполняемая героем – содержит концентрированное изложение не только трагической истории любви героини великого шотландского романиста, но и будущей судьбы Клары Милич, с которой Аратов пока не знаком. Таким образом, через апелляцию к образам и текстам Вальтера Скотта Кастальский

впервые в опере заявляет мотивы любви, смерти, безумия от любви, сна, бледного призрака.

Дальнейшее развитие лирической драмы композитором и его либреттистом выписано на фоне широко развитой бытовой линии, которая в первоисточнике практически отсутствует: вся 2 картина – концерт у Княгини, во время которого Яков и Клара впервые видят друг друга. Сложное душевное состояние героев, трагические предчувствия обоих контрастируют с праздничной атмосферой светского общения в красочно смоделированной композитором ситуации бытового музицирования: сольное пение подающей надежды будущей звезды Клары Милич⁴ оттеняется выступлениями пианиста и чтеца, вокального дуэта, танцами. В небольшой сцене письма-признания Клары, которая не только самой ситуацией, но и целым рядом лексических пересечений создаёт аллюзию со сценой письма Татьяны из «Евгения Онегина» Чайковского, впервые формулируется идея перехода в инобытие как избавления от земных страданий. Если идея концерта, масштабированная Кастальским в опере до целого действия, всё-таки была подсказана первоисточником, то сцены массовых городских гуляний II действия, транслирующие образы весны, любви, флирта, легкого времяпрепровождения, на фоне которых Аратов произносит по-онегински сдержанную и холодную отповедь страстным чувствам Клары, целиком введены композитором ради достижения необходимого драматургического контраста. В финале их объяснения, через уже знакомую реплику о скоттовской несчастной Кларе Мобрай, образ реальной Клары в сознании героя смыкается с образом мистического бледного призрака, вновь обозначая присутствие инобытийной линии в хронотопе оперы.

Ещё более примечательны те изменения, которые Кастальский вносит в сцену смерти героини. Если в повести Тургенева Аратов лишь узнаёт о её самоубийстве из газет, что и становится своеобразным «триггером» его сновидений-галлюцинаций, то в опере композитор разворачивает эту идею в событийном пространстве через приём «театра в теа-

³ Клавир оперы «Клара Милич» издан в 1908 г.; премьера прошла 24 ноября 1916 г. в театре Зимина в Москве; в настоящее время опера не ставится.

⁴ В первоисточнике Клара исполняет два романса, а именно М. Глинки «Только узнал я тебя» и П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал». Композитор заменяет указанные писателем музыкальные номера собственными сочинениями на тексты Тургенева.



тре»: Клара, играя Джульетту в опере неназванного автора по пьесе Шекспира, выпивает настоящий яд и умирает (в либретто дословно цитируется отрывок из трагедии). Тем самым композитор, на основе краткой аллюзии, содержащейся в первоисточнике – у Тургенева, придя в себя после третьего сна, Аратов сравнивает поцелуй Клары с поцелуем Ромео и Джульетты («Таким поцелуем, – думалось ему, – и Ромео и Джульетта не менялись!») [6, с. 308] – выстраивает многослойное ассоциативное пространство не только с романом Скотта, но и с трагедией Шекспира, в которой поэтика сна и, особенно, метафора сна как смерти и мотив воссоединения влюбленных героев через смерть несут важную смысловую нагрузку. Таким образом, в первой половине оперы, в преддверии непосредственного показа онейрических пограничных состояний Аратова в финальном действии, тема сна и видения как пограничья между реальным и ирреальным мирами выстраивается Кастальским через объёмное ассоциативное поле и многочисленные реминисценции, которые становятся важнейшими структурными компонентами в сюжетном развитии.

Как уже упоминалось, собственно онейрические тексты – сны и видения Аратова – приберегаются Кастальским для решения кульминации и развязки оперы (5 и 6 картины IV действия). Как и в повести Тургенева, впервые мистический призрак Клары является Аратову после вести о её самоубийстве, но не во сне, а в состоянии галлюцинации (ремарка

в клипсе «Аратов нервно хватается за голову, делает несколько шагов по комнате, потом, чувствуя себя дурно, садится») [4, с. 172–173]. После уже знакомого вербально-музыкального лейтмотива «Несчастливая Клара Мобрай» звучит таинственный голос за сценой, призывающий героя к поездке на родину героини, в Казань. Сцену, описывающую это путешествие в повести, Кастальский опускает, чтобы уже ничего не замедляло неуклонное движение драмы к катастрофе.

Последние два номера в опере, обозначенные композитором как два явления призрака Клары, на самом деле воспринимаются как единая динамическая волна, разрываема лишь диалогом на время пришедшего в себя Аратова с тёткой, который кратким торможением только усиливает стремительность дальнейшего развития – переход героя в инобытие и соединение с возлюбленной. В текстовой основе данных сцен Кастальский и его либреттист-соавтор свободно комбинируют реплики героя, которые в первоисточнике фигурировали в разных повествованиях-снах, выстраивая типично лирическую оперную кульминацию: от монологического взывания к призраку («Явьись! Если любишь, жалеешь, не хочешь, чтобы я от тоски обезумел, приди, Клара снова явьись!») [3, с. 202] – через диалог влюблённых о прощении во имя взаимной любви – к дуэту – апогею, символизирующему союз любви и смерти. Для наглядности представим схему драматургического плана оперы «Клара Милич»:





У. Шекспир «Ромео и Джульетта» Акт V Монолог Ромео			А. Кастальский Либретто оперы «Клара Миллич» Второе появление призрака Клары, дуэт Аратова и Клары
(перевод Б. Пастернака)	(перевод А. Радловой)	(перевод Т. Щепкиной-Куперник)	
«Любуйтесь ей в последний раз, глаза! В последний раз её обвейте, руки! И губы, вы, преддверия души, Запечатлейте долгим поцелуем Бессрочный договор с небытием. <...> Пью за тебя, любовь!»	«Глаза, глядите; руки, обнимайте! Вы, губы, жизни двери, поцелуем Скрепите договор с корыстной смертью! — <...> Пью за любовь мою!»	«В последний раз, глаза мои! Вы, руки, В последний раз объятия раскройте! А вы, мои уста, врата дыхания, — Священным поцелуем закрепите Союз бессрочный со скупой смертью! <...> Любовь моя, пью за тебя!»	«Сплетитесь, руки, в страстном восторге, глаза в последнее глядите Вы, губы, пламенным лобзаньем запечатлейте брачный наш союз, союз любви и смерти»

Таблица 2. Либретто финальной сцены оперы Кастальского и текст трагедии Шекспира

Своеобразным «надтекстовым» слоем в решении финальной сцены становится уже упоминавшийся выше текст трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», который не только является драматургическим прототипом в построении кульминационной сцены оперы, но и даёт массу образных и лексических аналогий (таблица 2). Призрак Клары постепенно подменяется в сознании Аратова шекспировской Джульеттой, в образе которой она погибла: если в первом явлении призрака это имя возникает в сравнении – «знаю я из-за кого ты умерла Джульеттой» [4, с. 190], то во втором герой произносит это имя, обращаясь непосредственно к Кларе – «Так теперь я прощён,

о Джульетта моя?» [Там же, с. 207]. Она же, в свою очередь, также в своей последней реплике именует его Ромео. Либретто финала оперы лексически построено как заключительная сцена трагедии.

Таким образом, Кастальский, обращаясь к созданию оперы по мотивам повести Тургенева, переосмысливает её главную драматургическую линию – линию пограничных состояний главного героя в условиях лирико-психологического оперного жанра, обогащая образно-смысловое поле сочинения многочисленными аллюзиями на литературные и музыкально-театральные сочинения, транслирующие схожий сюжет.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бадалова Р.Р. Мистика и фантастичность в повести И.С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» // Сборник материалов II Международной научно-практической конференции «Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде»: под ред. И.Б. Каменской. Симферополь: ИП Корниенко Андрей Анатольевич, 2019. С. 33–37.
- 2/ Борисова У.Ю. Жанровые особенности повести И.С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2017. № 2 (275). С. 202–206.
- 3/ Иоскевич О.А. Нарративная стратегия создания эффекта «таинственного» в повестях И.С. Тургенева // Вестник Гродненского Государственного университета им. Янки Купалы. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология. 2017. Т. 7. № 3. С. 6–16.
- 4/ Кастальский А.Д. Клара Милич: опера в 4-х действиях по Тургеневу. М.: П. Юргенсон, 1908. 211 с.
- 5/ Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И.С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филологических наук. Ульяновск, 2005. 24 с.
- 6/ Маркова Т.Н. Онейрический текст в малой прозе И.С. Тургенева и В.О. Пелевина // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 1. С. 106–114.
- 7/ Созина Е.К. Архетипические основания поэтической мифологии И.С. Тургенева (на материале творчества 1830–1860-х) // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 60–98.
- 8/ Тимофеева М.Г. Иррациональные мотивы в рассказе И.С. Тургенева «Клара Милич» и в новелле П. Мериме «Венера Илльская» // Материалы Всероссийской научной конференции «Интертекстуальность художественного дискурса»: под ред. Е.Е. Завьяловой. Астрахань: Астраханский государственный университет, 2018. С. 81–83.

9/ Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 192 с.

10/ Тургенев И.С. Клара Милич (После смерти). СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 245–310.

REFERENCES

- 1/ Badalova, R.R. (2019), "Mysticism and fantasticism in the story of I.S. Turgenev "After death (Klara Milich)"; Sbornik materialov II Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Formirovanie professional'noj kompetentnosti filologa v polikul'turnoj obrazovatel'noj srede" [Collection of materials of the International Scientific and practical Conference "Formation of professional competence of a philologist in a multicultural educational environment"], ed. by I.B. Kamenskaya, IP Kornienko A.A., Simpheropol, pp. 33–37. (in Russ.)
- 2/ Borisova, U.Yu. (2017), "Genre features of the story of I.S. Turgenev "After death (Klara Milich)"; Izvestiya Voronezhskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [News of the Voronezh State Pedagogical University], no. 2 (275), pp. 202–206. (in Russ.)
- 3/ Ioskevich, O.A. (2017), "Narrative strategy of creating the "mysterious" effect in the novels of I.S. Turgenev", Vestnik Grodnenskogo Gosudarstvennogo universiteta im. Yanki Kupaly. Seriya 3. Filologiya. Pedagogika. Psihologiya [Bulletin of the Grodno State University Yankee Kupala. Series 3. Philology. Pedagogy. Psychology], vol. 7, no. 3, pp. 6–16. (in Russ.)
- 4/ Kastal'skii, A.D. (1908), Klara Milich: opera v 4-kh deistviyakh po Turgenevu [Klara Milich: Opera in 4 acts by Turgenev], P. Yurgenson, Moscow, 211 p. (in Russ.)
- 5/ Lazareva, K.V. (2005), Mifopoe'tika "tainstvennykh povestej" I.S. Turgeneva [Mythopoeitics of "mysterious stories" by I.I. Turgenev], Abstract Cand. Sc. Thesis, Ul'yanovsk, 24 p. (in Russ.)



- 6/ Markova, T.N. (2020), "Oneiric text in small prose by I.S. Turgenev and V.O. Pelevin", *Filologicheskij klass [Philological class]*, vol. 25, no. 1, pp. 106–114. (in Russ.)
- 7/ Sozina, E.K. (1999), "Archetypal foundations of the poetic mythology of I.S. Turgenev (based on the material of creativity of the 1830s – 1860s)", *Arhetipicheskie struktury hudozhestvennogo soznaniya [Archetypal structures of artistic consciousness]*, izd-vo Ural. universiteta, Ekaterinburg, pp. 60–98. (in Russ.)
- 8/ Timofeeva, M.G. (2018), "Irrational motives in the story of I.S. Turgenev "Clara Milich" and in P. Merime's novella "Venus Illskaya"", *Materialy Vserossijskoj nauchnoj konferencii "Intertekstual'nost' hudozhestvennogo diskussa" [Materials of the All-Russian scientific conference "Intertextuality of artistic discussion"]*, ed. by E.E. Zavyalova, Astrakhanskii gosudarstvennii universitet, Astrakhan, pp. 81–83. (in Russ.)
- 9/ Turgenev, I.S. (2019), *Klara Milich (Posle smerti) [Klara Milic (After death)]*, Azbuka, Azbuka-Attikus, Sankt-Petersburg, pp. 245–310. (in Russ.)
- 10/ Toporov, V.N. (1998), *Strannyj Turgenev (Chetyre glavy) [Strange Turgenev (Four chapters)]*, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Moscow, 192 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Ермакова Дарья Михайловна, студентка IV курса кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

E-mail: jester-22@yandex.ru

Лобзакова Елена Эдуардовна, кандидат искусствоведения, доцент, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

E-mail: lel-22@mail.ru

Authors information

Darya M. Ermakova, student of the Department Music History, Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov

E-mail: jester-22@yandex.ru

Elena E. Lobzakova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov

E-mail: lel-22@mail.ru



УДК 792

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.А. КРЫЛОВА В ЛИБРЕТТО ЭКЦЕНТРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ «ДЕДУШКА СМЕЁТСЯ» А.В. ЧАЙКОВСКОГО

О.Ю. КОЛПЕЦКАЯ, А.В. ЮТЯЕВА

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

АННОТАЦИЯ. Проблематика данной работы связана с достаточно молодой областью музыкознания – либреттологией. Анализ оперного либретто открывает широкие возможности изучения феномена музыкально-сценического произведения. Не случайно чрезвычайно важными для музыкознания становятся вопросы интерпретации текстов литературных первоисточников в либретто опер. Объектом исследования явилась эксцентрическая опера «Дедушка смеётся» современного московского композитора Александра Владимировича Чайковского, он же стал автором либретто этого произведения. В статье авторами подробно рассматривается история создания оперы А.В. Чайковского, выявляются различные приёмы работы либреттиста с текстами басен и драматических произведений И.А. Крылова, а также определяется воздействие театрально-эстетических принципов Б. Брехта и Вс.Э. Мейерхольда на композиционно-драматургическое решение оперы «Дедушка смеётся».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: басня, И.А. Крылов, либретто, опера «Дедушка смеётся» А.В. Чайковского, драматургия.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

WORKS BY IVAN KRYLOV INTERPRETED IN THE LIBRETTO OF GRANDDAD LAUGHS, AN ECCENTRIC OPERA BY ALEXANDER TCHAIKOVSKY

O.YU. KOLPETSKEYA, A.V. YUTYAEVA

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

ABSTRACT. The article dwells upon the study of fables and dramatic works by I.A. Krylov interpreted in "Granddad Laughs", the opera by Russian composer A.V. Tchaikovsky. The authors outline the characteristic genre features of the fable and give a detailed analysis of the composer's work on the libretto of the opera. Particular attention is paid to the background story of "Granddad Laughs". In conclusion, the study determines the influence of Bertolt Brecht and Vsevolod Meyerhold's theatrical aesthetics on the compositional features of the work by the Russian composer.

KEYWORDS: fable, Ivan Krylov, libretto, "Granddad Laughs", an opera by A.V. Tchaikovsky, dramaturgy.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Иван Андреевич Крылов – первый русский писатель, кому «памятник воздвиг» народ, собрав деньги на монумент скульптора Петра Клодта. Это и стало знаком любви россиян к своему баснописцу. «Дедушкой Крыловым» называли великого писателя, выражая, таким образом, к нему свое уважение и почтение. «Причину невероятной популярности И.А. Крылова-баснописца, видимо, следует искать, во-первых, в универсальности сюжетов басен, во-вторых – в их «многослойности», аллегоричности и, наконец, в-третьих – в естественном языке, характерном для всех произведений писателя, в том числе и ранних» [11, с. 19].

Известно, что в 1809 году был издан первый сборник басен И.А. Крылова. В.А. Жуковский, высоко оценивая басни своего современника, определил следующие особенности этого жанра (об этом: [5, с. 402]):

- на простом примере басня помогает разобраться в запутанной житейской ситуации;
- басня переносит читателя в мечтательный мир, где сравнивается вымышленное с существующим;
- в басне важна мораль, осуждающая неправильное действие персонажа;
- вместо людей в басне (чаще всего) присутствуют животные и предметы.

Всего насчитывается 236 басен Крылова, собранных в девяти сборниках, изданных ещё при жизни автора в период с 1809 по 1843 гг. Многие сюжеты басен Ивана Андреевича являются оригинальными, но существуют отдельные произведения, которые воспринимаются как вольный пересказ басен Лафонтена, а он, в свою очередь, заимствовал сюжеты у Эзопа, Федра и Бабрия. Басни Крылова условно делятся на 3 группы: социально-политические; морально-философские; бытовые [6].

Связь басен с театральной драматургией прослеживается в динамичности и остроте сюжета, построении диалога, в речевой характеристике персонажей. Значительную роль в басне играет образ рассказчика, человека из народа, наделённого такими чертами как прозорливость, честность, отзывчивость, мудрость.

Простота и естественность повествования заимствуются из прозы; из фольклора – народные образы и разговорный язык. «Басня построена на основе противопоставления парных признаков с противоположным значением, и эти парные признаки построены по принципу оппозиции: добро – зло, ум – глупость, жадность – щедрость, сила – бессилие, трудолюбие – лень, простота – хитрость и т.д.» [7, с. 119]. Основными выразительными средствами в баснях Крылова являются гипербола и аллегория. При этом «творения писателя входят в ряд произведений литературы, доступных и взрослым (независимо от уровня образования), и детям, чья “читательская память” (В. Прозоров) только начинает формироваться» [1, с. 35].

В XX столетии яркое воплощение героев басен Крылова в музыкально-сценическом жанре представлено в творчестве Александра Владимировича Чайковского. Экцентрическая опера по произведениям И.А. Крылова с незатейливым названием «Дедушка смеётся» была создана композитором в 1972 году. В 1976 состоялась постановка этого спектакля на сцене Московского Камерного музыкального театра (режиссёр – Борис Покровский).

Интересна история создания первой оперы А.В. Чайковского. Возникшему в 1972 году Московскому Камерному музыкальному театру требовался репертуар, и Борис Александрович Покровский привлёк для работы авторов, некоторым из которых доступ на большие оперные площадки по тем или иным причинам был закрыт. М. Вайнберг, М. Таривердиев, А. Холминов, В. Ганелин, Н. Сидельников, А. Журбин и А. Чайковский стали участниками проекта, названного Б.А. Покровским «лабораторией советской оперы». В рамках этого проекта и была написана опера «Дедушка смеётся».

При встрече режиссёр дал наставление А. Чайковскому: «Тебе терять нечего, ты молодой, неопытный ещё, можешь рисковать. Придумай несколько сюжетов, и мы выберем лучший. Не получится, тебя и меня никто ругать не станет»¹. Александру Чай-

1 Из интервью с композитором 14.05.2018 года.



ковскому пришла идея написать оперу на сюжеты сочинений великого русского баснописца, так как к началу 1970-х годов композитор заинтересовался произведениями И.А. Крылова, открыл для себя его театральные пьесы и либретто.

Либретто оперы «Дедушка смеётся» создал сам Александр Владимирович. Работая над текстом, композитор пытался соединить в одном сочинении разных героев Крылова. «Опыта в написании литературного текста оперы у меня не было. Оказалось, что это очень трудно! Сначала я думал, напишу одну сцену, например, “Квартет”, а потом кто-то другой допишет всё остальное. Но этого другого человека на горизонте не было. Работа продвигалась очень тяжело... Иногда казалось, текст сцены готов, но потом выяснялось, что материала мало. Приходилось дописывать, искать приемлемые для сценического решения ходы»².

Однако А.В. Чайковскому помог опыт любознательного зрителя. Отец композитора с конца 1950-х гг. был директором Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Естественно, Александр Владимирович видел все спектакли этого прославленного коллектива, был лично знаком со многими известными композиторами, оперными режиссёрами и хореографами. Он посещал и лучшие спектакли московских драматических театров. В начале 1970-х годов А.В. Чайковский совместно с Владимиром Высоцким работал над песнями для кинофильма «Иван да Марья». Благодаря общению с этим актёром он хорошо знал весь репертуар Театра на Таганке, был впечатлён выбором драматургии и режиссёрскими находками Юрия Любимова.

Напомним, Театр на Таганке, созданный Ю. Любимовым, открылся в 1964 году спектаклем «Добрый человек из Сезуана» по пьесе Б. Брехта. Эта постановка возникла, с одной стороны, по словам В. Высоцкого, «в протесте всеобщей мхатизации, которая процветала в 1950–1960-х годах в Москве» [2, с. 58], а с другой – как спектакль, где осваивались принципы новой театральной эстетики. «Эпический театр» Брехта даёт зрителю возможность не сочувствовать и не сострадать герою, а наоборот, здраво оценивать его поступки и критически относиться

к происходящим событиям. Зритель – сторонний наблюдатель. Для создания «эффекта очуждения» (*“verfremdungseffekt”*) Брехт разработал ряд драматических и сценических приёмов, которые были заимствованы Любимовым: обращение актёра к публике; комментарии действия (прологи, эпилоги, проекции на экран, надписи на щитах, лозунги, плакаты); музыкальные вставки (инструментальные номера, зонги).

Думается, богатые театральные впечатления помогли А.В. Чайковскому в процессе создания первой оперы. В либретто включены многочисленные ремарки композитора, свидетельствующие о его режиссёрском видении. Сочиняя оперу, он представлял себе будущий спектакль и очень хотел, чтобы его рекомендации были учтены при постановке.

Как известно, зачастую именно от либретто во многом зависит успех музыкально-сценического произведения. И.И. Соллертинский в статье «Драматургия оперного либретто» писал: «Совершенно бесспорно, что никакая самая вдохновенная музыка не сможет спасти оперу, если её либретто драматически порочно». И далее: «Я убеждён, что многие наши композиторы могли бы дать крупные оперные произведения, если бы у них был надёжный трамплин в виде хорошего либретто» [12, с. 94]. Как правило, литературный первоисточник подвергается в опере изменениям: сюжетным, композиционным, лексическим. Либретто может представлять собой либо поэтический текст, либо прозаический, иногда встречается сочетание поэзии и прозы. Для либретто характерны краткость текста, ясность и доступность мысли, так как музыкально интонируемое слово, как правило, звучит намного дольше, чем то слово, которое произносится в обычной речи. Но только во взаимосвязи с музыкой можно по достоинству оценить качество либретто.

Когда либретто оперы «Дедушка смеётся» было полностью готово, А.В. Чайковский показал его Б.А. Покровскому. Режиссёр принял текст сразу и без замечаний.

Опера А.В. Чайковского написана в двух действиях и четырёх картинах. В каждой картине разворачивается своя история, которая с последующими сюжетными линиями произведения связана лишь косвенно. Так, например, картина первая имеет заголовок «Купец и Сапожник»

2 Из интервью с композитором 14.05.2018 года.



(басни «Откупщик и Сапожник», «Купец»), картина вторая – «Квартет», картина третья – «Замужество разборчивой невесты» (построена на сюжете двух басен – «Разборчивая невеста» и «Троежёнец»). Четвёртая картина «Интермедия» – единственная, в которой название басни не вынесено в заголовок. Она делится на три сцены: «Брамин» (басня «Напраслина»), «Смерть вельможи» (басня «Вельможа») и «Демьянова уха». Все картины оперы объединены сквозной идеей, связанной с показом и разоблачением человеческих пороков.

На титульном листе клавира указано, что опера А. В. Чайковского написана *по мотивам басен* И. А. Крылова. Однако Александр Владимирович использует не только басни, но и задействует другие литературные источники писателя. Например, в тексте произведения А. В. Чайковского использованы фрагменты оперных либретто самого баснописца: «Кофейница», «Бешеная семья», «Илья-богатырь», а также строки из стихотворений «Ночь», «Вечер», «К другу моему», «Уединение», «Избрание из Песни песней Соломона», «П. Н. Львовой». Интересно и то, что тексты басен, ставших сюжетной основой каждой картины оперы, воспроизводятся в либретто практически полностью, но в то же время композитор обращается и к другим сочинениям этого жанра: «Плотичка», «Ягнёнок», «Осёл и Соловей», однако из них он цитирует всего несколько строк. Важно подчеркнуть, что А. В. Чайковский включает в либретто и собственный текст. Поэтические фрагменты, созданные композитором, дополняют, осовременивают сюжеты басен, делают образы героев близкими и понятными зрителю.

Для постановки оперы «Дедушка смеётся» не требуется большой актёрский состав, так как в клавира указано, что один и тот же артист может исполнять разные роли (данная опера является камерной, продолжительность – около 45 минут). Например, Сапожник – герой оперы «Дедушка смеётся» – появляется на сцене и в роли Соловья, прилетевшего на шум дерущихся участников «Квартета» (вторая картина), и в роли Стражника (третья картина). Аннушка – героиня оперы – также выступает в разных ампулах в музыкально-сценическом произведении. В первом действии она предстаёт в роли возлюбленной Сапожника, во втором – в роли служанки Чернавки. Роль Филомелы и Первой жены Кавалера (Троежёнца)

в третьей картине оперы исполняет одна артистка. Такой приём называется *“qui pro quo”* – временное перевоплощение персонажа [3, с. 115].

Стоит отметить, что главными действующими лицами оперы являются и герои басни «Квартет», присутствующие во всех картинах сочинения: они выступают и как *комментаторы событий*; и как *инструментальный квартет*; и как *певческий квартет* (SATB); и исполняют роль *судей*. Кроме того, в музыкально-сценическом произведении Осёл предстаёт в образе Племянника (первая картина), а Медведь становится Покупателем и Начальником (первая и четвёртая картины).

Действие оперы начинается с Пролога. На сцене появляются всеми любимые с детства персонажи крыловской басни «Квартет» – Мартышка, Козлиха, Осёл и Мишка. Внимание героев привлекает большая книга. Открыв титульный лист, они произносят: *«Иван Андреевич Крылов. Басни»*³.

С противоположной стороны кулис на сцену выходят Сапожник и Аннушка. Они несут точно такую же книгу басен, садятся и начинают её читать. Их окружают любопытные животные.

Текст для Пролога композитор заимствует из басен «Ягнёнок»⁴ и «Плотичка»⁵. Как правило, басня пишется вольным ямбическим стихом с разным числом стоп, что прослеживается во многих произведениях этого жанра.

Сапожник настраивает свою подругу на восприятие басни, с сюжетом которой девушке предстоит познакомиться (таблица 1).

В басне автор обращается к девушке-читательнице, в либретто оперы слова адресуются Аннушке⁶ – персонажу музыкально-сценического

3 Это, так называемый, пролог – афиша.

4 Данное произведение Крылов написал в 1819 году и посвятил Анне Алексеевне Олениной. Она была сестрой дочери директора Императорской Публичной библиотеки, где когда-то работал Крылов.

5 Басня создана в 1821 году, опубликована в 1825 (кн. VII). И. А. Крылов посвятил сочинение С. Д. Полторацкому.

6 Интересным фактом является то, что главную героиню оперы персонажи называют Аннушкой, Анюточкой, Аней и Анютой. Важно отметить, это имя часто фигурирует во многих ранних стихотворениях Крылова. Кто же эта таинственная девушка? В 1791 году (в возрасте 22 лет) во время посещения Брянского уезда Крылов знакомится с прекрасной барышней по имени



текст либретто	текст И.А. Крылова
<p>Сапожник: «Анюточка, мой друг, я для тебя и для твоих подруг Придумал басенку,</p> <p>Хоть я и не пророк, Но, видя мотылька, что он вокруг печки вьётся, Пророчество всегда мне удаётся, Что крылышки сожжёт мой мотылёк».</p>	<p>Басня «Ягненок» Анюточка, мой друг! Я для тебя и для твоих подруг Придумал басенку.</p> <p>Басня «Плотичка» «Хоть я и не пророк, Но, видя мотылька, что он вкруг свечки вьётся, Пророчество почти всегда мне удаётся: Что крылышки сожжёт мой мотылёк».</p>

Таблица 1. Пролог

произведения. В тексте басни «Ягнёнок» восклицательный знак выполняет интонационно-экспрессивную функцию, в результате чего обращение к героине становится эмоционально ярким. Однако в либретто композитор вместо восклицательного знака ставит запятую: поэтические строки не прерываются, а выстраиваются в одно предложение. Но это не единственная лексическая трансформация в тексте. Также в данном примере можно наблюдать замену точки на запятую, что было необходимо либреттисту для объединения в один текст двух разных басен И.А. Крылова.

В строке из приведённого четверостишия басни «Плотичка» *«Но, видя мотылька, что он вкруг свечки вьётся»* в либретто можно наблюдать замену устаревшего наречия *«вкруг»* на его современный аналог *«вокруг»*. Также А.В. Чайковский заменяет слово «свечки» (символ света, живительной силы) на «печки» (в значении домашний очаг). В стихотворной строке *«Пророчество почти всегда мне удаётся»* либреттист исключает наречие *«почти»*, т.к. оно передаёт некоторую неуверенность героя.

Повествование Сапожника прерывают участники

Квартета. Они, обращаясь к зрителям, объявляют: *«История про Купца и Сапожника. Слушайте и смотрите!»*.

Действие первой картины происходит в лавке Купца. Он расхваливает свой товар, зазывает покупателей. Один из прохожих решает купить у него английское сукно. Для первой картины А.В. Чайковский берёт за основу басню «Откупщик и сапожник» И.А. Крылова⁷, но в опере «Дедушка смеётся» композитор изменяет её название – «Купец и Сапожник». Как известно, откупщик – это человек, которому государство передаёт право на сбор налогов с населения, а купцом считается человек, занимающийся торговлей, имеющий своё дело. В либретто данной сцены А.В. Чайковский включает и собственные строки, с помощью которых он воссоздаёт картину бойкого торгового дела, подчёркивает деловитость Купца, его умение привлечь внимание Покупателя (Медведя) к товару (таблица 2).

В финале первой картины оперы на сцене вновь появляется Квартет. Мартышка объявляет о начале музыкально-хореографического номера: *«Сейчас будет балет»* (приём «театр в театре»). Важно отметить, что Мартышка выступает в роли конферансье. Сапожник с Аннушкой начинают плясать, на них смотрят (подобно зрителям), а затем присоединяются в танце участники Квартета.

Вторая картина первого действия оперы А.В. Чайковского посвящена героям «Квартета». Известные всем с детства персонажи басни – Козёл, Осёл,

Анна, дочь священника. Чувства писателя и Анюты были взаимными, однако, когда молодые люди решили пожениться, родители девушки оказались против этого союза. Иван Андреевич не являлся, по их мнению, достойным и состоятельным женихом. Они отказали Крылову. Не получив родительского благословения, униженный и оскорблённый, Крылов уехал в Санкт-Петербург. Иван Андреевич долгое время страдал, переживал. Признания в своих чувствах к возлюбленной он выражал в многочисленных стихах.

⁷ Опубликована в книге «Новые басни» (1811).



текст либретто

Квартет: «История про Купца и Сапожника. Слушайте и смотрите!»
Купец: «Эй, эй, эй, эй, эй, давай сюда скорей! Налетай живей, купить себе успеи! Табак мадагаскарский, сахар африканский, рис американский, шницель мексиканский, гусь новозеландский, водка московская, водка московская. Беги быстрее, купить успеи! Английское сукно».
Покупатель (Медведь): «Английское? Сукно?»
Купец: «Пошить не мудрено, не промокаемо оно, стирается легко, беру не дорого».
Покупатель: «Не дорого берёшь?»
Купец: Давай, не жалеи, купи себе скорей!

Таблица 2. Первая картина

Мартышка и косолапый Мишка – предстают перед зрителями в несколько изменённом составе – Мартышка, *Козлиха*, Осёл и косолапый Мишка. Замена Козла на Козлиху была необходима для парности героев и вокальных тембров (2 мужских певческих голоса и 2 женских).

Действие второй картины происходит на лесной полянке. Появляются Козлиха, Мартышка, Осёл, Мишка. Медведь из мешка достает пулты, звери усаживаются и пытаются играть. Они лижут, щиплют, нюхают инструменты. По совету Мартышки, герои пробуют пересесть, но ничего не получается, возникает спор, переходящий в драку. Включение в данную картину оперы трёх пантомимных сцен под названием «Игра

указывает на связь с театральной практикой Вс. Мейерхольда. Инструментальные ритуарели с многочисленными ритмическими перебивками, нерегулярной акцентностью «иллюстрируют» активные действия персонажей, их исполнительские «экзерсисы». Не случайно именно музыке в этой картине отводится главная роль, а текст является лишь своеобразным источником для оригинального звукового решения.

Работая над либретто второй картины, А.В. Чайковский сохраняет почти в неизменном виде текст басни И.А. Крылова «Квартет». Однако в ряде случаев можно наблюдать перестановку слов и их замену, небольшие купюры, повтор и введение новых словосочетаний (таблица 3):

текст либретто	текст И.А. Крылова
Мартышка: Стой! Стой, стой, братцы, стой! <i>Стой, погодите!</i>	«Стой, братцы, стой! – кричит Мартышка. – Погодите!» Басня «Квартет»

Таблица 3. Вторая картина

Рассмотрим пример, где в либретто обнаруживается текстовая «вставка» из басни «Осел и Соловей»⁸ (таблица 4):

текст либретто	текст И.А. Крылова
Осёл: «А жаль, что незнаком <i>Он</i> с нашим петухом; Ещё б <i>он</i> боле наострился, Когда б у него немножко поучился».	«А жаль, что незнаком <i>Ты</i> с нашим петухом; Ещё б <i>ты</i> боле наострился, Когда бы у него немножко поучился» Басня «Осёл и Соловей»

Таблица 4. Вторая картина

⁸ Басня написана в 1811 году и опубликована в «Беседе любителей русского слова».



Данное четверостишие и в басне, и в опере произносит Осёл. Этот персонаж, как известно, не является знатоком искусства и не обладает музыкальным талантом. Однако именно он выступает в роли ценителя пения Соловья. Композитор сохраняет почти без изменений текст басни, но вводит замену слов: «ты» – «он». Такой метод работы

с текстом называется *лексическая трансформация*. Если в басне «Осёл и Соловей» слова адресуются непосредственно Соловью (ему делается замечание), то в либретто оперы эти слова Осёл произносит с сожалением сразу после того, как Соловей улетел.

Приведём ещё один пример с компоновкой строк из различных сочинений Крылова (таблица 5):

текст либретто	текст И.А. Крылова
<p>Квартет: «И <i>пронесётся</i> по вселенной, что дух поёт <i>наш</i> восхищенный.</p> <p>Осёл: «Постойте ж, я сыскал секрет! Мы, верно, уж поладим, Коль рядом сядем».</p> <p>Квартет: «И <i>пронесётся</i> по вселенной, Что дух поёт <i>наш</i> восхищенный».</p>	<p>Ода «Уединение» «И <i>ждут пронести в концы</i> вселенной, Что дух поёт <i>мой</i> восхищенный».</p> <p style="text-align: right;">Басня «Квартет»</p> <p>«Постойте ж, я сыскал секрет – кричит Осёл, – мы, верно, уж поладим, Коль рядом сядем».</p> <p style="text-align: right;">Ода «Уединение»</p> <p>«И <i>ждут пронести в концы</i> вселенной, Что дух поёт <i>мой</i> восхищенный».</p>

Таблица 5. Вторая картина

В данном фрагменте композитор чередует строки из басни и оды «Уединение». Двустихье из оды выполняет функцию текстового рефрена. Также можно наблюдать и метод заимствования текста с незначительными изменениями (устаревшее слово «*пронести*» заменено его современным аналогом «*пронесётся*»). В оде повествование ведётся от первого лица, в опере этот текст звучит из уст участников квартета, отсюда слово «мой» заменено на «наш».

Введение собственного текста позволило композитору осовременить басню, приспособить её к текущему дню, сделать понятной и доступной для молодёжной аудитории (таблица 6). Обратим внимание на использование сленга и жаргонных выражений. Кроме того, авторские дополнения значительно расширяют сюжетный диапазон басни «Квартет».

Текст композитора
<p>«Ударим с азартом по разным поп-артам, Повержены будут битлы. Мы выгоним скверну из музыки вредной». «Нашим общим смычком мы так рубанём ... Что подлюге модерну выю свернём».</p> <p>«И услышав наш мелодизм, Упадёт надломленный сюрреализм».</p>

Таблица 6. Вторая картина



Третья картина второго акта называется «Замужество разборчивой невесты» (подробно см.: [14]). Важно отметить, что в самой басне Крылова нет имён конкретных персонажей, рассказ ведётся от третьего лица. В музыкально-сценическом произведении «невеста-девушка» предстаёт под именем Филомела, заимствованным А.В. Чайковским из одноимённой трагедии Крылова. Её помощница Чернавка – персонаж из шуто-трагедии «Подщипа». Также в данной картине на сцене появляется знаменитая четвёрка животных из басни «Квартет»: они исполняют роль судей и выступают как певческий квартет, комментируя события. В оперу включены герои из басни «Троежёнец» – Кавалер и три его Жены. Стражник – персонаж, придуманный и введённый в либретто самим А.В. Чайковским. Кроме того, в третьей картине использованы фрагменты либретто комических опер И.А. Крылова «Бешеная семья» и «Кофейница», а также стихотворение «К другу моему».

Действие картины начинается с появления на сцене Филомелы и Чернавки. Филомела, рыдая и горя, расположилась на лежанке. Помощница уговаривает хозяйку хоть что-нибудь скушать, да и умыться. Но у Филомелы депрессия, она ничего не хочет, а желает лишь поскорей выйти замуж.

Внезапно вдали появляется Кавалер. Подойдя ближе, он разглядывает Невесту с ног до головы и интересуется, как её зовут. Казалось, счастье Филомелы уже так близко и реально, но неожиданно страстный диалог прерывает Стражник. Он разоблачает Кавалера. Из рассказа Стражника становится понятно, что Кавалера надо судить, так как он женат, причём не один раз, а трижды!

На сцену выходят Судьи (Квартет): они требуют вернуть Кавалеру всех трёх жен. Услышав вердикт, Кавалер накладывает на себя руки, он, согласно ремарке А.В. Чайковского, одновременно режется и стреляется. Участники басни «Квартет» уносят его тело.

Композитор оригинально монтирует текст оперы из разных произведений И.А. Крылова, включает и свои собственные поэтические строки. Работая с текстами баснописца, А.В. Чайковский вносит в них некоторые изменения: он заменяет или добавляет слова, осуществляет перестановку строк, встречаются купюры отдельных фраз. С помощью такого метода А.В. Чайковскому удаётся совместить стихотворные фрагменты из разных по смыслу и жанру сочинений И.А. Крылова. Рассмотрим пример с заменой, купюрой и добавлением слов (таблица 7):

текст либретто	текст И.А. Крылова
<p>Чернавка: «Ах, сжальтесь над собой, И так уж вы, как спичка, И с горя в неглиже, одеты, как чумичка, Не умываетесь, я чаю, дней уж <i>десять</i>, Не чешетесь, ни пить не просите, ни есть. Склонитесь, наконец, меня послушать: Извольте хоть телячью ножку скушать».</p>	<p>Чернавка: «Ах! сжальтесь над собой! И так уж вы, как спичка, И с горя в неглиже, одеты, как чумичка: Не умываетесь, я чаю, дней вы <i>шесть</i>, Не чешетесь, ни пить не просите, ни есть. Склонитесь, наконец, меня, <i>княжна</i>, послушать: Извольте <i>вы хотя</i> телячью ножку скушать».</p> <p style="text-align: right;">Шуто-трагедия «Подщипа»</p>

Таблица 7. Третья картина



В данном фрагменте композитор с помощью замены числа *шесть* на *десять*, преувеличивает срок депрессивного состояния героини, как бы усугубляет ситуацию: «Не умываетесь, я чаю, дней уж *десять*». Поэтический фрагмент И.А. Крылова написан вольным ямбическим стихом с разным числом стоп. Стихотворный отрывок делится на двестишь, последние слова которых рифмуются парно, например: *спичка – чумичка; шесть – есть; послушать – скушать*. Такой метод рифмовки свойственен шестистопному ямбу (александрийскому стиху). В данном поэтическом фрагменте либретто Александр Владимирович исключает слова первоисточника – «*княжна*» и «*вы*». Несмотря на это, композитор сохраняет рифму, метр вольного ямба остаётся не нарушенным. Важно отметить, что А.В. Чайковский делает замену не только слов, но и знаков препинания. Если в тексте И.А. Крылова первое двестишь произносится драматично, с восклицанием: «*Ах! Сжальтесь над собой! И так уж вы, как спичка*», то в либретто это же двестишь звучит иначе, более спокойно и монотонно:

«*Ах, сжальтесь над собой, и так уж вы, как спичка*». Таким образом, происходит *синтаксическая трансформация*.

Либретто 3 картины оперы А.В. Чайковского напоминает юмористическое стихотворение, написанное на основе отрывков из произведений одного или разных писателей, получившее в литературоведении название *центон* [10]. Думается, определение «*центонная форма*» в данном контексте может быть использовано как аналог широко используемому в либреттологии понятию «*монтаж текстовых фрагментов*».

Четвёртая картина второго действия оперы «Дедушка смеётся» названа «Интермедия» и имеет подзаголовок «Дивертисмент». Данная картина включает три сцены: «Брамин», «Смерть Вельможи» и «Демьянова уха». Сюжетными источниками для каждой сцены стали басни И.А. Крылова: «Напраслина», «Вельможа», «Демьянова уха».

В начале четвёртой картины оперы перед зрителями вновь появляется Аннушка, она ищет Сапожника (таблица 8):

текст либретто	текст И.А. Крылова
<p>Аннушка: «Скажите мне, любезные <i>подружки</i>, Гуляючи по рощам <i>и</i> лугам Любезный мой не встретился ли вам?</p> <p>Я лёгкости зефирам равномерна, Лишь чуть ты мне покажешься в дали, <i>Я прыгаю</i>, как молодая серна,</p> <p>И сердцем, как стрела, к <i>нему</i> лечу.</p>	<p><...> «Скажите мне, любезные <i>пастушки</i>: Гуляючи по рощам, по лугам, Любезный мой не встретился ли вам? <i>Где он? не скройте от подружки</i>». <...> <...> Я в лёгкости зефирам равномерна. Лишь чуть <i>коли</i> Ты мне покажешься вдали, <i>Тогда я по лугам</i>, как молодая серна, Резвлюся, <i>прыгаю</i>, скачу – И сердцем, как стрела, к <i>тебе</i> лечу.</p> <p style="text-align: right;">Стихотворение «Избрание из Песни песней Соломона»</p>

Таблица 8. Четвертая картина



Стихотворение «Избрание из Песни песней Соломона» И.А. Крылова послужило основой для сольного высказывания Аннушки. Учёные предполагают, что это стихотворение написано в 1790-х годах и представляет собой свободный пересказ некоторых мотивов книги «Песни песней» из Библии. Но кроме библейского текста Иван Андреевич обратился к стихотворению французского философа и поэта Вольтера *“Précisdu Cantique des cantiques”*, которое также является переложением отдельных фрагментов из «Песни песней».

Само идиллическое стихотворение Крылова написано в форме диалога героини и пастушек. Композитор из данного сочинения баснописца заимствует фрагмент, который в либретто претерпевает значительные изменения. В первой строке четверостишия А.В. Чайковский заменяет слово *«пастушки»* на *«подружки»* (лексическая трансформация). Кто может рассказать девушке о её любимом? Конечно, подруги: они всё знают и поддержат в трудной ситуации.

В стихотворной строке *«Гуляючи по рощам, по лугам»* А.В. Чайковский убирает запятую между перечислениями и вместо неё использует соединительный союз *«и»* (синтаксическая трансформация). Также в данном фрагменте можно обнаружить сокращения (купюры) некоторых слов и строк первоисточника. Кроме того, композитор перемещает отдельные слова из одной стихотворной строки в другую (например, *«прыгаю»*).

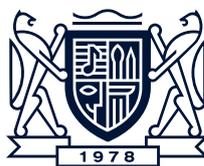
Аннушка уходит. Перед зрителями вновь появляется Квартет. Далее сюжет оперы основывается на басне Крылова «Напраслина» (в произведении А.В. Чайковского эта сцена названа «Брамин»⁹).

Ночь. Брамин в своей комнате украдкой жарит яйцо. Согласно ремарке композитора, Мартышка, Козлиха, Осёл и Мишка стоят по краям сцены и, обращаясь к зрителям, комментируют происходящие события (таблица 9):

текст либретто	текст И.А. Крылова
<p>Квартет (SATB): <i>«Жил-был Брамин, хоть на словах и тёплой веры, Но не таков своим житьём Есть и в Браминах лицемеры».</i></p> <p>Брамин: <i>«Нельзя ли в постный день, А разрешить себе на сырное тайком? Смекай, Брамин, смекай!»</i></p>	<p><...> В Восточной стороне какой-то был Брамин, Хоть на словах и тёплой веры, Но не таков своим житьём (Есть и в Браминах лицемеры); Да это в сторону, а дело только в том, Что в братстве он своём Один был правила такого, Другие ж все житья святого, И, что всего ему тошней, Начальник их был нраву прекрутого: Так преступить никак устава ты не смей. Однако ж мой Брамин не унывает. Вот постный день, а он смекает, Нельзя ли разрешить на сырное тайком?</p> <p style="text-align: right;">Басня «Напраслина»</p>

Таблица 9. Четвёртая картина

⁹ Брамин (браман, брахман, с санскр. *brahman*) – человек в индийской социальной группе, относящийся к высшей касте.



Заменяв первую строку басни, композитор не уточняет географию места действия событий. Устойчивое выражение *«жил-был»* является началом многих русских народных сказок.

В опере слова *«Нельзя ли в постный день...»* произносит Брамин. Здесь можно отметить перестановку слов и добавление поэтических строк, написанных самим композитором. Из выражения И.А. Крылова *«а он смекает»*, А.В. Чайковский создаёт стихотворную строку *«Смекай, Брамин, смекай!»*, где герой обращается к самому себе.

В момент, когда Брамин хочет съесть яйцо, неожиданно появляется Начальник (в данной сцене его роль поручена участнику квартета – Медведю). Он грозит подчинённому страшной карой. Брамин оправдывается и утверждает, что сделал это под влиянием Беса, который его подстрекал на преступление во время поста.

Бес не заставил себя долго ждать и тут же явился. Он возмущён! Почему все люди сваливают свои грехи на бесов? Нечистый даже и не предполагал, что можно жарить яйцо на свечке во время поста.

Далее место действия событий переносится в подземное царство. За столом сидят Меркурий и Зак (сын Зевса и речной нимфы Эгины), перед ними стоит умерший от сердечного приступа Вельможа. Его допрашивают: кто он, откуда, чем занимался? Из покаянного рассказа Вельможи становится понятно, что управлением своей области он не занимался, а только ел, пил да спал. Все дела выполнял его секретарь. Зак сказал: *«Скорей же в рай его!»*. Меркурий в недоумении воскликнул: *«Как! Где же справедливость?!»*. Зак ответил, что «покойный был дурак», и если бы сам правил, то «погубил бы целый край». А так его бездействие стало спасением для людей¹⁰.

Рассмотрим пример из данной сцены оперы (таблица 10):

текст либретто	текст И.А. Крылова
<p>Квартет (SATB): «Какой-то в древности Вельможа</p> <p>Отправился в страну, где царствует Плутон. Сказать простее – умер он».</p> <p>И так, как встарь велось, в аду на суд явился».</p> <p>Зак: «Чем был ты? <i>И</i> где родился?»</p> <p>Вельможа: «Родился в Персии, а чином был сатрап; Но так как, живучи, я был здоровьем слаб, То сам я областью не правил, А все дела секретарю оставил».</p>	<p>«Какой-то, в древности, Вельможа</p> <p><i>С богато убранного ложа</i></p> <p>Отправился в страну, где царствует Плутон. Сказать простее, – умер он; И так, как встарь велось, в аду на суд явился.</p> <p><i>Тотчас допрос ему:</i> «Чем был ты? где родился?»</p> <p>«Родился в Персии, а чином был сатрап; Но так как, живучи, я был здоровьем слаб, То сам я областью не правил, А все дела секретарю оставил».</p> <p style="text-align: right;">Басня «Вельможа»</p>

В данном фрагменте либретто можно обнаружить купюры следующих словосочетаний: *«С богато убранного ложа»* и *«Тотчас допрос ему»*. Далее басня «Вельможа» цитируется в либретто точно и без изменений.

Затем, согласно сюжету оперы «Дедушка смеётся», перед зрителями появляются персонажи басни И.А. Крылова «Демьянова уха».

За столом сидит Фока и ест уху, перед ним груда пустых тарелок. Демьян стоит с половником и ждёт момента налить Фоке ещё ушицы. Эта сцена интересна тем, что А.В. Чайковский переносит текст басни в либретто оперы целиком, но при этом включает

Таблица 10. Четвёртая картина

¹⁰ А.В. Чайковский, рассказывая о постановке оперы Б.А. Покровским, отметил: «Этот фрагмент, основанный на басне «Вельможа», был исключён режиссёром из сценической версии спектакля. Борис Александрович считал, что использование в опере текста басни может привести к нежелательным последствиям, вплоть до изъятия спектакля из репертуара театра» (из интервью с композитором 14.05.2018 года).



и собственные поэтические строки, а также делает замену отдельных слов, применяет неоднократные повторы словосочетаний. Например, Жена Демьяна произносит: *«Ещё хоть ложечку!»* – эта фраза в либретто повторяется десять раз, а в басне данное выражение употребляется единожды. Также композитор не включает в текст оперы комментариев от автора басни, что объясняется сценическим поведением героя, его бегством: *«Тут бедный Фока мой, как ни любил уху, но от беды такой, схватя в охапку кушак и шапку, скорей без памяти домой – и с той поры к Демьяну ни ногой!»*.

Текстовые вставки А. В. Чайковского, на наш взгляд, придают словам Демьяна назойливость, навязчивость. Например:

«Что за уха! Какие потроха! Тарелочку ещё!
Ещё тарелочку! Ещё хоть ложечку!»

С помощью этих строк либреттист подчёркивает чрезмерное старание Демьяна угодить своему приятелю Фоке, что приводит к размолвке их соседских отношений.

В мораль басни А. В. Чайковский включает специально написанный поэтический фрагмент:

Квартет: «Вот вам стихи: не кушайте уши,
А кушайте жаркое или что-нибудь другое».

Заканчивается спектакль прощальными куплетами всех артистов. Для финала оперы Александр Владимирович создаёт собственный текст – вывод всего музыкально-сценического произведения:

Сапожник, Аннушка, Квартет (SATB):

«И мы, жалея уши ваши,
Все наши силы истощив,
Спускаем занавес сейчас же,
Кончая басенки свои.
У нас спектакли все блестящи,
Вы приходите к нам почаще,
Чтоб отдохнуть у сцены сей
Среди артистов и друзей».

Анализ либретто оперы «Дедушка смеётся» позволил определить основные методы работы А. В. Чайковского с текстами И. А. Крылова: это лексическая, *синтаксическая*, *стилевая* трансформация, а также *миграция* стихотворных фрагментов первоисточников. Кроме того, композитор комбинирует строки из нескольких разных сочинений баснописца, включает в либретто собственные поэтические и прозаические строфы.

Композиция оперы «Дедушка смеётся» отличается структурной дробностью, мозаичностью, картины построены на чередовании контрастных сцен-эпизодов по принципу монтажа. С одной стороны, широкое распространение монтажного типа композиции в XX веке объясняется значительным влиянием кинематографа на различные виды искусства. С другой, монтажный принцип построения спектаклей характерен для театральной эстетики Б. Брехта и В. Мейерхольда, которые опирались в своём творчестве на традиции народно-площадного искусства.

Опера «Дедушка смеётся» является ярким, неординарным и самобытным произведением. Согласно типологии видов либретто, предложенной Т. П. Дудиной [4], литературный текст оперы А. В. Чайковского может быть отнесён к разновидности не только композиторского либретто (т. е. написанного автором музыки), но и интерпретационного (созданного по мотивам литературных произведений).



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Артемьева Н.А. Образ читателя-адресата в баснях И.А. Крылова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 76–1. С. 34–39.
- 2/ Васильев Е.М. Театральный диалог Б. Брехта и Ю. Любимова // Известия РАН. Серия Литературы и языка. 2012. Т. 71. № 5. С. 57–65.
- 3/ Гончаренко С.С. О поэтике оперы: учебное пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2010. 260 с.
- 4/ Дудина Т.П. Драматургия русского оперного либретто: теоретико-терминологическая ситуация // ФИЛОЛОГОС. 2012. № 1 (12). С. 27–36.
- 5/ Жуковский В.А. Собрание сочинений. в 4 т. Т. 4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 754 с.
- 6/ Ильина В.В. Иван Андреевич Крылов. Челябинская областная универсальная научная библиотека. URL: http://chelreglib.ru/ru/pages/about/lityear/litcalendar/feb/krylov_ivan_andreyevich/ (дата обращения: 22.02.2022).
- 7/ Исупова С.М., Хань Л. Оппозиции – доминанты «добро и зло» в баснях И.А. Крылова // Новая наука: Теоретический и практический взгляд. 2016. № 4–3 (75). С. 118–121.
- 8/ Колпецкая О.Ю., Ютяева А.В. Интерпретация басни «Квартет» И.А. Крылова в либретто эксцентрической оперы А.В. Чайковского «Дедушка смеется» // Лучшая студенческая статья 2018. Сборник статей XIII Международного научно-практического конкурса, состоявшегося 25 февраля 2018 г. в г. Пенза. Часть 1. Пенза: Наука и Просвещение, 2018. С. 315–320.
- 9/ Крылов И.А. Басни. М.: Амрита-Русь, 2021. 340 с.
- 10/ Онуфриев В.В. Стих. Виды стиха. Справочник по стихосложению. URL: http://rifmoved.ru/Spravochnik_po_stihoslozheniyu.pdf (дата обращения: 12.02.2022).
- 11/ Раренко М.Б. И.А. Крылов: издатель, переводчик, баснописец // Литературоведческий журнал. 2019. № 46. С. 15–25.
- 12/ Соллертинский И.И. Драматургия оперного либретто // Соллертинский И.И. Критические статьи. Л.; М.: Музгиз, 1963. С. 91–107.
- 13/ Чайковский А.В. Дедушка смеется: опера в 2 д., 4 картинах: по мотивам басен И.А. Крылова / комп. А.В. Чайковский; авт. либр. А.В. Чайковский. Клавир. М.: Советский композитор, 1986. 191 с.
- 14/ Ютяева А.В. Интерпретация басни И.А. Крылова «Разборчивая невеста» в эксцентрической опере А.В. Чайковского «Дедушка смеется» // Искусство глазами молодых: Материалы X Международной научной конференции, 12–13 апреля 2018 года. Красноярск: СГИИ имени Дмитрия Хворостовского, 2018. С. 229–233.

REFERENCES

- 1/ Artemieva, N.A. (2008), "The image of target reader in the fables by I.A. Krylov", *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo univeersiteta im. A.I. Gertsena* [Proceedings of Herzen Russian State Pedagogical University], no. 76–1, pp. 34–39. (in Russ.)
- 2/ Vasiliev, E.M. (2012), "Theatre dialogue of B. Brecht and Yu. Lyubimov", *Izvestiia RAN. Seriiia Literatury i iazyka* [Journal of Russian Academy of Sciences. Literature and language series], vol. 71, no. 5, pp. 57–65. (in Russ.)
- 3/ Goncharenko, S.S. (2010), *O poetike opery: uchebnoie posobiie* [On the opera poetics: study guide], *Novosibirskaiia gosudarstvennaia konservatoriia im. M.I. Glinki*, Novosibirsk, 260 p. (in Russ.)
- 4/ Dudina, T.P. (2012), "On the poetics of the Russian opera libretto: the situation with theory and terms", *FILOLOGOS* [PHILOLOGOS], no. 1 (12), pp. 27–36. (in Russ.)
- 5/ Il'ina, V.V., "Ivan Andreevich Krylov", *Chel'yabinskaia oblastnaia universal'naia nauchnaia biblioteka* [Chelyabinsk regional universal scientific library], Available at:



http://chelreglib.ru/ru/pages/about/lityear/litcalendar/feb/krylov_ivan_andreyevich/ (Accessed 22 February 2022). (in Russ.)

6/ Isupova, S.M., Khan', L. (2016), ""The good and the evil" dominant oppositions in the fables by I.A. Krylov", *Novaia nauka: Teoreticheskii i prakticheskii vzgliad* [New science: Theoretical and practical view], no. 4–3 (75), pp. 118–121. (in Russ.)

7/ Kolpetskaia, O.Yu., Yutyaeva, A.V. (2018), ""The Quartet", a fable by Ivan Krylov, as interpreted in the libretto of "Granddad Laughs", an eccentric opera by Alexander Tchaikovsky", *Luchshaia studencheskaia statia 2018, Sbornik statei XIII Mezhdunarodnogo nauchno-prakticheskogo konkursa, sostoiavshegosia 25 fevralia 2018 g. v g. Penza. Chast' 1* [The best 2018 student article, Collected works of the 13th International research and practice contest in Penza, 25 February 2018. Part 1], *Nauka i prosveshchenie, Penza*, pp. 315–320. (in Russ.)

8/ Krylov, I.A. (2021), *Basni* [Fables], Amrita-Rus', Moscow, 340 p. (in Russ.)

9/ Onufriev, V.V., "Verse. Types of verse. Versification reference", Available at: http://rifmoved.ru/Spravochnik_po_stihoslozheniyu.pdf (Accessed 12 February 2022). (in Russ.)

10/ Rarenko, M.B. (2019), "I.A. Krylov: a publisher, translator, fable writer", *Literaturovedcheskii zhurnal* [A journal of literary studies], no. 46, pp. 15–25. (in Russ.)

11/ Sollertinskii, I.I. (1963), "The dramaturgy of an opera libretto", *Kriticheskie stat'i* [Critical essays], Muzgiz, Leningrad-Moscow, pp. 91–107. (in Russ.)

12/ Tchaikovsky, A.V. (1986), *Dedushka smeietsia: opera v 2 d., 4 kartinakh: po motivam basen I.A. Krylova, komp. A.V. Tchaikovsky; avt. libr. A.V. Tchaikovsky, Klavir* [Granddad Laughs: an opera in 2 acts, 4 scenes: after the fables by I.A. Krylov, comp. by A.V. Tchaikovsky, libr. by A.V. Tchaikovsky, Piano score], *Sovetskii kompozitor, Moscow*, 191 p. (in Russ.)

13/ Yutyaeva, A.V. (2018), ""A Choosy Girl", a fable by I.A. Krylov interpreted in "Granddad Laughs", an eccentric opera by A.V. Tchaikovsky", *Iskusstvo glazami molodykh: Materialy X Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 12–13 apreliia 2018 goda* [Arts as seen by the young: Materials of the the 10th International scientific conference, 12–13 April 2018], *SGII imeni Dmitriia Khvorostovskogo, Krasnoyarsk*, pp. 229–233. (in Russ.)

14/ Zhukovskii, V.A. (1960), *Sobranie sochinenii v 4 t. T. 4. Odisseia. Khudozhestvennaia proza. Kriticheskie stat'i. Pis'ma* [Complete works in 4 volumes. Vol. 4. Odyssey. Prose fiction. Critical essays. Letters], *Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, Moscow, Leningrad*, 754 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Ютяева Анастасия Владимировна, магистрант II курса кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: anastasiya.yutyaeva@mail.ru

Authors information

Olga Yu. Kolpetskaya, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Anastasiya V. Yutyaeva, 2nd year master's degree student, Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: anastasiya.yutyaeva@mail.ru



УДК 78

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С МУЗЫКАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ В ОПЕРЕ МАЙКЛА НАЙМАНА «МУЖЧИНА И МАЛЬЧИК: ДАДА»

А.А. СЛЕПЦОВА, Е.Г. ОКУНЕВА

Петрозаводская государственная консерватория имени
А.К. Глазунова, 185031, г. Петрозаводск, Российская
Федерация

АННОТАЦИЯ. В центре внимания данной статьи – камерная опера известного современного композитора-минималиста Майкла Наймана “Man and Boy: Dada” («Мужчина и мальчик: Дада», 2004 г.), которая к настоящему времени ещё не становилась объектом изучения в отечественном музыковедении. В работе рассматриваются история создания и сюжетно-образные особенности оперы, раскрываются принципы композиторской работы, отражающие оригинальный идейно-художественный замысел британского мастера. На основе анализа оперной партитуры авторами выявляется разнородный жанрово-стилистический характер музыкального материала (жанры детского фольклора, латиноамериканской музыки, песенной поп-культуры, экспрессионистская музыка). Делаются выводы об общем принципе работы Наймана: композитор использует метод коллажа, «склеивая» различные материалы между собой. Данный метод вдохновлён образом и творчеством Курта Швиттерса – главного героя оперы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Майкл Найман, «Мужчина и мальчик: Дада», Курт Швиттерс, метод коллажа, дадаизм.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

WORKS BY IVAN KRYLOV INTERPRETED IN THE LIBRETTO OF GRANDDAD LAUGHS, AN ECCENTRIC OPERA BY ALEXANDER TCHAIKOVSKY

A.A. SLEPTSOVA, E.G. OKUNEVA

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, 185031, Petrozavodsk, Russian Federation

ABSTRACT. The article focuses on the famous modern minimalist composer Michael Nyman’s chamber opera “Man and Boy: Dada” (2004) to libretto by Michael Hastings, which by now has not yet become the object of study in Russian musicology. The article reveals the history of the creation of the opera and plot-shaped features, the specifics of the material with which the composer works. The author emphasizes its diverse genre and stylistic character (genres of children’s folklore, Latin American music, pop-culture songs, expressionist music). Conclusions are drawn about the general principle of Nyman’s work: the composer uses the collage method, “gluing” different materials together. This method is inspired by the lifestyle and work of Kurt Schwitters – main character of the opera.

KEYWORDS: Michael Nyman, “Man and Boy: Dada”, Kurt Schwitters, the technique of collage, dadaism.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Майкл Лоуренс Найман (род. 23 марта 1944, Лондон) – известный британский композитор-минималист, успешно сочетающий карьеру музыкального критика, музыковеда и исполнителя. Российскому слушателю он знаком преимущественно как автор музыки к фильмам Джейн Кэмпбелл («Пианино») и Питера Гринуэя («Отчёт утопленников», «Книги Просперо», «Повар, вор, его жена и её любовник»). В последнее время всё большее признание он завоевывает и как оперный композитор. В период с 1986 по 2011 годы Найман создал почти десяток музыкально-театральных сочинений, премьеры которых с большим успехом прошли не только в Великобритании, но и за рубежом – в Германии, Испании, России.

Особого внимания заслуживает опера композитора “Man and Boy: Dada” («Мужчина и мальчик: Дада»). Данное сочинение ещё не получило развёрнутого освещения в музыковедении, что обуславливает актуальность и научную новизну исследования. Рассмотреть историю создания, образную структуру оперы для осмысления идейно-смысловой концепции, определившей особенности композиторской работы, представляется интересной исследовательской задачей.

Опера «Мужчина и мальчик: Дада» была создана Найманом в 2004 году по заказу Баденского государственного театра. Там же она впервые была поставлена 13 марта 2004 года режиссёром Робертом Танненбаумом и дирижёром Вольфгангом Хайнзом. Либреттистом выступил Майкл Хастингс, с которым композитор сотрудничал и в дальнейшем, при работе над оперой «Любовь имеет значение» (2005). В 2005 году Найман осуществил вторую редакцию «Мужчина и мальчик: Дада».

Сюжет оперы представляет историю невероятной дружбы между пожилым художником Куртом Швиттерсом и двенадцатилетним мальчиком Майклом, образ которого оказывается во многом автобиографичен. Оба персонажа являются заядлыми собирателями автобусных билетов.

Курт Швиттерс – реальная историческая личность, немецкий художник, коллажист и писатель.

В своём творчестве он придерживался авангардных направлений дадаизма, сюрреализма, конструктивизма и экспрессионизма. Швиттерс родился в Ганновере в 1887 году. В 1909–1914 гг. он обучался в Дрезденской академии художеств, где его учителем был Карл Банцер¹. В 1917 году Швиттерс был призван в армию, но комиссован по состоянию здоровья (страдал припадками эпилепсии), поэтому участия в Первой мировой войне он не принимал. Свой путь как художник он начал с постимпрессионистской живописи. В 1911 году состоялась его первая художественная выставка в Ганновере. Осенью 1918 Швиттерс познакомился и подружился с авангардистами Хансом Арпом² и Раулем Хаусманом. Тогда же возникли его первые абстрактные коллажи. Художник работал с весьма необычным материалом. Свои произведения он создавал из «найденных предметов» и даже из мусора. Созданная Швиттерсом «картина мира должна объединять в себе искусство и неискусство» [3]. Свой стиль сам художник назвал «Мерц». Этот термин возник случайно, благодаря коммерческой фирме «Коммерцбанк». Отрывок накладной этой фирмы вошёл в один из его коллажей.

С 1923 года Швиттерс выпускал журнал, озаглавленный «Мерц», в котором пояснял суть своего искусства: «Картины Мерца – это абстрактные произведения искусства. Слово “Мерц”, по сути, означает

1 Карл Банцер (6 августа 1857–19 декабря 1941) – немецкий художник-импрессионист, педагог, профессор. Почётный гражданин Марбурга. Имя Карла Банцера носят школа в Швальмштадте, улицы в Касселе, Марбурге, Гиссене, Гоппельне и Швальмштадте.

2 Ханс Арп (16 сентября 1886, Страсбург – 7 июня 1966, Базель) – немецкий и французский поэт, художник, график, скульптор. Обладатель многочисленных почётных наград, орденов и премий (Орден Почётного легиона, Орден литературы и искусства, Большая национальная художественная премия Франции и др.). Самая крупная коллекция произведений Арпа находится в Музее нового и современного искусства в Страсбурге. Площадь, на которой расположен музей, носит имя художника. Его именем назван также культурный центр в Клараме, улица в XIII округе Парижа. С 1979 в Клараме действует Фонд Арпа (в 2004 получил статус национального музея).



совокупность всех мыслимых материалов, которые можно использовать в художественных целях, и технический принцип, согласно которому все эти отдельные материалы имеют одинаковую ценность. В Merz art используются не только краски и холсты, кисти и палитра, но и все материалы, видимые глазу, и все необходимые инструменты <...> колесо от коляски, проволочная сетка, верёвка и ватные шарики – это предметы равной ценности с красками. Художник создаёт, выбирая, распределяя и изменяя материалы» [6].

На протяжении творческого пути Швиттерс создал свыше 5 000 работ, из которых сохранилось не более половины. Самые известные из них: «Новая мерц-картина», «Санта Клаус», «Афоризм». Почти во всех его коллажах присутствуют автобусные билетки, которые он собирал и коллекционировал в течение всей жизни. Одним из самых глобальных творений Швиттерса является «Мерцбау» – инсталляция, занявшая весь его дом (!), к сожалению, разрушенный во время Второй мировой войны.

Как писатель, Швиттерс примыкал к направлению дадаизм. Он создал поэму-коллаж «Посвящается Анне Блюме» (1919) и образцы заумной «звуковой поэзии» («Соната в празвуках»). В 1925 году чтение стихов в исполнении автора было записано на граммпластинку. В нацистской Германии Швиттерса причислили к «дегенеративным» художникам, и он вынужден был перебраться в Норвегию. После вторжения туда немцев он бежал в Великобританию, где какое-то время находился в лагерях для интернированных. Швиттерс умер в 1948 году, на следующий день после вести о том, что он получил английское гражданство.

Интерес к работам художника возродился в 1970–1980-е годы. Швиттерс оказал влияние на американское авангардное искусство, в частности на творчество Роберта Раушенберга³. В 1995 году в парижском Центре Жоржа Помпиду прошла

большая выставка его работ. Лучшая выставка была организована на родине художника, в Ганновере в 2000 году. Здесь же в Шпренгель-Музее хранится архив Швиттерса.

В либретто оперы «Мужчина и мальчик: Дада» положены подлинные биографические факты из жизни Курта Швиттерса. Время действия – период, когда художник переехал в Лондон после интернирования. Кратко обозначим основные этапы сюжетосложения.

Опера начинается со знакомства главных героев, которые встречаются в салоне автобуса, пытаются заполучить редкий проездной билет. На следующий день они стоят на автобусной остановке, Курт чувствует недомогание и внезапно падает на землю. Майкл помогает ему подняться. На другой день герои едут на автобусе. Мальчик находит билет, который дает право ехать до конечной остановки. Художник признаётся, что у него нет денег и умоляет Майкла помочь. Мальчик возражает, но при приближении кондуктора он отдаёт Курту найденный билет. Они доезжают до дома художника. Швиттерс знакомит Майкла со своими коллажами, составленными из автобусных билетов. Между героями завязывается дружба. Они беседуют о коллекциях, Курт рассказывает о мерц-искусстве.

В следующий раз герои встречаются у Британского музея. К скульптуре льва Швиттерс приделывает картонные уши, рисует кошачьи глаза, чтобы лев превратился в кота. Майкл помогает ему, дорисовывая усы. Служители музея обвиняют их в вандализме, но герои сбегают. Вечером Майкл чувствует недомогание. Художник навещает его и знакомится с матерью мальчика. Майкл потерял отца во время бомбёжки, поэтому мать испытывает неприязнь ко всем немцам. Однако Курту удается завоевать её доверие. В тот же день Швиттерс дает интервью на BBC. С ним беседует бойкая молодая журналистка, которая занимает все эфирное время своим монологом, так что на долю Курта выпадают лишь краткие реплики.

Художник начинает бывать в доме Майкла и его матери всё чаще, постепенно привязываясь к ним. Он рассказывает им о своей семье, о том, что жену убили нацисты, а сына Эрнста он давно не видел. Его поступки не всегда находят понимание со стороны матери мальчика. Так, художник сочиняет весёлую

³ Роберт Эрнест Милтон Раушенберг (22 октября 1925, Техас – 12 мая 2008, остров Каптива, Флорида) – американский художник, представитель абстрактного экспрессионизма, а затем концептуального искусства и поп-арта, стоял у истоков создания модульного искусства, является создателем направления комбинированной живописи. В своих работах тяготел к технике коллажа и реди-мейда. Как и Швиттерс, использовал при написании картин мусор и различные отбросы.



песню про бомбу, которая убила отца Майкла, изображая издаваемые ей звуки, чем доводит женщину до слёз. На день рождения мальчик мечтает получить велосипед. Швиттерс преподносит ему в подарок сильно повреждённый велосипед, который больше похож на кусок металла. Мать Майкла приходит в ужас, воспринимая его выходку как розыгрыш. Художник вынужден объяснить, что он хотел подарить мальчику нечто особенное и уникальное – дада-велосипед.

Постепенно Курт понимает, что ни Майкл, ни его мать не разделяют его эксцентричные взгляды. Он приходит к выводу, что «даже искусством дадаизма можно творить великое зло». Мальчик просит его не прекращать общение, говорит, что ценит дада-велосипед, потому что может придумать про него много историй. Он готов отдать самые ценные билеты из своей коллекции для коллажей Курта.

В образе матери мальчика, вероятно, также нашла воплощение реальная фигура – Эдит Томас, спутница последних лет жизни художника. Он познакомился с ней в Лондоне и называл ее *Wantee*⁴ (в опере Курт так называет мать мальчика), поскольку она всегда угощала гостей чаем.

Идея произведения Наймана заключается в противопоставлении двух типов мировосприятия – упорядоченного и хаотического, представленных двумя главными персонажами – мальчиком, жаждущим найти порядок в послевоенном Лондоне, и художником Швиттерсом, который получает удовольствие от красоты хаоса. Идея была предложена Викторией Харди, супругой либреттиста, о чём имеется соответствующее упоминание в партитуре.

Опера состоит из двух актов, разделённых на сцены. Первое действие включает 9 сцен, второе – 10. Партитура предназначена для синтезатора, группы струнно-смычковых (двух скрипок, виолончели и контрабаса), деревянно-духовых (гобая, кларнета *in B*, который может быть продублирован кларнетом *in C* и бас-кларнетом), альт-саксофона (может быть продублирован саксофоном сопрано), фагота и ансамбля ударных инструментов (маримбы, виброфона, малого барабана, большого барабана, темп-блока, там-тама, ударной установки).

Как уже упоминалось, в опере три главных персонажа – Курт Швиттерс, мальчик и его мать. Камерность замысла обусловила необычность трактовки женской партии – певица должна исполнять не только роль матери, но и всех второстепенных персонажей (женщина в автобусе, кондуктор, работница музея, журналистка BBC).

Найман выстраивает сочинение на нескольких повторяющихся музыкальных материалах. Важнейшая роль отводится материалу детской «считалки». Он проводится в ритме ♩♩♩♩ либо ♩♩♩♩ и основан на аккордах симметричного строения – большая секунда+малая терция и малая терция+большая секунда (в цифровом выражении – 2–3 и 3–2). Этот материал составляет большую часть диалогов Курта и Майкла, и его можно считать общим для обеих персонажей (пример 1). В то же время он возникает и в диалогах с матерью.



Пример 1. М. Найман. «Мужчина и мальчик: Дада». Сцена 1, тт. 25–26, фрагмент (клавир)

Решение выстроить оперу на мотиве детской считалки неслучайно. Как указывалось выше, художник Курт Швиттерс принадлежал к направлению дадаизма. Как известно, это художественное течение возникло в период Первой мировой войны. Оно явилось своеобразной реакцией на её жестокость и ужасы, обнажившие бессмысленность существования и обесцененность человеческой жизни. Дадаизм отрицал разум, логику, всякую эстетику, сделав иррациональность и абсурдность одним из главных своих принципов. Слово «дада», от которого произошло название направления, имело многозначное толкование. В немецко-французском словаре оно означало игрушечную деревянную лошадку (Ханс Арп), на языке племени Кру – хвост священной коровы (Тристан Тцара), на славянских языках – двойное утверждение или детский несвязный лепет, на отдельных диалектах Италии – мать. Дадаисты акцентировали

⁴ *Wantee* (англ.) – неологизм, образованный, вероятно, от слов “woman” и “tee”.



Пример 2. М. Найман. «Мужчина и мальчик: Дада». Сцена 4, тт. 595–596 (клавир)

примитивный, инфантильный взгляд на мир. В литературе они прибегали к особым приёмам. Например, выстраивали тексты на повторениях слов. Знаменитое кредо дадаистов звучало следующим образом: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего». В целом дадаизм «радикализировал тенденции критики культуры, довёл их до бунта, до абсолютного отрицания» [2, с. 49].

В этом контексте обращение Наймана к жанру детской считалки является вполне естественным и логичным. Считалка, во-первых, относится к игровому (детскому) фольклору и является одним из самых древних жанров. Пересчитывание предметов обнаруживается у первобытных народов. Во-вторых, в ней большую роль играет повторность ритмического рисунка, поскольку ритмизованное скандирование должно отразить принцип счёта.

В ходе анализа данного материала можно сделать вывод, что его роль по мере развития оперы постепенно уменьшается. Так, в первом акте мотив детской считалки пронизывает почти все сцены. Исключение составляют сцены 4, 5 и 9. Но даже в этом случае элементы данного материала можно обнаружить. Так, в сценах 4 и 5 появляются типичные аккорды симметричного строения. Хотя они организованы в новом ритме, но на слух опознаются как принадлежащие мотиву считалки (пример 2).

Во втором акте этот материал возникает лишь в четырёх сценах из десяти (сцены 10, 15, 16 и 18) и звучит непродолжительное время.

«Изживание» мотива считалки в ходе оперы

закономерно. Этот материал, с одной стороны, отражал непосредственность и чистоту детского мировосприятия, а с другой, символизировал беспечность и «лёгкость бытия». В конце оперы мальчик взрослеет (показательно, что его поступки и рассуждения подчас выдают в нём достаточно зрелого человека), а Курт осознаёт ответственность художника перед миром, что «искусством можно творить великое зло» и что даже «смех художников открыт для злоупотреблений».

Ещё одним важным материалом выступает тема, которая характеризует мать мальчика. Она возникает каждый раз в диалогах с Куртом. Данный материал стилизован в духе популярных песен группы «Битлз» 1970–1980-х гг. и опирается на классикоромантическую гармонию. В основе гармонизации лежит характерный для романтиков (но и для популярных песен тоже) терцовый ряд, усложнённый отклонениями: $T D^4_3 \rightarrow VI D^4_3 \rightarrow IV II_7 D T$. На эту гармонизацию накладывается пунктирный и синкопированный ритм и триоли, напоминающие о джазе⁵. Поп-жанр резко контрастирует теме «считалки»⁶. Подобным образом Найман подчёркивает контраст не только различных культур (немецкой и британ-

⁵ Отметим, что большинство песен «Битлз» опирается на данную цепочку аккордов и пунктирный ритм (например, «All you need islove», «For no one», «You never give me your money»).

⁶ Этот контраст обеспечивается и своеобразным анахронизмом. Первые песни «Битлз» появились в 60-х годах XX столетия, тогда как действие оперы происходит во второй половине 1940-х годов.

35

Пример 3. М. Найман. «Мужчина и мальчик: Дада». Сцена 10, тт. 35–40 (клавир)

ской), но и противоположность мировосприятия своих героев.

Впервые указанная тема появляется в сцене 10 именно в партии матери (пример 3). Сцена репрезентирует британское гостеприимство: мать пригласила Курта в гости на чаепитие.

Поначалу данная тема чередуется с материалом считалки и исчезает, как только речь заходит о войне. «Британская» тема появится снова, когда в беседе героев наметится легкий флирт. Показательно, что по мере развёртывания сцены она проникнет и в реплики Курта.

В дальнейшем этот материал пронизывает фактически всю 12 сцену, которая вновь представляет чаепитие. При этом «британская» тема появляется не только в своём основном виде, но и трансформируется. Например, с начала сцены звучит танго. В извилистой, синкопированной, певучей мелодии отчётливо угадываются интонации исходного материала⁷. Первые два аккорда (тоника с отклонением в VI ступень) также безошибочно указывают на него, хотя в целом гармонизация осложняется более далёкими функциональными связями и полиаккордовыми сочетаниями.

Ещё одна модификация темы возникает в монологе Курта, когда он вспоминает о своём прошлом, о том, что любил многих женщин и называл их «arrs». Тема дополняется двумя аккордами – трезвучием a-moll и секстаккордом f-moll. Данный оборот,

помещённый в начальную цепочку аккордов, изменяет характер темы, внося в неё минорный колорит и мрачную семантику «шубертовой» шестой. Обратим внимание, что здесь «британская» тема опознаётся только на гармоническом уровне. В конце сцены снова возвращается исходный материал, который проникает теперь и в партию мальчика.

В опере присутствует ещё один ярко контрастный материал – два стихотворения, которые декламирует Швиттерс: в 7-й сцене художник читает «Sneeze Poem», что можно перевести как «Чихающее стихотворение». В 14-й сцене звучит «Doodlebug Song» («Песня про самолёт-снаряд»). Оба стихотворения относятся к виду фонетической поэзии, в которой на первый план выдвигается не семантическая функция языка (языковое значение слов), а звуковой материал (фонетика).

Так, «Чихающее стихотворение» основано на междометиях и звукоподражании. Оно складывается из трёх частей, которые в партитуре отделены тактами и генеральными паузами:

Ah ha ha na ah wan na ha
Ah oh ah ha na na na wu
Ah ya ya harsna wanna hars nu
Ah ha!

Stra stra stra oosh na
stra stra ooshna
stra stra no
Stra no
ah na!
Ah tarsha da da

⁷ Короткая сцена 17 целиком будет основана на танго, хотя и на новом материале.

C1 SNEEZE SONG

(♩ = c.88) Approximate pitches and rhythm, free within suggested outlines,
using all possibilities from speech to singing

(resistance)

K Ah ha ha na ah wan na ha Ah oh ah ha_ na na nawu Ah ya ya har-sna wan-na hars nu Ah ha!

(losing control)

K Stra stra stra oosh na stra stra oosh - na stra stra no stra no_ ah na!

(delivery) (guttural)

K Ah tar - sha da da arch star - ta stoo_ aarch_ ah star - na no tish ar ar ar ah ah

1056

K ha da ha shoo a - ha ah na an - a - ha a - hach a tash shooo!

K

Kurt explodes. Mother takes a step back. Michael grins.

Пример 4. М. Найман. «Мужчина и мальчик: Дада». Сцена 7, тт. 1051–1057 (клавир)

arch starta stoo aarch
ah starna no tish
ar ar ar ah
ah ha da
ha shoo
aha ah na anaha ahach a tash shooo!

В первой части преобладают повторяющиеся короткие “ah”, “ha”, “na”, “ya”, в которых акцентируется гласная «а». Пояснительная ремарка в партитуре – *resistance* (стойко). Во второй части появляются слова с глухими шумными и свистящими согласными – “stra”, “ooshna”. Ремарка к этой части гласит *losing control* (теряя контроль). В третьей части к предыдущим словам добавляются новые – “tarsha”, “tish”, “shoo”, “ahach”, “a tash shoo”. Ремарок здесь больше, и они идут в следующей последовательности: *delivery* (нагнетая), *moresung* (более певуче), *guttural* (гортанно). Заметим, что в английском языке звуки чихания передаются междометием “achoо” или “atishoo”, что эквивалентно русскому «капчи». Распространённый вариант, как можно видеть, здесь не используется, хотя довольно близким по звучанию оказывается заключительное сочетание “a tash shoo”. В целом сама структура стихотворения прекрасно передаёт процесс чиха-

ния: появление лёгкого раздражения (щекотания), попытки приостановить чихание, взятие нескольких коротких вдохов, глубокий вдох и выдох.

Для воплощения фонетической поэзии Найман прибегает к *Sprechgesang* – экспрессионистской вокальной технике, изобретённой Шёнбергом, подразумевающей нечто среднее между речью и пением. Вместо традиционных нотных головок поставлены крестики, призванные обозначить приблизительность звуковой позиции. При этом высотное положение каждой ноты вполне конкретно (как и у Шёнберга, прописываются даже знаки альтерации). Найман использует также нисходящие и восходящие глиссандо.

Звуковая композиция выстраивается согласно описанному выше процессу чихания. Первый раздел, отграниченный паузирующим тактом с фермой, состоит из множества коротких мелодических фраз, разделённых паузами. Первоначально композитор использует репетиции на одном звуке и неширокие интервалы – терции и кварты. Восходящее и нисходящее движение уравнивают друг друга (пример 4). Постепенно мелодическая линия становится более изломанной, а интервалы – более широкими (квинты, сексты, септимы, нона).

Второй раздел, также отделённый «пустым»



тактом, представлен тремя короткими фрагментами восходящей направленности. В завершении каждого присутствуют остановки на высоких звуках, причём в первой фразе используется звук с определённой, а не приблизительной высотой звучания. Длительность этих звуков в каждом мелодическом фрагменте укорачивается на одну восьмую или шестнадцатую.

Третий раздел – самый продолжительный. Он начинается схоже со вторым разделом, основываясь на стремительных восходящих ходах к высоким звукам. Здесь возникают скачки на очень широкие интервалы (нона, децима, дуодецима и т. п.), диапазон, по сравнению с предыдущим материалом, увеличен фактически до трёх октав, трижды используются звуки с точной высотой звучания, за пределами высокой для тенора. Для того чтобы их взять, исполнителю придётся, скорее всего, прибегнуть к фальцетному пению. Кроме того, в данном разделе отчетлива тенденция ритмического диминуирования: постепенно длительности становятся короче. Завершается композиция восходящим глиссандо, приводящим к *d* второй октавы, что довольно точно отражает заключительную фазу чихания, характеризуемую в большинстве случаев скользящим повышением интонации.

«Песня про самолёт-снаряд» имитирует взлёт ракеты, несущей боевой заряд. Стихотворение имеет совершенно иную графику и фонетику. В нём большой акцент ставится на долгое звучание звонких согласных “r” и “n”, а также гласных “e” и “i”. За счёт растягиваний (повторений) букв строки оказываются визуально удлиненными:

Chuk chuk chuk chuk chukchukchukchuk
perrsh perra perrsh perra whoorwhoosh sta
szing!
Szing teeeening vroooooooooom! Wha!
Weeeeeeeeeeeeeeeeeceeeceeeeee ...
Yhiiiiiiiitiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiine ..
Chuka chuc sssssssssssssssssssss nn ...
Woorshshshshshshshshshshshshshssss ...
keeeeeeeeniiniiiiiiing ...
Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn ...
Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng ...
Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng chuka
Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng chuk

Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng churh
Nnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnng chu
Nnnnnnnnnningehk!

Eins, zwei, drei, vier, fünf

Стихотворение сложно расчленить на разделы. Тем не менее можно условно выделить три фазы. Начало стиха (первые три строчки) построено на повторении слов, скорость произношения которых постепенно увеличивается. Показательно, что слова “chuk”, “perrsh”, “perra” первоначально отделены пробелами, а затем сливаются в нерасчленимый поток. Таким образом, эффект предварительного зажигания (*preliminary ignition* – такова поясняющая ремарка в партитуре Наймана) не только становится ощутимым на слух, но и визуализируется. В фонетике доминируют глухие согласные.

В следующем, самом крупном разделе, акцент делается на «завывании» гласных и согласных звуков. Теперь повторяются не слова, но фонемы. Причем, если сначала они меняются, то под конец доминирует непрерывная “n”.

Заключительный раздел представляет немецкую команду-отсчёт. Чёткость и резкость артикуляции сопровождается на письме пунктуацией: числительные отделяются запятыми. Создается резкий контраст между хаосом и порядком. И, пожалуй, именно этот немецкий “Ordnung”, за которым скрывается массовое уничтожение (ведь числа – это сбрасываемые бомбы), больше всего эмоционально потрясает в данном стихотворении.

В музыкальном изложении Найман учитывает все эти нюансы. Между первыми короткими “chuk” он размещает ромбообразные ферматы, а последующие повторения слов разделяет более короткими паузами (восьмыми с точкой). В результате перехода от иррациональных к рациональным паузам скорость повторения слова “chuk” возрастает. Так Найман иллюстрирует заводящийся мотор (пример 5). Раскатистую “r” в слове “perrsh” и звенящую “oo” в “whoorwhoosh” он подчёркивает разным типом глиссандо. В первом случае используется плавное восходящее глиссандо (обозначено прямой линией), во втором – нисходящее вибрирующее (обозначено волнистой линией).

Музыкальное решение композитора точно следу-



материалом в данной опере правильно будет называть методом коллажа. Этот приём, как известно, получил распространение в искусстве XX века, в первую очередь в изобразительных работах художников-дадаистов и сюрреалистов Брака, Гриса, Пикассо и др. Он предполагает склеивание материалов, которые отличаются по фактуре и стилю. По сути, принцип «подсказан» композитору самим источником, сюжетом и содержанием оперы. Подобный метод свойственен и другим его музыкально-сценическим произведениям. Так, например, в опере «Человек, который принял свою жену за шляпу» деконструкция шумановского

материала инициирована упоминанием Шумана в рассказе Сакса и необычной болезнью профессора П.; в произведении «Любовь имеет значение» деконструкция материала баховских хоралов связана с болезнью боксёра, а само обращение к Баху обусловлено числовой символикой его музыки.

Способность находить стимулы для вдохновения в самых неожиданных местах – вот в чём уникальность мышления и метода работы композитора, неустанно размышляющего о силе воздействия и значении музыкального искусства в повседневной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 552 с.
- 2/ Седельник В.Д. Дадаизм и постмодернизм // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред.-сост. В.Ф. Колязин. М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2008. С. 45–72.
- 3/ Сугрובה О. Курт Швиттерс и его «Мерц» // Русская мысль. Париж. № 4350. 25 января 2021. URL: <http://rusmysl.ru/2001I/4350/435027-Jan25.html> (дата обращения: 02.05.2022).
- 4/ Якобсон Р. Дада // Якобсон Р. Будетлянин науки: Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Сост., подг. текста, вступ. ст. и комм. Б. Янгфельдта. М.: Гилея, 2012. 306 с.
- 5/ Nyman M. Man and Boy: Dada: chamber opera [score]. London: Chester Music Ltd., 2005. 193 p.
- 6/ Schwitters K. Merz Painting (1919); as quoted in I is Style, ed. Siegfried Gohr & Gunda Luyken. Rotterdam: NAI Publishers, 2000. 91 p.

REFERENCES

- 1/ Nyman, M. (2005), Man and Boy: Dada: chamber opera [score], Chester Music Ltd., London, 193 p. (in Eng.)
- 2/ Schwitters, K. (2000), Merz Painting (1919); as quoted in I is Style, ed. Siegfried Gohr & Gunda Luyken, NAI Publishers, Rotterdam, 91 p. (in Eng.)
- 3/ Sedel'nik, V.D. (2008), "Dadaism and postmodernism", Germaniya XX vek. Modernizm. Avangard. Postmodernizm [Germany XX century. Modernism. Vanguard. Postmodernism], by ed. V.F. Kolyazin, Rossijskaya politicheskaya enciklopediya (ROSPEN), Moscow, pp. 45–72. (in Russ.)

- 4/ Sedel'nik, V.D. (2010), Dadaizm i dadaisty [Dadaism and Dadaists], IMLI RAN, Moscow, 552 p. (in Russ.)
- 5/ Sugrobova, O. (2001), "Kurt Schwitters and his "Merz"", Russkaya mysl'. Parizh [Russian thought. Paris], no. 4350, January 25, Available at: <http://rusmysl.ru/2001I/4350/435027-Jan25.html> (Accessed 02 May 2022). (in Russ)
- 6/ Yakobson, R. (2012), "Dada", Yakobson, R. Budetlyanin nauki: Vospominaniya, pis'ma, stat'i, stihi, proza [Budtelyanin of Science: Memories, Letters, Articles, Poems, Prose], comp. by B. Yangfeldt, Gileia, Moscow, 306 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Слепцова Анастасия Алексеевна, студентка 1 курса магистратуры, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова
E-mail: a.slepцова93@mail.ru

Окунева Екатерина Гурьевна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной и творческой работе, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова
E-mail: ekaterina.okuneva@glazunovcons.ru

Authors information

Anastasia A. Sleptsova, 1st year master's student, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
E-mail: a.slepцова93@mail.ru
Ekaterina G. Okuneva, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Vice-rector for Science and Creative work, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
E-mail: ekaterina.okuneva@glazunovcons.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

71/

Н.М. СМЕРНОВА
Артикуляция
в фортепианных
произведениях
С.С. Прокофьева



УДК 188/23

Артикуляция в фортепианных произведениях С.С. Прокофьева

Н.М. Смирнова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 410012, Саратов, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается артикуляция как важное средство выразительности в композиторском, исполнительском и педагогическом творчестве. Анализируются штрихи как средство артикуляции, позволяющие максимально полно отразить художественный образ. Особенности артикуляции выявляются на примере сочинений Прокофьева: «Сарказмы», «Мимолётности», Сонаты № 5, № 6, № 7 и № 8. Показываются её наиболее значимые черты: полифункциональность, смысловая многогранность, дифференциация фактуры. Подчёркивается инструментальная специфика и предлагаются решения технических приёмов, создающих штриховую палитру пианиста. Подтверждаются возможности артикуляции в плане фонетического характера, одновременно указывается способность её создавать целостное произносительное качество. Проводится терминологический анализ современных исследовательских мнений о структуре самого понятия. Делаются выводы о комплексном характере артикуляции, особых отношениях со средствами выразительности: темпом, метроритмом, динамикой, педализацией. Артикуляция всегда связана с концепцией произведения. В случаях, когда знаки артикуляции выписаны автором в тексте, их произвольное изменение приводит к потере смысла исполняемой музыки. В пьесах Прокофьева артикуляция несёт отпечаток его индивидуальности, поэтому внимание к интерпретации артикуляционных указаний обеспечивает адекватность восприятия художественного замысла.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: артикуляция, штриховая палитра, сарказм, фортепиано, Прокофьев.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ARTICULATION IN S. PROKOFIEV'S PIANO COMPOSITIONS

N.M. SMIRNOVA

L.V. Sobinov Saratov State Conservatoire, 410012, Saratov, Russian Federation

ABSTRACT. The article considers articulation as an important means of expression in composing, performing and pedagogical creativity allowing to reflect the artistic image as fully as possible. The peculiarities of articulation are studied on Prokofiev's compositions "Sarcasm", "Evanescence", Sonatas No. 5, No. 6, No. 7 and No. 8, revealing its most significant features (polyfunctionality, semantic versatility, differentiation of texture) and emphasizing instrumental specificity. The potential of articulation in terms of phonetic character and its ability to create an integral pronunciation quality are indicated. The terminological analysis of modern research opinions on the structure of the concept itself is carried out. Conclusions are drawn about the complex nature of articulation and its special relations with such means of expression as tempo, metro rhythm, dynamics, pedalization. Articulation is always connected with the conception of the work. In case the signs of articulation are written out by the author in the text, their arbitrary change leads to the loss of the meaning of the composition being performed. In Prokofiev's pieces articulation bears the imprint of his individuality, so attention to the interpretation of articulatory instructions ensures the adequacy of the perception of artistic intent.

KEYWORDS: articulation, stroke palette, sarcasm, piano, Prokofiev.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Время С. Прокофьева – смена двух эпох, смена культурных парадигм. В сложной социокультурной ситуации XX века «обновляется язык культуры, причём одновременное сосуществование «старого» и «нового» языков (...) влечёт за собой всё более частое взаимонепонимание субъектов культурного диалога; усиливаются разночтения в интерпретациях и осмыслениях одних и тех же внешне феноменов» [8, с. 393]. Цель данной статьи – определение функций артикуляции в системе средств фортепианной выразительности при интерпретации сочинений Прокофьева, что позволяет уточнить значение эвристических методов композитора.

Употребление термина «эвристические» методы обусловлено особенностями того исторического времени, когда на авансцене музыкального искусства появился Прокофьев. В концертных залах «царили» композиторы, прежде всего, романтического направления, А. Скрябин, С. Рахманинов. Артикуляция у каждого из них обладала рядом специфических качеств: у Скрябина – полётная, летящая; у Рахманинова – плотная, связанная с погружением пальца в глубину клавиш. Концертные выступления Прокофьева-пианиста «разорвали» представление об артикуляции, которая у него наделялась резким самостоятельным ударом-уколом, преодолевала тенденции связной игры, выделяла игру отрывистую *non legato*’ную.

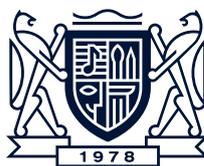
В данном случае мы можем констатировать, что в музыкальный мир «ворвался» пианист, который стремился открывать собственные звуковые миры, претворяя в жизнь «заглавный» принцип творчества – поиски самобытного и абсолютно нового музыкального языка, в частности, в выразительных возможностях артикуляции. Как отмечал А. Шнитке, «этот человек видел мир иначе и иначе слышал его» [14, с. 210].

Прокофьев был блестящим пропагандистом, прежде всего, собственной музыки, где на первый план выдвигалась полемическая острота смелого новатора. В пианизме мягкость прикосновений заменяется напряжённым, «стучащим» туше, простой фразировкой, графичностью. Большинство совре-

менников не воспринимали его манеру играть колючим и резким звуком, с постоянными акцентами, в преувеличенных темпах, односторонне слышали в его игре только черты «варварства» и «скифства», причисляли его к кубистам, футуристам, экспрессионистам или урбанистам. В то же время, в воспоминаниях выдающихся пианистов отмечается магия артикуляционной энергетике Прокофьева (А. Боровский, В. Горовиц, В. Гизекинг, Арт. Рубинштейн, С. Рихтер, Э. Гилельс...). Мелодической и ритмической расплывчатости он противопоставил собранность и чёткость; текучести – квадратность и расчленённость, подчеркнутость каденций; полутонам – определённую краску.

Прокофьевский пианизм кардинально не сочетался с традициями позднего романтизма и импрессионизма. Приоритетом выступал стиль конструктивизма: подчеркнута токатная ударная трактовка фортепиано, отказ от излишней чувственности, особая роль акцентности, приоритет *non legato*, черты “*al fresco*” с показом крупных разделов и масштабностью артикуляционного штриха, преобладание острых, колких приёмов игры. Артикуляционное начало взаимодействовало с устойчивой метроритмикой, их отношения были взаимообусловленными и органично соподчинёнными. Позднее в прокофьевском пианизме особую роль приобрели противоположные качества артикуляционного мастерства: протяжённая глубина проникновения, мягкое «бархатное» туше. При техническом несовершенстве сделанных в то время аудиозаписей они всё же позволяют услышать дифференцированную звуковую палитру, специфику артикуляции, которая кажется не просто дозированной, но строго лимитированной, но успевает выполнить разные функциональные «обязанности»: объединить обертоновыми призвуками аккордовые вертикали, продлить фортепианное звучание, сообщить инструментальному звуку тембровую краску.

В прокофьевском пианизме раскрывался лирический дар, звук становился мягче, артикуляция – пластичнее, фраза – выразительнее. В данном случае мы констатируем совмещение разных граней артикуля-



ционного мастерства, так как «пианист-лирик» великолепно уживался с «пианистом-разрушителем».

Обратимся к заглавному термину нашей статьи. Артикуляция как музыковедческий термин на сегодняшний день не имеет строго выраженного однозначного смысла и трактуется в широкой смысловой амплитуде. В музыку данный термин привнесло языкознание, где артикуляция характеризовала степень ясности и расчленённости разговорной речи.

Одним из первых в отечественной науке выдающийся органист, музыковед и педагог И. Браудо предложил определение артикуляции, которым пользуются и до сих пор – «искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчленённости или связности её тонов, искусство использовать в исполнении всё многообразие приёмов легато и стакато» [2, с. 3]. Подчеркнём, что в этом случае артикуляция воспринимается как способ исполнения на музыкальном инструменте последовательности звуков, слитное или расчленённое.

И. Браудо опирался в трактовке термина на опыт европейских музыковедов, используя узкое значение артикуляции как степени расчленённости или связности тонов. Он проанализировал некоторые виды артикуляции, подчеркнул её связь с мотивным строением. Действительно, мотивная артикуляция, реализующая связные и отдельные качества музыкальной ткани, в своих инструментальных проявлениях универсальна, её можно анализировать и результаты использовать в практике.

Данное определение отвечает требованиям фонетики как специальной области лингвистики, где артикуляция соответствует работе органов речи, направлена на производство и выделение звуков и слогов. Однако, заметим, что физиологическому процессу звукообразования в музыке в нашем понимании достаточно полно соответствует понятие технический приём или штриховой навык, которые являются сущностными деталями артикуляции, позволяющими дифференцировать меру различных подвидов, в том числе, *legato*, *non legato*, *staccato*, *portamento*.

Различающаяся трактовка терминов «приём» «способ», «штрих» представлена М. Имханицким, который утверждал, что «в музыкальном искусстве штрихи целесообразно рассматривать, прежде

всего, как сущностную деталь артикуляции. Причём они выступают в роли детализирующей меры критериев самой артикуляции» [7, с. 160]. Штрихи имеют парадоксальную природу: с одной стороны, обладают определёнными узнаваемыми свойствами, позволяющими по слуху отделить *legato* от *staccato*; но, с другой стороны, штрихи даже в пределах одной группы обладают индивидуальными вариативными качествами.

В настоящее время значение термина «артикуляция» существенно расширилось, вовлекая в смысловую орбиту своего понимания не только исполнительский процесс целостного произнесения музыкальной ткани, но и конкретный анализ штриховой палитры и двигательных приёмов, касающихся извлечения звука. Любой пианист подтвердит, что артикуляция технически связана с различными приёмами движения руки (плеча, предплечья, кисти), а также с тактильными прикосновениями, ударными или безударными. В этом случае, артикуляция включает в себя и двигательный уровень, организацию игрового аппарата.

Можно констатировать, что в настоящее время трактовка артикуляции преодолевает и выходит за рамки однозначной терминологической формальной установки. Разные исследователи выделяют особую функциональность артикуляции, которая приобретает знаковые черты и позволяет говорить об артикуляции как о выразительном комплексе, включающем в себя категорию содержания [1; 3; 4].

Завершая терминологический разбор, подчеркнём, что музыковедческая теория и исполнительская практика анализируют артикуляцию в разных направлениях и в различных смыслах. Поэтому «артикуляция – это термин особого рода, за которым закреплён не один конкретный, однозначный и чётко выраженный смысл, а достаточно широкое и разнообразное поле вариантных значений» [10, с. 31]. В данном ракурсе наша позиция согласуется с мнением М. Имханицкого, который определяет артикуляцию как инструментальный результат, вдохновлённый «смыслом музыки» [7, с. 7].

Как ни покажется кому-то странным, но в условиях непосредственной практики, педагогической и исполнительской, взаимодействуют, достаточно успешно и результативно, разные терминологические определения артикуляции. Во-первых, бывает



жизненно необходимо детализировать шкалу технических или штриховых приёмов у исполнителя, актуализируя «ограничительное» понятие артикуляции. Пианисты учитывают эту позицию, так как фортепиано – инструмент с «затухающими» акустическими параметрами, он не «продлевает» звук в тех пределах, как это делают вокалисты или инструменталисты (духовики или струнники). Поэтому контроль за узкими параметрами артикуляции – вступлением, продолжением, разделением и окончанием звуков – для пианиста является жизненной необходимостью.

Прокофьев подчёркивал фортепианную специфику артикуляции в «Дневниках» (от 24 марта 1919 года). Проясняя гипотетически «главный недостаток инструмента», он писал, что когда берётся аккорд с заполняющими голосами, то только определённый артикуляционный приём может помочь исполнителю выделить необходимые ноты или представить интонационно важную тему, которая изошрённо «спрятана» в фактуре. Так, композитор подчёркивал, что только разработанная и дифференцированная палитра артикуляции справляется с этой задачей уверенно [11, с. 29].

В то же время, интерпретируя тексты Прокофьева, пианисты обращают внимание и на комплексный характер артикуляции, которая способна выразить временные и пространственно-объёмные характеристики звучания, наглядно воплотить разные уровни фактуры, прояснить художественный образ и организовать акустическое пространство соответствующим образом, дифференцированно. И в этом случае артикуляция проявляет себя как категория комплексная.

В «иносказательном» смысле она представляет собой «перевернутую вверх пирамиду»: пианист работает над артикуляционным штрихом / техническим приёмом, понимая, что это основа пирамиды, однако в последующей работе грани инструментальной артикуляции постоянно расширяются, взаимодействуют со средствами выразительности (темп, метр, ритм, звук, педализация и т. д.), что позволяет пианисту адекватно выразить смысловое содержание музыкальной пьесы.

Подчеркнём ещё раз, что сравнительно малый коэффициент полезного действия ожидает пианиста, который относится к прокофьевской артикуляции,

формально исследуя параметры прерывности или непрерывности звучания. Целесообразно исследовать это выразительное средство, способное «объяснить» и подчеркнуть структурное или интонационное строение, выявить и обозначить динамическую или гармоническую логику, показать метроритмическую соподчинённость ...

Таким образом, артикуляция может анализироваться в двух направлениях. Во-первых, это *композиционная* артикуляция, которая фиксируется в нотном тексте при помощи графических знаков. Несмотря на то, что художественное воплощение графических знаков может быть множественным, определённая в терминологии всё же организовывает для исполнителя более точную нацеленность действий.

Заметим, что фортепианные сочинения Прокофьева в большинстве своём содержат штриховые или словесные обозначения *legato*, даже *legatissimo*, или *staccato*, даже *staccatissimo*. Эти разновидности штрихов показывают максимально связанное или отрывистое прикосновение. Связная или раздельная артикуляция представлены в виде разного рода лиг и графических знаков.

Во-вторых, это *исполнительская* артикуляция, которая не может быть зафиксирована в нотном тексте по определению. Её особенности можно сформулировать следующим образом: множественность, вариативность, индивидуальная предрасположенность, зависимость от разных факторов, которые обнаруживаются при анализе текста или погружении в его художественный контекст. Их концентрация и разное наполнение (максимальное или минимальное) зависят от выбора исполнителя. При этом он понимает, что каждый штрих, каждое артикуляционное обозначение может трактоваться в разном диапазоне нюансов и оттенков, которые детализируются художественным образом.

Графика отрывистой и раздельной артикуляции фиксирует продолжительность выдерживания коротких нот, она выражается в разных графических измерениях – штрих, клинышек, чёрточка, точка. Шкала исполнительских артикуляционных приёмов должна быть предельно разнообразной, благодаря чему можно достичь необходимой ясности и тщательной дифференциации звукового пространства.

В классической музыке эти требования конкре-



тизируются в разных трактатах или пособиях, иногда парадоксально претворяются в разных редакциях. Хорошо известно «крылатое» высказывание Ф. Куперена, что умение «растрогать» и произвести должное впечатление зависит от уместного прекращения и оттягивания звуков. В трактатах Ф. Марпурга, К.Ф.Э. Баха, Д.Г. Тюрка говорится о том, что знак чёрточки, как и знак точки – два способа записи укорачивания звука.

Однако, если современный исполнитель, интерпретируя клавирные сонаты Моцарта, обратится к редакции Henle-Verlag, то увидит в нотных текстах только точки, тогда как в редакциях Breitkopf&Härtel – в аналогичных местах – только клинышки. Отметим, что дифференциация моцартовских знаков *staccato* присутствует в редакции клавирных сонат Neue Mozart-Ausgabe. В то же время, если обратиться к автографам, то из-за особенностей почерка композитора весьма затруднительно, а подчас и невозможно определить характер обозначения.

В настоящее время исполнители фортепианной музыки Прокофьева трактуют раздельную артикуляцию в широкой амплитуде, от чрезвычайно острых «прыгающих» приёмов, напоминающих струнное *staccato* или *spiccato*, до более мягких приёмов, напоминающих струнное *detache*. Раздельные штрихи могут быть по артикуляционному приёму у каждого исполнителя разными или, в любом случае, непохожими: *staccato* может быть по весу лёгким или тяжёлым, отличаться по характеру. Дифференциация простирается от *staccato-leggiero* до *staccato-marcato*. Выбор различающихся видов отрывистой игры определяется художественным образом / характером пьесы, динамикой, фактурой, темпом сочинения, метроритмикой и т.д. Артикуляция наиболее близко соединена с метроритмом, особенно это проявляется, если композитор соединяет артикуляцию с акцентным метроритмом: «Как известно, метроритмический фактор генетически обладает способностью более непосредственного, чувственного, не лишённого физиологичности воздействия на слушателя...» [13, с. 411–412].

Приведём примеры из фортепианных сочинений Прокофьева. В качестве первого примера выделим способность артикуляции разграничивать музыкальный материал большего или меньшего масштаба.

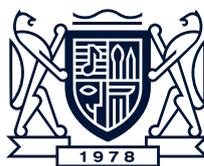
Композитор применял «кинематографический» монтаж, который сопоставим с романтической фрагментарностью, но обладает чётко выраженным стремлением к завершённости и законченности. Прокофьев выделяет характеристики-портреты разных тем в прерывистом течении временного процесса: замкнутые фрагменты меняются, целое складывается по принципу «киномонтажа».

В раннем творчестве находится цикл «Сарказмы» ор. 17. Определяя его как циклическое произведение, учитываем единую образную идею и элементы программности, которые композитор подтвердил в «Автобиографии»: «У меня сохранилась программа для одного из “Сарказмов” (пятого)» [13, с. 119]. Артикуляционная «режиссура» цикла всегда вызывает у пианиста определённые сложности. В разных пьесах и разных обликах представлена одна из сторон артикуляции, наделённая разрушительной, варварской силой. Почеркнём, что в отдельных фортепианных пьесах Прокофьева иногда характеристика артикуляции сводится только к одним качествам, что требует от пианиста специальной подготовки туше. В качестве примера можно привести штриховой приём «укол-атака» в начале Сарказма № 3, который требует подготовительных или приспособительных действий.

Прокофьев в дневниковых записях от 30 марта 1919 года с присущей ему иронией воспроизводит этот «негативный» смысл: «Даже “Сарказмы”, поставленные в заключение, не очень испортили настроение публики, а сыгранные на бис мои популярные пьесы и *g-moll'*ный Прелюд Рахманинова сделали огромный заключительный успех» [11, с. 30].

Артикуляцию композитор использует для создания контрастных характеристик, а тип артикуляционной игры можно обозначить как «игра» двух (или более) персонажей, имеющих собственную устойчивую артикуляционную характеристику.

В основе «Сарказма» № 5 – два контрастных образа. «Скандалное» начало сразу привлекает внимание. Аккорды в двух руках подчёркнуто маркированы, кажутся нарочито грубыми. Артикуляция напоминает громогласную акцентировку слогов, слов и целых строк, которой славился В. Маяковский, и его манера декламации была близка Прокофьеву. Сочетаются один из наиболее скоростных темпов



Precipitosissimo, который требует стремительного исполнения, и максимальная массивность аккордов, требующих подчёркнутых и концентрированных артикуляционных приёмов. Пианист применяет в штрихах отдельные, «долбящие», откровенно ударные технические приёмы. Инструментальный колорит жёсткий, динамика fortissimo.

Внимание акцентируется на структурной симметричности и переменности метра – $2/4$ и $3/8$. Аккорды складываются в хаотичную арифметическую последовательность: $5 + 3 + 4 + 3 + 4 + 4 + 3$. «Грубо впечатывающий шаг тяжёлой фактурной массы, схематическая оголённость интонационного рельефа с выделением хлещуще-стреляющих оборотов и резких *sforzandi*, “ощетинившаяся” жёстко диссоциирующая аккордика, форсированность звуковой атаки, основанной на отрывистой “жестикуляции” и рубленой фразировке в манере вколачивания или топота – всё служит воплощению подавляющей силы» [5, с. 28].

Пианист должен проявить разрушающую силу, в том числе, и в артикуляционных приёмах, но скоростной темп ему в этом может существенно навредить, так как необходимо выстроить технический приём, придать ему начальный импульс, предугадать протяжённость звучания аккорда и отделить / разделить его при вступлении следующего аккорда.

Чтобы выявить оригинальность среднего раздела Andantino, композитор применяет кардинально противоположную артикуляцию. После аккордовой фактуры подчёркнутого *articulato* в акустической «пустоте» неуверенно и осторожно – *irrisoluto*, *una corda* – вступает правая рука, затем левая рука, потом они «вроде бы» хотят соединиться, но это у них плохо получается, так как у каждой своя временная траектория.

Реприза трансформированная, в том числе и благодаря артикуляции, которая преобразила начальные такты – из «стучащих» аккордов появился сдержанный артикуляционный приём / касание. Образ получается затемнённый и затушёванный, однако прикосновения пианиста не напоминают импрессионистические «пятна», туше тщательно выверено, глубина погружения дозирована, время снятия «отмерено».

Композитор использует нижний регистр, ритмическое увеличение и изменяет фактурное изложе-

ние: вместо вертикалей появляются разложенные аккорды, «пустотные» паузы вместо монолитного звучания. В этом примере артикуляция разграничивает разделы формы, дифференцирует фактурную ткань, действуя совместно с темпом, динамикой, метроритмом, фразировкой.

Констатируем один из выводов нашей статьи, что артикуляция для Прокофьева является *важным инструментом игрового синтаксиса*. Обладая потенциалом в создании образных характеристик, артикуляция становится основным отличительным признаком той или иной музыкальной темы.

«Мимолётности» позволяют проанализировать достаточно сложные взаимоотношения артикуляции и педализации. В некоторых случаях графика фортепианного письма обуславливает звучание без педали как новую краску. Практически отсутствуют обозначения педали в № 2, № 8, № 9, № 16. В то же время артикуляция неожиданно соединяется с длинной «романтической» педалью в № 7, где тактильные прикосновения пианиста создают иллюзию звучащих арфы. В № 17 отчётливо слышится смешанная импрессионистическая педаль, но артикуляция обеспечивает прозрачность фактуры, где ни одна нота не должна быть потеряна. Неожиданно смелая педализация в № 5, который целиком звучит на одной педали, артикуляционный перезвон напоминает пьесе А. Лядова «Музыкальная табакерка».

В вопросе о прокофьевской связанной артикуляции также есть парадоксы и противоречия. Зададим себе первый вопрос: что означает / обозначает *знак лизи* по определению? Кажется, ответ очевиден – лига означает движение мелодических нот без перерывов в звучании, на одном дыхании. Тогда возникает следующий вопрос: можно ли поставить знак равенства между понятием связанной игры и общеупотребительным термином *cantabile*? С одной стороны, ответ положительный, так как термин *cantabile* означает певучее исполнение мелодии в связанной *legat'*ной артикуляционной манере. Именно так представляются исполнителю многие медленные части прокофьевских сонат. С другой стороны, связанная игра реализуется в разных артикуляционных приёмах, один из которых, возможно, наиболее выразительный – *cantabile*.

Неожиданный ракурс открывает Е. Долинская, соединяя двух отечественных композиторов Н. Метнера



и С. Прокофьева под общим ракурсом «сказочности» [6]. При этом она выделяет их любовь к нарративным жанрам. Конечно, трактовка выразительных средств, в том числе, и артикуляции, у Метнера и Прокофьева отчётливо разделяется. В данном случае у нас есть возможность в качестве второй стороны прокофьевской артикуляции выделить её напевную, лирическую природу. Этот уровень напрямую зависит от исполнительского приёма, характера звуковой атаки, продолжительности и глубины погружения.

В данном ракурсе необходимо выстроить систему взаимоотношений артикуляции и фразировки. Лиги в пьесах Прокофьева отмечают не только связную артикуляцию, но и показывают фразировку, так как они представляют явления одной природы – «расчленяют» музыкальную ткань на разных уровнях. Поэтому лиги воспринимаются как парадоксальный графический знак, указывая на несопоставимые явления.

В то же время, для артикуляции и фразировки общими являются средства расчленения: паузы, остановки, повтор, контраст, кадансирование. Они взаимодействуют с гармонией, так как её тяготения обеспечивают временное течение музыки и выявляют интонационно-характеристические смыслы. Однако движение гармоний должно быть окрашено в звуковом отношении, и тогда на первый план выходит артикуляция с её техникой звукоизвлечения, разнобразием штрихов, дифференциацией приёмов.

И артикуляция, и фразировка могут работать совместно, но могут существовать и на разных уровнях. Тождество заключается в том, что и во фразировке, и в артикуляции учитываются и обыгрываются два разнонаправленных процесса: членение и объединение. Само по себе произведение членится на части, разделы, темы, предложения. В большей мере это область действия фразировки. Мотивы и фразы собираются из отдельных звуков, аккордов, интонаций.

В основе общего для них механизма объединения звуков и звуковых элементов лежит дифференциация их по степени акцентности, выделенности, весомости. Это уже область действия артикуляции. Акцентируемые моменты становятся центрами, опорными пунктами музыкальных построений. Они «стягивают» действие остальных элементов, организуют музыкальное движение, придают ему

направленность, координируют и обеспечивают структурную оформленность.

Процесс расчленения музыкальной ткани организует исполнитель. Если необходимо гармоническое расчленение, то происходит анализ движения гармоний, подчеркиваются кадансы и аккордовые обороты, выделяются модуляции и отклонения. Если необходимо синтаксическое расчленение, происходит анализ формы, дифференцируются квадратность или строфичность, обозначаются цезуры.

Интонация реализуется в мелодике, которая является репрезентантом инструментальной темы. Артикуляция расчленяет мелодические линии на разного рода группы: мотивы, субмотивы, фигуры и т.д. Отчётливо произнесённая мелодия обеспечивает и конкретизирует связь музыки с речью, подчёркивает характерные особенности интонаций. Артикуляционные лиги следует исполнять аккуратно и тщательно, они требуют исполнительской дисциплины, жёсткого слухового контроля и разработанной пальцевой техники. Фразировочные лиги рождаются, прежде всего, в слуховом воображении пианиста, они рассчитываются объёмом дыхания. Часто они иллюзорно продлеваются, чтобы объединить фразу.

Авторское указание *narrante* в прокофьевских текстах свидетельствует об особом качестве тактильных прикосновений пианиста; его штриховая палитра подпитывается художественным смыслом и конкретизируется анализом нотного текста. В данном случае, отметим, что авторские указания не могут «напрямую» свидетельствовать о тактильных прикосновениях пианиста, они могут только их направлять. Нотный текст как графическая запись никоим образом не может содержать показатели штриховой палитры, так как она по определению не прописывается в тексте. В то же время, осуществляя анализ композиторского текста, пианист избирает / выбирает для себя необходимую артикуляцию, которая становится его индивидуальной штриховой палитрой. Здесь сопрягаются явления разного порядка, так называемые объективные и субъективные факторы.

В качестве примеров охарактеризуем некоторые части прокофьевских сонат.

Впервые композитор ставит *narrante* в побочной партии первой части Сонаты № 5 *C-dur op. 38/135*.



Это может вызывать ассоциации со сказочным образом, но посмотрите, как изобретательно используются выразительные средства, в том числе и артикуляция. Мелодия в четырёхдольном метре с указанием *tenuto* разделена паузами. В аккомпанементе левая рука движется *alla breve* на два «незаметных» удара, она изложена квинтолями, что обеспечивает не только метроритмическую связанность, но и родственность тактильных прикосновений. Секундовые грозди в виде малых и больших секунд выполняют и роль второго плана, обозначая начало группетто. Отметим дифференцированные артикуляционные прикосновения в двух руках. В то же время метроритмика объединяется с предельно точной артикуляцией, так как интонации восьмых вступают между квинтолями.

Третья часть Сонаты № 6 A-dur op. 82 напоминает балетное *Adagio* в ритме вальса 9/8 – *Tempo di valzer lentissimo*, в тональности C-dur. Аккордовая фактура сочетает черты диатоники и хроматизации. Интонационное родство с первой частью цикла определяет для исполнителя показ противоречий безмятежного образа. Это не сентиментальный вальс, он окрашен в лирико-философские тона с добавлением скрытого драматизма. Пианист, как правило, избирает мягкое, «бархатное» туше – *legatissimo*. Связная артикуляция действует комплексно, объединяясь с органикой протяжённой фразировки, компенсационной метроритмической агогикой, плетением многослойной фактуры, умеренной педализацией. В начальных аккордах левая рука использует регистровый «переброс» из нижней части клавиатуры в её верхнюю часть, в правой руке – три голоса с разной метроритмикой.

Andante caloroso на 3/4 Сонаты № 7 op. 83 B-dur в тритоновой тональности E-dur контрастирует тревожному образу (*inguieto*) и артикуляционной аскетике (*secco*) первой части, в которой преобладают характерные прокофьевские приёмы «постукивание» и «укол». Во второй части певучая мелодия ассоциируется с виолончельным звучанием. В данном случае замечаем инструментальный характер артикуляционной палитры. Разную степень погружения в клавиши пианист использует для дифференциации фактуры, чтобы обеспечить «верх» в аккордах и проявить линию басового голоса. Эта часть уравнивает дисгармонию и беспорядок первой части, а также контрастирует финалу, который пианистам знаком

токкатной артикуляцией, утяжелённой *ostinato* «втаптываемых» (на секунду, кварту и септиму) октавных басов.

Первая часть Сонаты № 8 op. 84 B-dur *Andante dolce* представляет иного Прокофьева. Ни одно сочинение не имеет такого напряжённого в психологическом плане начала, сочетающего внутреннюю многозначность и удивительное эпическое спокойствие. Здесь нет устрашающих реплик и нервного беспокойства предыдущих сонат. Здесь царит меланхолия. Для того чтобы общее впечатление казалось непрерывным, пианист выбирает особую артикуляцию, она включает в себя предварительную «настройку», выдерживание звуковой краски в длительных пределах, запаздывающее снятие. Прокофьев использует сложную фактуру, тональные «блуждания». Связующая тема «модулирует» в сферу «загадочной» экспрессии: *Poco più animato, pianissimo, legato*. Побочная партия проводится в басовом регистре: нисходящая малая нона, над которой звучит скорбно-печальный мотив в духе народных причитаний.

В разработке выделяются предельно артикулированные пассажи, накапливающие энергию. Главная и побочная партии трансформируются, становятся «обнажёнными», графическими конструкциями. Экспрессия показана в стихии вихревых пассажей, захватывающих большую часть клавиатуры, остроте хроматизированных созвучий, в колющих скачках артикулированного *marcatissimo*, повышенной динамике *fortissimo*.

Вторая часть Сонаты *Andante sognando* представляет танцевальную миниатюру в движении менуэта с характерными гармоническими сдвигами (Des-dur – D-dur). Мечтательный характер *dolce* определяет мягкую манеру артикуляции, тактильные прикосновения на верхней части клавиш. Штрихи дифференцируются по типу мелодия и аккомпанемент. В метроритмике – традиционное скольжение менуэта. Для выявления полифонизации материала в вариациях необходима развитая артикуляционная техника, что обеспечит старинному танцу современное звучание.

В перечисленных примерах артикуляция выполняет парадоксальную роль: с одной стороны, она соответствует задачам фонетического, разграничивающего характера, атака звука может быть жёсткой,



плавной, резкой, нейтральной; динамические процессы связаны с выдерживанием звука; рекурсия привлекает внимание исполнителя на характере снятия звука. С другой стороны, артикуляция, объединяясь с разными выразительными средствами, создаёт целостное произносительное качество.

Подведём итоги.

- Констатирующим фактом становится то, что и в настоящее время артикуляция остаётся сравнительно мало изученной областью. Артикуляционные знаки воспринимаются как вторичное выразительное средство, призванное обозначать в структуре произведения декоративное начало, понятное только исполнителям, но не музыковедам.

- В фортепианных произведениях Прокофьева артикуляция играет одну из важнейших ролей в формировании сочинения как художественного целого, что подтверждается проведённым анализом. Функциональные возможности артикуляции позволяют разграничить разделы, прояснить динамический план, определить штриховую палитру. Артикуляция является воспринимаемой на слух координатой звучания.

- Артикуляция Прокофьева связана с концепцией произведения, неотделима от содержания, смысла музыки. Как утверждает В. Медушевский, «между ритмом и тембром, артикуляцией и тесситурой не существует имманентных, конструктивно-логических связей. То, как они объединяются в интонации, в пластическом знаке или в драматургии, целиком зависит от того, что в данный момент выражается» [9, с. 85].

- Противоречивость артикуляции диктует необходимость уточнения: это композиционный приём, присущий стилю Прокофьева, и средство исполнительской выразительности, при котором мы выделяем приёмы штриховой палитры пианиста.

- В фортепианных текстах Прокофьева проявляются полифункциональность и смысловая многогранность артикуляции. Она подчёркивает структурное и интонационное строение, выявляет динамическую и гармоническую логику, показывает метроритмическую соподчинённость.

- XX век акцентирует приоритет речевого высказывания как в композиторском, так и в исполнительском творчестве, где музыкант «разговаривает» со слушателем именно благодаря артикуляции.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Асфандьярова А.И. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна: методическая разработка. Уфа: РИО УГИИ, 2001. 24 с.
- 2/ Браудо И.А. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музыка, 1973. 198 с.
- 3/ Булатова Л.Б. Стилиевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII – первой половины XIX века: учебное пособие. М.: Музыка, 1991. 125 с.
- 4/ Валеева Ф.Х. Развитие артикуляционного мастерства музыканта-инструменталиста в процессе исполнительской подготовки на этапе высшего профессионального образования: дис. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2007. 141 с.

- 5/ Демченко А.И. Формула экспансионизма. Один из прогнозов отечественной музыки начала XX века // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 27–35.
- 6/ Долинская Е.Б. Неповторимые сказочники: С. Прокофьев и Н. Метнер // Художественное образование и наука. 2021. № 2 (27). С. 180–184.
- 7/ Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. 2-е. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.
- 8/ Кондаков И.В. Эристика в культуре XX века // Культурология. XX век: энциклопедия / Гл. ред. Левит С.Я. / В 2-х т. Т. 2. СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. С. 393–399.



- 9/ Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Музыкальная психология: хрестоматия / Сост. М.С. Старчеус. М.: МГК, 1992. 210 с.
- 10/ Смирнова Н.М. Артикуляция в клавирных сочинениях Моцарта // Музыка и время. 2015. № 9. С. 31–38.
- 11/ Прокофьев С.С. Дневник 1907–1933. В 3-х т. Т. 3. 1926–1933. М.: Классика-XXI, 2017. 1808 с.
- 12/ Прокофьев С.С. Автобиография. М.: Классика-XXI, 2007. 528 с.
- 13/ Цукер А.М. Между моцартианством и соцреализмом // С.С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 408–422.
- 14/ Шнитке А.Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2005. 320 с.

REFERENCES

- 1/ Asfand'yarova, A.I. (2001), Semantika i artikulyatsiya obrazov pastoralni v medlennykh chastyakh fortepiannykh sonat Gajdna: metodicheskaya razrabotka [Semantics and articulation of pastoral images in slow movements of Haydn's sonatas], RIO UGII, Ufa, 24 p. (in Russ.)
- 2/ Braudo, I.A. (1973), Artikulytsiya (O proiznoshenii melodii) [Articulation (on pronouncing the melody)], Muzyka, Leningrad, 198 p. (in Russ.)
- 3/ Bulatova, L.B. (1991), Stilevye cherty artikulyatsii v fortepiannoju muzyke XVIII – pervoj poloviny XIX veka: uchebnoe posobie [Stylistic features of articulation in piano music of 18th-first half of 19th century: Textbook], Muzyka, Moscow, 125 p. (in Russ.)
- 4/ Demchenko, A.I. (2018), "Formular of expansionism. One of the prospects for home music of early 20th century", Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts], no. 2, pp. 27–35. (in Russ.)
- 5/ Dolinskaya, E.B. (2021), "Incomparable storytellers: S. Prokofiev and N. Medtner", Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art Education and Science], no. 2 (27), pp. 180–184. (in Russ.)
- 6/ Imhanitskij, M.I. (2014), Novoe ob artikulyatsii i shtrihah v muzykal'nom intonirovanii [New on articulation in musical intoning], Izd. 2-e, RAM im. Gnesinyh, Moscow, 232 p. (in Russ.)
- 7/ Kondakov, I.V. (1998), "Eristics in 20th century culture", Kul'turologiya. XX vek: Enciklopediya, gl. red. Levit S.Y., In 2 vol., vol. 2, Universitetskaya kniga; OOO "Aletejya", Sankt-Peterburg, pp. 393–399. (in Russ.)
- 8/ Medushevskij, V.V. (1992), "Duality of musical form and perception of music", Muzykal'naya psihologiya: hrestomatiya [Musical Psychology: A Textbook], MGK, Moscow, 210 p. (in Russ.)
- 9/ Prokof'ev, S.S. (2017), Dnevnik 1907–1933. V 3-h t. T. 3. 1926–1933. [Diary 1907–1933. In 3 vol. Vol. 3. 1926–1933], Klassika-XXI, Moscow, 1808 p. (in Russ.)
- 10/ Prokof'ev, S.S. (2007), Avtobiografiya [Autobiography], Klassika-XXI, Moscow, 528 p. (in Russ.)
- 11/ Shnitke, A.G. (2005), "A word about Prokofiev", Besedy s Al'fredom Shnitke [A Schnittke Reader], Klassika-XXI, Moscow, 320 p. (in Russ.)
- 12/ Smirnova, N.M. (2015), "Articulation in Mozart's clavier compositions", Muzyka i vremya [Music and Time], no. 9, pp. 31–38. (in Russ.)
- 13/ Tsuker, A.M. (2016), "Between Mozart and social realism", S.S. Prokof'ev: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya [S.S. Prokofiev: to 125th anniversary. Letters, papers, articles, memoires], Kompozitor, Moscow, pp. 408–422. (in Russ.)
- 14/ Valeeva, F.H. (2007), Razvitie artikulyacionnogo masterstva muzykanta-instrumentalista v processe ispolnitel'skoj podgotovki na etape vysshego professional'nogo obrazovaniya [Development of articulation skills of a musician-instrumentalist in the course of performing training on the higher educational level], Cand. Sc. Thesis, Ekaterinburg, 141 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

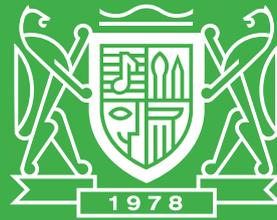
Смирнова Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

E-mail: n.m.smirnova@gmail.com

Author information

Natalia M. Smirnova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Special Piano, Saratov State Sobinov Conservatoire

E-mail: n.m.smirnova@gmail.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

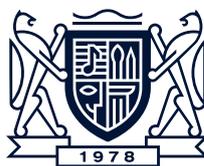
Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

82/

Е.А. МИЗОНОВА,
Ю.В. АНТИПОВА

Глобальная научная опера
(GSO) как новый тренд
мирового образования



УДК 7.067.4;
001.2;
37.062

ГЛОБАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ ОПЕРА (GSO) КАК НОВЫЙ ТРЕНД МИРОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Е.А. МИЗОНОВА, Ю.В. АНТИПОВА

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

АННОТАЦИЯ. Исследование посвящено глобальной научной опере (GSO) как одному из художественных проявлений трансдисциплинарной области современной культуры – Art&Science. GSO в настоящее время имеет ясные технологии её создания – WASO (Write A Science Opera / Написать научную оперу), продемонстрированные в целом ряде методических разработок педагогов и учёных, курирующих создание детских science-опер в учебных учреждениях различных стран мира (Oded Ben-Horin, Andreia volta e Sousa, André Ramos, Alvaro Lopez Teixeira). Отталкиваясь от главных постулатов GSO (междисциплинарность нового типа, эмоциональное обогащение как импульс к новым научно-творческим прорывам, проектное мышление, командная работа в групповом потоке), методисты предлагают учебные программы с поэтапным планированием всех этапов создания опер о таблице умножения, анатомии, элементарных частицах, северном сиянии и других научных проблемах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: глобальная научная опера, написать научную оперу, мудрое гуманизирующее творчество, WASO, GSO, WHC, O. Бен-Хорин.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE GLOBAL SCIENCE OPERA (GSO) AS A NEW TREND OF WORLD EDUCATION

E.A. MIZONOVA, YU.V. ANTIPOVA

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099,
Novosibirsk, Russian Federation

ABSTRACT. The study is devoted to the global scientific opera (GSO) as one of the artistic manifestations of the transdisciplinary field of modern culture – Art&Science. GSO currently has clear technologies for its creation – WASO (Write A Science Opera / Write a Science Opera), demonstrated in a number of methodological developments of teachers and scientists who oversee the creation of children's science operas in educational institutions around the world (Oded Ben-Horin, Andreia volta e Sousa, André Ramos, Alvaro Lopez Teixeira). Based on the main postulates of GSO (interdisciplinarity of a new type, emotional enrichment as an impulse to new scientific and creative breakthroughs, design thinking, teamwork in a group flow), methodologists offer curricula with step-by-step planning of all stages of creating operas about the multiplication table, anatomy, elementary particles, northernlights other scientific problems.

KEYWORDS: global science opera, write a science opera, wise humanizing creativity, WASO, GSO, WHC, O. Ben-Horin.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Искусство и наука (Art&Science) – яркий феномен, активно утверждающийся в мировом культурном пространстве. Как трансдисциплинарная область современной культуры, Art&Science на новом уровне синтезирует рациональность научного познания мира и интуитивность художественного его осмысления. Достижения науки не только осознаются интеллектуально, но рассматриваются теперь как эстетический объект, обладающий огромным творческим потенциалом. Art&Science демонстрирует возможности новых подходов в формировании того слоя креативных специалистов, которые, объединяя ресурсы научного и творческого «полей», будут готовы для последующей генерации и внедрения инновационных идей. Разумеется, тотальное увлечение наукой, в том числе в мире креативных индустрий, актуально с точки зрения общей устремлённости к спасению планеты, противостоянию новым угрозам, стоящим перед человечеством в постиндустриальном мире, которыми озабочены многие – от известной шведской экологической активистки Греты Тунберг и детей так называемого поколения Альфа до лидеров мировой политики и производств. Тенденция Art&Science затрагивает в наши дни и образование, и искусство, она внедрилась даже в такой «далёкий» от рациональных концепций жанр как опера, породив феномен science-оперы. В обширной области осмысления Art&Science все отчётливее обнаруживается педагогический аспект [1; 4; 5], о котором и пойдёт речь в настоящей статье.

Примером подобной одержимости наукой, её пропаганды, воспитания нового типа детей и молодёжи, воспитанного в формате неэкологии, стала GSO (Global Science Opera), создателями которой становятся дети. Их поддерживают преподаватели, композиторы, художники-визуалисты, специалисты по драматургии и учёные. С середины 2010-х годов GSO стала объектом, в свою очередь, научных рефлексий и методических разработок в десятках стран мира.

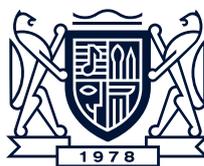
WASO (Write A Science Opera – написать научную оперу) – междисциплинарный подход к разработке и исполнению оперы с детьми, своеобразная

имитация оперной труппы в условиях изучения отдельных тем по естественнонаучным дисциплинам. Первый проект WASO был основан на исследованиях метода обучения искусству и естественным наукам (и поддержан грантом¹). Он был задуман в рамках проекта CREAT-IT (Творческих подходов к преподаванию науки на основе запросов) при финансовой поддержке Норвежского исследовательского совета, Университетского колледжа Сторд / Хаугесунд (Stord / Haugesund University College), университета Ставангера (University of Stavanger), университета Бергена (University of Bergen) и других. Так, исследовательская группа WASO была создана в Университетском колледже Сторд / Хеугесунд во главе с профессором М. Эспеланд (M. Espeland)² и доцентом О. Бен-Хорин (O. Ben-Horin)³. Первый учебный курс WASO для

1 Западно-Норвежский университет прикладных наук, 2014.

2 Магне И. Эспеланд – профессор музыки и образования в Университетском колледже Сторд / Хаугесунд в Западной Норвегии. Занимается разработкой учебных программ и инноваций в области музыкального и художественного образования, исследованием образовательного дизайна, методологии образования на уровне магистратуры и докторантуры, осуществляет лидерство в проектах.

3 Одет Бен-Хорин – доцент, заведующий кафедрой художественного образования в Университете прикладных наук Западной Норвегии. Является заместителем председателя Центра творчества, искусства и науки в образовании (CASE) в Stord, членом Европейской сети оперного и танцевального образования (RESE0) и Руководящих комитетов CASE Center. Имеет степень бакалавра в области музыковедения и делового администрирования и степень магистра в области вокального джазового исполнения. Также отвечает за реализацию проекта ЕС Horizons 2020 «Развитие привлекательного научного класса (CREATIONS)» в Норвегии; координирует проект ЕС Erasmus+ «Творчество, искусство и наука в начальном образовании (CASE)»; был координатором проекта ЕС Comenius «Внедрение творческих стратегий в преподавание науки (CREAT-IT), 2013–2015; возглавляет педагогическую структуру проекта ЕС Erasmus+ «ПРОСТРАНСТВО», является лидером глобальных научных исследований оперы в проекте Норвежского исследовательского совета «IScore». Бен-Хорин координирует Глобальную научную оперу и является одним из разработчиков этой концепции. Его первая научная опера (разработчик концепции и со-либреттист) исполняется на различных фестивалях и конференциях в США с 2016 года.



преподавателей, учёных, художников и других специалистов состоялся в августе 2014 года [1].

Укажем на ещё одно обстоятельство, обуславливающее поворот к подобного рода практикам. Тренд «научной оперы» возник под влиянием той глобальной цели, что изложена в Манифесте европейских послов Европейского года инноваций и творчества (The European Year of Innovation and Creativity – EYCI, 2009), в основе которого лежит необходимость интеграции научного образования, творчества, культуры и искусства. Заявленное в Манифесте в дальнейшем было усилено другими документами, касающимися будущих исследований в этой области; а также в связи с проблемами при наборе студентов научных, технических направлений в странах Европейского союза.

Масштабными проектами по созданию научных опер авторы проекта преследуют несколько целей, которые мы кратко обозначим.

Актуализация фактора междисциплинарности нового типа. WASO нацелено на представление творчества как общего импульса между наукой и искусством, чтобы путь к знаниям был одинаковым в обеих областях. Данный подход направлен на попытку особой способности мотивировать образовательные знания в области естественных наук, математики и других областях как для учителей, так и для учеников. Творчество в науке, объединение знаний и навыков – это прививает студенту нестандартное мышление, получение новых знаний по предметам науки и искусства (а также использование их в ином ключе), улучшает качество усвоения информации [1].

Влияние Мудрого гуманизирующего творчества. Wise Humanizing Creativity провозглашает уход от традиционного книжного образования (поскольку оно всё менее актуально) для создания особой творческой среды в учебном заведении, которая становится полезной в связи с гибридными и междисциплинарными подходами в образовании. Можно рассматривать продвижение этого тренда и в более широком масштабе – новые требования к образованию диктуют условия глобального мира. Гуманизирующее творчество обосновывается как «активный процесс изменений» [4, с. 3], где перемены происходят благодаря совместному мышлению [4, с. 1] с целью разработки новых идей. Отдельные

люди вносят свой вклад, обсуждая потребности других, что приводит к единому знаменателю. Руководствуясь состраданием и общими ценностями, молодые учащиеся отправляются в «путешествие становления» [4, с. 22].

Эмоциональное обогащение как импульс к новым научно-творческим прорывам. Академический контент получает эмоциональный отпечаток, воплощённый в накопленных знаниях, позволяя субъекту легко идентифицировать, вспоминать и управлять этими образами, устанавливая чёткую двойную связь между знаниями и личности с точки зрения эффективности и мотивации, внутренней или внешней [1].

Проектное мышление. Объединяя науку, искусство, технологии и образование в глобальной сети, кураторы с помощью цифрового взаимодействия (видеотрансляции) большого количества участников делят оперный спектакль на эпизоды для каждой команды из разных стран. Так, группы создают свои версии на несколько минут, а после в определённый день соединяют оперу в режиме реального времени. Как говорят создатели: «Мы работаем творчески, создавая звуки и музыку для научных элементов природы, таких как вода, капли, огонь, листья, вулканы и т.д.» [1]. В частности, класс WASO можно разделить на две группы. Одной даётся задание по художественной области, другой – по естественнонаучному направлению. По окончании работы каждая группа перенимает результаты друг друга и получает следующее задание, основанное на предыдущем: команда, ранее работавшая с заданием по искусству, теперь продолжает научное задание, и наоборот. Процесс продолжается в течение всех «шагов», пока ученики не завершат начатое.

Работа в групповом потоке. Исследователи обращаются к феномену пиковых переживаний (поток), когда люди наиболее креативны, основываясь на концепции американского психолога М. Чиксентмихайи. Также особое значение имеет понятие группового потока: члены команды работают с максимальной эффективностью как импровизирующая команда, которая создаёт новый неповторимый продукт, чья эксклюзивность и закреплена в коллективной разработке. Кураторы GSO выделяют черты пересечений с двумя из риторик



креативности: «творческим классом» и «повсеместным творчеством». Первая напрямую связана с ареной, где проходили изучаемые итерации WASO (классные комнаты), и она доказывает уместность творчества во всё более контролируемой и регулируемой учебной программе. «Повсеместное творчество» связано с повседневным творчеством, лежащем в основе образовательного подхода проекта: успешное участие учащихся (музыкантов, актёров / исполнителей, сценографов и т.д.) не зависит от наличия у них каких-либо предварительных знаний или опыта в этих областях. Для этого параметра свойственно балансирование конкурирующих внутриличностных, межличностных и внеличностных интересов в краткосрочной и долгосрочной перспективе [9, с. 158]. Принципы же мудрого гуманизирующего творчества уравновешивают адаптацию, формирование и выбор среды на службе общего блага [9, с. 158]. Так, дети должны работать коллективно, используя знания и навыки друг друга, чтобы вместе создать полноценную оперную постановку.

Новое отношение к музыкальному искусству.

Бернард (2012) [3] утверждает, что в музыке есть все виды творчества. В контексте WASO – это игра конкретных музыкальных инструментов; «разных музык», найденных в сети Интернет; детское и взрослое творчество, творчество, которое демонстрируют участвующие зрители [3, с. 34]; и креативность в отношении музыкального производства [Там же, с. 43]. Отсюда следует, что дискуссию можно было бы обогатить, выйдя за рамки формулировки «креативности» в WASO, поскольку она может быть слишком узким определением. Всё это, безусловно, относится к междисциплинарному процессу WASO, в котором наука, изобразительное искусство, драматургия и музыка сосуществуют в динамичном взаимодействии. WASO может быть реализован без финального выступления, что делает его более похожим на «обычное» обучение. Это также позволило бы сосредоточить внимание исключительно на творческом процессе создания оперы.

Обратимся к практической составляющей. Данный метод был успешно реализован во многих странах, и в т. ч. в норвежских школах (от 6-го класса до средней школы), где участники представили пять проектов. В то время как основное внимание

в WASO уделяется искусству и науке, данный подход к обучению естественным образом поддаётся включению и других предметных областей. Это могут быть языки (например, при создании оперных либретто), математика, история, география и т.д. Таким образом, каждый проект WASO будет иметь разные цели обучения, может уделять больше внимания одной предметной области, чем другой.

Авторы разработок (Бен-Хорин, Экспеланд) говорят о том, что понимают создание оперы как форму исследования, в которой проектирование происходит многими способами. Учащиеся изучают тему спектакля, придумывают сюжет и музыкальную составляющую, распределяют роли. Предварительно группой и её куратором обсуждаются вопросы, связанные с определением наиболее подходящего музыкального стиля для оперы о Солнечной системе, характере диалога между персонажами, представляющими электроны и протоны и т.д. Среди тем, изучаемых в формате научной оперы: таблица умножения, температура, экология, физические законы, анатомия, химический состав объектов, элементарные частицы и т.д.

Создать оперу предлагается по определённым шагам (11 критериев для младших школьников и 15 – для старших; см. таблицу), где расписано содержание и необходимое время для выполнения каждого пункта и которое может занять примерно 1–2 недели (но некоторые тратят на спектакль год)⁴.

Для первых шагов, используемых в этом методе, важна скорость. Они должны быть реализованы довольно быстро (ограниченные временные рамки могут стимулировать лучшие идеи). Такое представление длится, как правило, не более полутора часов, и в нём преобладает частичная импровизационность. Несмотря на это, спектакли зачастую получают эксклюзивными.

Так, знаковым событием в истории научной оперы стало создание глобальной научной оперы «Небесный свет» (“SkyLight”, 2015) [2; 9], которая была исполнена одновременно в нескольких странах (участие приняли до 30 стран⁵) и заложила традиции создания глобальных опер.

⁴ Мы приводим переведённые данные из методического пособия [1].

⁵ Австралия, Бельгия, Бразилия, Канада, Чили, Китай, Колумбия



Шаг	Содержание	Мин. время	Макс. время
1	Выберите научную тему	5 мин	1 час
2	Познакомьтесь с предметом исследования	5 мин	1 неделя
3	Выберите интересные факты	5 мин	10 мин
4	Выберите что-то одно, запишите или нарисуйте это	10 мин	15 мин
5	Подумайте над вопросами об этом элементе	5 мин	10 мин
6	Выберите тему и создайте историю	10 мин	15 мин
7	Прочитайте набросок, придумайте название и персонажей	может быть опущен	15 мин
8	Репетиция: теория и игра	10 мин	15 мин
9	Презентации	от 2 до 3 мин для каждой группы (для 5 групп – 15 мин)	5 мин (или 25 мин для 5 групп)
10	Голосование	5 мин	5 мин
11	Развитие персонажей	может быть опущен	20 мин
12	Ролевое собеседование / интервью	может быть опущен	60 мин
13	Распределите задачи	5 мин	15 мин
14	Каждый выполняет свою собственную задачу	15 мин	без ограничений
15	Оперный спектакль	5 мин	2 часа
	<i>Общее затраченное время</i>	полтора часа	без ограничений

Таблица. Создание оперы с помощью 15 шагов

Целью исследования стала научная характеристика света и светового загрязнения. Сцены были распределены между 2–3 группами по странам: например, либретто одной из сцен было написано в Норвегии, музыкальная композиция – в Великобритании. Проект состоялся при поддержке технологического сотрудничества в режиме реального времени, что обеспечило платформу как для творческого научного обучения, так и для трансграничной дружбы. Вторая постановка⁶, «*Призрачные частицы*» (“Ghost Particles”, 2016) [7], была исполнена 20 странами-участницами и транслировалась онлайн

бия, Кипр, Дания, Эфиопия, Греция, Индия, Индонезия, Иран, Ирландия, Израиль, Италия, Япония, Кения, Литва, Люксембург, Непал, Норвегия, Перу, Польша, Португалия, Принсипи, Румыния, Руанда, Сербия, Испания, Шри-Ланка, Турция, Великобритания, США, Замбия и др.

⁶ В 2016 г. GSO сотрудничала с проектом Horizons 2020 Европейской комиссии, который был центром опытов для проекта Норвежского исследовательского совета “IScore”.

TV Naugaland. Выбранная научная тема – «физика элементарных частиц» – раскрывала историю (и свойства) открытия бозона Хиггса, нейтрино и фотонов. Опера включала виртуальное посещение компактного мюонного солениода ЦЕРНА.

«*Лунная деревня*» (“Moon Village”, 2017) [8] – это исследование процесса, науки и технологий Лунной деревни Европейского космического агентства. Опера показана с включением прямой трансляции и событий со многих сайтов по всему миру (в том числе из Технологического центра Европейского космического агентства / ESTEC в Голландии). Это повествование о человеческом обществе в 2040 году на будущей Лунной деревне. Там проживают 100 человек (учёные, художники, фермеры, учителя, инженеры), а двое из них ждут ребёнка: София – первый ребёнок, родившийся в космосе (но вскоре на Луне появляется всё больше людей). Примечательно, что среди героев присутствует представитель искусственного интел-



лекта – робот Роби, выполняющий функцию няни. По мере взросления дети начинают исследовать Космос. И когда они узнают о бедах на Земле, то некоторые из них (включая Бернарда, парня Софии) возвращаются на Землю. Оставшиеся на Луне София и другие становятся любопытными к окружающему их пространству. В финале главная героиня ведёт Лунных детей к провозглашению независимости от Земли – они должны обмануть Гравитацию с помощью использования творческих знаний. В опере приняли участие 27 стран⁷.

«Один океан»⁸ (“One Ocean”, 2018) акцентирован на изучении водной среды и её загрязнения – «Океан, устойчивость и изменение климата». Такая универсальная проблема (около восьми миллионов метрических тонн пластика ежегодно попадает в мировой океан) подразумевает под собой глобальные совместные усилия. Поэтому в GSO добавили аспекты эко-дизайна (экосценографии⁹), образующего своеобразный мост между наукой и искусством, для повышения внимания к происходящей катастрофе. Несколько стран использовали переработанные пластиковые отходы для изготовления костюмов и декораций для своих сегментов проекта.

Сюжет пятой постановки, «Гравитация» (“Gravity”, 2019) создан студентами в Бразилии, Португалии, Сан-Томе и Принсипи. Фабула посвящена 100-летию доказательства Эддингтоном и Эйнштейном общей теории относительности (ОТО). Премьеры состоялись во Всемирный день защиты детей, 20 ноября 2019 г. на платформе YouTube. «Энергия» (“Energize”, 2020) фокусируется на исследовании энергии и устойчивости. Основная история написана студентами из Австралии с участием ещё 17 стран. «Процветать» (“Thrive”, 2021) вдохновлена Десятилетием восстановления экосистем ООН и поддерживается Програм-

мой ООН по окружающей среде. «Креволюция»¹⁰ (“Creavolution”, 2022) [5] сосредоточена вокруг ненасильственной парадигмы – сдвига мышления для лучшего, устойчивого будущего, что является частью как эволюции, так и революции. С воодушевлением выдвигается мысль о создании здорового и устойчивого будущего, мудрого и страдающего. Постановка создана в сотрудничестве с Erasmus-project GSO4SCHOOL, финансируемым ЕС исследовательским проектом, который готовит преподавателей и студентов, укрепляя международное сотрудничество.

Подводя итоги, отметим, что с применением подобных подходов («креативное» расширение школьных предметов, развитие проектного типа мышления, обеспечение оригинальных способов формирования и проверки знаний, объединение искусства, науки и образования, основанное на междисциплинарных исследованиях, инновационный взгляд на возможности разносторонней деятельности), глобальная научная опера – в мировом масштабе – обеспечивает ценность знакомства с новыми культурами и взглядами, развитие командной работы единомышленников и воспитание новых, эко-ориентированных жителей планеты.

7 Аргентина, Австралия, Бельгия, Бразилия, Канада, Чили, Китай, Кипр, Англия, Франция, Германия, Греция, Голландия, Ирландия, Италия, Япония, Кения, Норвегия, Польша, Португалия, Словакия, Словения, Испания, Швеция, США, Уэльс и Замбия.

8 В нём приняли участие школьники, студенты университетов, учёные, преподаватели и художники из более чем 20 стран, которые работали над одновременным созданием представлений о взаимодействии между людьми и океанами.

9 Экосценография – это экологически чистый подход к театральному дизайну, впервые разработанный австралийским дизайнером Таней Бир (Tanja Beer). Это привнесло экологичность в театр, основанную на глубокой философии экологии Næss.

10 От латинского Creo – create и Evolvere – разгадка. Премьера запланирована на ноябрь 2022 г.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ben-Horin O. Write a Science Opera (WASO). Guidelines: "Introductory Workshop". 43 p.
 - 2/ Ben-Horin O., Stergiopoulos, P. (2015). "SkyLight – a Global Science Opera Implementation Scenario". URL: <http://www.opendiscoveryspace.eu/edu-object/skylight-global-scienceopera-waso-implementation-scenario-833946> (дата обращения: 20.04.2022).
 - 3/ Burnard P. Musical creativities in practice. Oxford: Oxford University Press, 2012. 308 p.
 - 4/ Chappell K., Craft A.R., Rolfe L., Jobbins V. Humanizing creativity: Valuing our journeys of becoming. International Journal of Education & the Arts. 2012. 13 (8). URL: <http://www.ijea.org/v13n8/> (дата обращения: 20.04.2022).
 - 5/ Creavolution. URL: <https://globalscienceopera.com/productions/creavolution-2022/> (дата обращения: 20.04.2022).
 - 6/ Ghost Particles – a Global Science Opera. URL: https://portal.opendiscoveryspace.eu/sites/default/files/creations_demonstrator_global_science_opera_ghost_particles_creations.pdf (дата обращения: 20.04.2022).
 - 7/ Moon Village – a Global Science Opera (GSO). URL: https://portal.opendiscoveryspace.eu/sites/default/files/implementation_of_global_science_opera_moon_village_.pdf (дата обращения: 20.04.2022).
 - 8/ Sawyer R.K. Explaining creativity: The science of human innovation (2nd ed.). New York: Oxford University Press, 2012. 568 p.
 - 9/ SkyLight – a Global Science Opera (WASO Implementation Scenario). URL: https://portal.opendiscoveryspace.eu/sites/default/files/skylight_-_a_global_science_opera_creat-it_waso_implementation_scenario_in_english.pdf (дата обращения: 20.04.2022).
 - 10/ Sternberg R. Wisdom, Intelligence, and Creativity Synthesized. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. DOI: 10.1017/CB09780511509612.
- Humanizing creativity: Valuing our journeys of becoming, International Journal of Education & the Arts, 13 (8), Available at: <http://www.ijea.org/v13n8/> (Accessed 20 April 2022). (in Eng.)
- 5/ Creavolution, Available at: <https://globalscienceopera.com/productions/creavolution-2022/> (Accessed 20 April 2022). (in Eng.)
- 6/ Ghost Particles – a Global Science Opera (2016), Available at: https://portal.opendiscoveryspace.eu/sites/default/files/creations_demonstrator_global_science_opera_ghost_particles_creations.pdf (Accessed 20 April 2022). (in Eng.)
- 7/ Moon Village – a Global Science Opera (GSO) (2017), Available at: https://portal.opendiscoveryspace.eu/sites/default/files/implementation_of_global_science_opera_moon_village_.pdf (Accessed 20 April 2022). (in Eng.)
- 8/ Sawyer, R.K. (2012), Explaining creativity: The science of human innovation (2nd ed.), Oxford University Press, New York, 568 p. (in Eng.)
- 9/ SkyLight – a Global Science Opera (WASO Implementation Scenario) (2015), Available at: https://portal.opendiscoveryspace.eu/sites/default/files/skylight_-_a_global_science_opera_creat-it_waso_implementation_scenario_in_english.pdf (Accessed 20 April 2022). (in Eng.)
- 10/ Sternberg, R. (2003), Wisdom, Intelligence, and Creativity Synthesized, Cambridge University Press, Cambridge, doi: 10.1017/CB09780511509612. (in Eng.)

REFERENCES

- 1/ Ben-Horin, O. (2014), Write a Science Opera (WASO) "Introductory Workshop", Guidelines, 43 p. (in Eng.)
- 2/ Ben-Horin, O., Stergiopoulos, P. (2015), "SkyLight – a Global Science Opera Implementation Scenario", Available at: <http://www.opendiscoveryspace.eu/edu-object/skylight-global-scienceopera-waso-implementation-scenario-833946> (Accessed 20 April 2022). (in Eng.)
- 3/ Burnard, P. (2012), Musical creativities in practice, Oxford University Press, Oxford, 308 p. (in Eng.)
- 4/ Chappell, K., Craft, A.R., Rolfe, L., Jobbins, V. (2012),

Сведения об авторах

Мизонова Евгения Александровна, студентка 3 курса теоретико-композиторского факультета (музыковедение), Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки

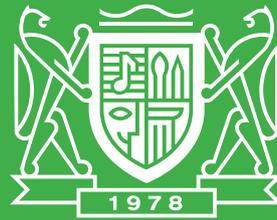
E-mail: curly.jane@yandex.ru

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: antikostin@mail.ru

Authors information

Evgeniya A. Mizonova, 3th year student at the Faculty of Theory and Composition (Musicology), M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: curly.jane@yandex.ru

Yulia V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Vice-rector for Science work, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: antikostin@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

90/

**С.Г. ВОЙТКЕВИЧ,
Н.В. ПЕРЕПИЧ,
А.С. КИЧЕЕВА**

**Первая хакасская опера:
«Чанар Хус и Ах Чибек»
А.А. Кенеля. Страницы
истории**



УДК 782.1

ПЕРВАЯ ХАКАССКАЯ ОПЕРА: «ЧАНАР ХУС И АХ ЧИБЕК» А.А. КЕНЕЛЯ. СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

С.Г. ВОЙТКЕВИЧ, Н.В. ПЕРЕПИЧ, А.С. КИЧЕЕВА

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

АННОТАЦИЯ. В статье впервые представлена историография музыкально-театрального воплощения оперы «Чанар Хус и Ах Чибек» композитора-фольклориста, заслуженного деятеля искусств РСФСР, ученого, педагога-музыковеда, пианиста, общественного деятеля Александра Александровича Кенеля. Созданная по мотивам хакасского народного творчества, опера является первым и пока что единственным образцом национального музыкально-сценического жанра, органично объединяющего поэзию, драматическое искусство, вокальную и инструментальную музыку, танцы, декорации и костюмы. Названы причины, обусловившие создание оперы; перечислены деятели искусства, причастные к постановкам в различные годы. Приводятся примеры сохранения и преобразования фольклорного материала в одном из самых сложных жанров профессиональной музыки. Наследие А.А. Кенеля, ставшего основоположником хакасской академической музыки, свидетельствует о его огромном вкладе в развитие хакасской национальной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А.А. Кенель, опера «Чанар Хус и Ах Чибек», национальный музыкальный театр Хакасии.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE FIRST KHAKASS OPERA: "CHANAR KHUS AND AKH CHIBEK" BY A.A. KENEL. THE PAGES OF HISTORY

S.G. VOITKEVICH, N.V. PEREPICH, A.S. KICHEEVA

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

ABSTRACT. For the first time, the article presents the historiography of the musical and theatrical embodiment of the opera by the composer-folklorist, honored art worker of the RSFSR (1960), scientist, teacher-musicologist, pianist folklorist, public figure "Chanar Khus and Akh Chibek" creativity. In the opera, poetry, dramatic art, vocal and instrumental music, facial expressions, dance, painting, scenery and costumes are fused into a single whole. The first Khakass opera "Chanar Khus and Akh Chibek" is the clearest example of the preservation and transformation of individual recordings in one of the most complex genres of professional music. Musical folklore is a huge treasury of cultural values of the people, therefore the heritage of A.A. Kenelya testifies to the enormous contribution made to the development of the Khakass national culture.

KEYWORDS: A.A. Kenel, opera "Chanar Khus and Akh Chibek", national and musical theater of Khakassia.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.

Культура любой страны или национальной общности – особый феномен, который складывается на протяжении столетий и вбирает в себя исконные мотивы, сюжеты, традиции, присущие народу и отражающие его менталитет. На этой основе возможна ассимиляция академических тенденций и создание классических образцов. Не является исключением и культура Республики Хакасия. Первое упоминание о ней как вошедшей в состав Российской империи документально зафиксировано 20 августа 1727 года в пограничном трактате о разделе территорий, заключённом между Россией и Китаем. После прихода к власти большевиков она стала называться Хакасским уездом (1923) и позднее – Хакасской автономной областью (1930), с 1934 года находившейся в составе Красноярского края. В 1992 году Хакасия получила своё современное название (год до того просуществовав как Хакасская ССР), обретя статус Республики, который подчеркнул её самобытность, автономность и вызвал необходимость появления соответствующих атрибутов – флага (1992), герба (2006), гимна (2015).

Не менее интересна и событийна история появления и становления национальной музыкальной школы Хакасии. Её изучению посвящены работы Н.К. Барановой [6], Л.Ю. Бурнаковой [8], А.М. Лесовиченко и Г.Б. Сыченко [12], Л.Ю. Мазай [14; 15; 16], Ю.К. Трояковой [21], которые касаются, в первую очередь, вопросов сохранения культурного наследия, сочетания самобытных и академических традиций, а также использования хакасского музыкального материала в образовательном процессе.

Как свидетельствуют источники, на протяжении долгого времени хакасское искусство было автономным, имея «много общего с культурой тюркоязычных народов (алтайцев, тувинцев, киргизов, якутов, башкир, татар ...» [7, с. 90] и, вместе с тем, представляя собой «органичный синтез русского и восточного мелоса» [Там же, с. 93]. О развитии академической культуры в самобытной республике правомерно говорить, учитывая процессы становления в ней системы музыкального образования. Ю.К. Троякова обозначает его исходной точкой военное время,



Рисунок 1. А.А. Кенель

а именно 1942 год, когда состоялось открытие первой музыкальной школы в Абакане (директор С.С. Рывлин), располагавшейся в шести кабинетах Дома культуры. Ныне (с 1997 года) она носит имя заслуженного деятеля искусств РФ Александра Александровича Кенеля – композитора, во многом определившего развитие хакасского искусства. Работая в коллективе школы с первых лет, он преподавал «специальное и общее фортепиано, теорию музыки, сольфеджио, музыкальную литературу, хоровое пение, игру на чатхане» [21, с. 85]. Далее в хронологии образования особо стоит отметить рубеж конца 1950-х – 1960-х годов, когда открываются музыкальная школа в г. Черногорске (1959),



Усть-Абаканская детская музыкальная школа (1961), детская музыкальная школа в с. Аскиз (1962), Ширинская детская музыкальная школа (1966), детская музыкальная школа с. Бея (1967), школа г. Сорска и Богградская ДМШ (1968), а также осуществлявшее подготовку профессиональных кадров музыкальное училище в Абакане (1960), обучавшее пианистов, скрипачей, дирижёров, вокалистов, исполнителей на балалайке, баяне, домбре.

Александр Александрович Кенель (урождённый – Шарль Луи де Кенель, 1898–1970) явился знаковой фигурой для хакасского музыкального искусства и образования, став основоположником хакасской профессиональной музыки (рисунок 1). Сведения о его судьбе и творчестве излагаются в работах А. Анненко [1], В.П. Барабаш [3; 4; 5], О.Ю. Любимцевой [13], Л.Ю. Мазай [15], О.А. Осипенко [18], А.К. Стоянова [19], Ю.К. Трояковой [21]. Благодаря им известно, что семья Александра Александровича ведёт происхождение от прадеда, который остался в России после войны с Наполеоном и нашёл своё призвание в качестве учителя французского языка. Дед Василий Александрович – архитектор, академик, отец Александр Васильевич Кенель – инженер-архитектор. Александр Александрович был единственным ребёнком в семье. С детства его воспитанию уделялось много внимания. Будущий композитор свободно владел немецким, французским и английским языками, изучал итальянский и шведский. В 1919 году окончил юридический факультет Петроградского училища и поступил сразу на третий курс Политехнического института, работал делопроизводителем и помощником в журнале «Новый путь» [19]. Помимо этого, как отмечал Кенель в своей «Автобиографии», датированной 1960 годом, одновременно со службой в рядах Красной армии (1919–1921) учился в Ленинградском политехническом Институте (экономический факультет до четвёртого курса, 1920–1923), Институте сценических искусств им. Островского (ритмическое отделение, 1921–1923), Ленинградской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова на теоретико-композиторском отделении (1921–1927) [18, с. 25]. В консерватории он был сокурсником Д.Д. Шостаковича [19].

Параллельно с учёбой в музыкальном вузе А.А. Кенель работал в Ленинграде (агитбригады,

драмстудии, Государственный драматический театр им. Горького, «Современник», Ленинградская филармония), затем – до прибытия в 1942 году в Абакан – в Воронеже (Областной театр рабочей молодежи, библиотека Воронежского Госуниверситета, 1930–1932), Ташкенте (Узбекская филармония, Научно-исследовательский институт Узбекистана, 1933–1935), Свердловске (Управление театрально-зрелищных предприятий, 1935), Новосибирске (Областной Новосибирский театр «Красный Факел», 1936–1937), Красноярске (Крайдрамтеатр имени Пушкина, с 1938 года). С 1927 по 1930 годы отбывал наказание по антисоветской статье в Соловецком лагере особого назначения, продолжая композиторскую и постановочную деятельность.

С 1942 года до конца своих дней А.А. Кенель жил в Абакане, найдя здесь благодатную почву для своей многогранной реализации. Он был приглашён работать над оформлением постановок в Абаканский драматический театр имени М.Ю. Лермонтова и «был в числе первых учителей ДМШ» [21, с. 85]¹.

Сотрудничество композитора с различными театрами предопределило вклад Кенеля в музыкально-театральное искусство. Создавая музыку к спектаклям уже в консерваторские годы, он продолжал работать в этом направлении и на Соловках (опера «Кобзарь»), в Воронеже, Новосибирске и Красноярске, где отвечал за оформление постановок «Отелло», «Много шума из ничего», «Маскарад», «Борис Годунов», «Мятеж», «Дружба», «Человек с ружьём», «Ленин в 1918 году», «Кремлёвские куранты», «Заговор», «Таня» и другие. В Хакасии он много работал уже над национальным материалом – музыкальной комедией «Одуроченный Хорхло» А. Топанова – Н. Зингеровского (к 250-летию вхождения Хакасии в состав Российского государства), спектаклями «Сын хакасского народа», «Всходы» М. Кильчичакова, «О степи», «Акун» М. Кокова, «Медвежий лог» М. Кильчичакова, «Птица счастья» И. Кычаква; написал музыку для постановок «Генерал Армии», «Илья Головин». Кульминацией деятельности композитора, с увлечением погружившегося в хакасскую культуру, стало поистине знаковое событие, произошедшее в области музыкального ис-

¹ В пересказе «Автобиографии» в статье О.А. Осипенко [18] указано, что началом преподавания в ДМШ является 1950 год.



куства: создание А.А. Кенелем в 1966 году первой хакасской оперы на национальный сюжет «Чанар Хус и Ах Чибек».

Трёхактная опера задумывалась автором на хакасском языке и была написана по его личной инициативе. Её уникальность бесспорна, и в Хакасии хорошо понимали значимость появления этого сочинения, с судьбой такой же непростой, как и судьба её создателя. На сегодняшний день опере отдают должное в своих работах исследователи, среди которых А.А. Асиновская [2], Н.К. Баранова [7], П. Миронова [17], К.Е. Сунчугашева [19]. Однако историография оперы, как и само произведение, ещё требует своего досконального изучения.

По словам К.Е. Сунчугашевой, автор ещё в 1958 году говорил и писал о возможности создания хакасской национальной оперы: «Если в Якутии смогли создать оперу, то почему бы в Хакасии не поставить вопрос о создании своей небольшой национальной оперы?» [9]. Тогда же и начал складываться замысел либретто, в чём А.А. Кенелю помогал Н.Г. Доможаков². Отправной точкой работы над оперой К.Е. Сунчугашева обозначает 1960 год. Согласно информации из «Автобиографии» [18], автор завершил либретто оперы в 1961 году, работая совместно с писателем и журналистом Анатолием Ивановичем Чмыхало³. В его основе – одноимённое героическое сказание, а также варианты легенды о Чанар Хусе – мальчишке, которого избрал в качестве сына орёл. Особое значение птицы в верованиях древних хакасов связано со следующими нюансами: орлиный взгляд считался признаком высшего сословия, а шаманы с помощью орла могли путешествовать по Верхнему миру – миру Богов.

Композитор создал оперу под впечатлением от фольклорной экспедиции в Горную Шорию: под

влиянием пейзажей, песен и хакасского эпоса сочинение обрело черты романтической оперы-сказки – именно так определил её жанровую разновидность сам автор [20]. Спецификой жанра обусловлено наличие антитезы добра и зла, идеи величия любви главных героев, её спасительного света, ведущего их через трудности, а также сюжетных мотивов колдовства, превращения персонажей в животных. Закономерно, что параллельно сказочной теме в советском произведении развивается патриотическая линия, утверждается образ народа как коллектива, готового отстоять свою независимость в битве с врагом. Влюблённые погибают, но их любовь увековечивается в народной памяти: богатырь Чанар Хус превращается в скалу и охраняет живительный родник, которым стала после смерти его возлюбленная Ах Чибек.

О подготовке оперы к постановке известно мало точных фактов, многое свидетельствует о неопределённости и непростых условиях её рождения, как и, в дальнейшем, сценического бытования. «А.А. Кенель жаловался, что сильно затягивается подготовка текстов к опере на хакасском языке, затем и на русском. Первый акт с музыкой и текстом был готов, второй акт только с музыкой. Не выдержав, к третьему акту сам написал текст на русском языке. Однако замечу, что Александр Александрович Кенель хорошо владел хакасским языком» [20, с. 146]. На совещании композиторов Сибири в Новосибирске в начале 1960-х он так отвечал на вопрос о готовности произведения: «Опера ещё не дописана, тяжело поднимать первое крупное музыкальное произведение хакасов, нужны годы и годы. Первый акт готов, отдельные арии исполняются в концертах. Взятся писать третий акт, второй пока отложил. Знатоки оперы высоко оценивают увертюру и арию Кюмюс-Арыг, Ах-Чибек, хор девушек из первого акта. К 1966 году думаю завершить своё произведение» [Там же, с. 147].

В 1967 году состоялась премьера первых двух актов оперы в режиссуре А.В. Тугужекова⁴, поскольку возможностей осуществить полномасштабную постановку коллективом профессионалов тогда не было.

2 Николай Георгиевич Доможаков (1915–1976) – хакасский писатель, автор трудов по хакасскому языкознанию и первого хакасского романа «В далёком аале». Национальная библиотека Хакасии ныне носит его имя.

3 Анатолий Иванович Чмыхало (1924–2013) – отечественный писатель, журналист, поэт, драматург, заслуженный работник культуры РСФСР. Получил образование в Алма-Атинском юридическом институте, жил в Абакане в 1947–1962 гг. Переехал в Красноярск в следующем году после завершения либретто оперы «Чанар Хус и Ах Чибек». В краевой столице работал в должности ответственного секретаря Красноярской писательской организации, был главным редактором журнала «Енисей».

4 Александр Васильевич Тугужеков (р. 1930) – первый хакасский профессиональный режиссёр, заслуженный артист Тувинской АССР, с 1957 года – режиссёр Хакасского областного драматического театра.



Рисунок 2. Премьера оперы «Чанар Хус и Ах Чибек», 1980 г.

В Абаканском музыкальном училище силами педагогов и студентов вокального и хорового отделения под рояль были представлены первые два действия. В работе со студентами и без оркестра проявилась, конечно, своя специфика. Партию Кюмюс-Арыг спела выпускница Красноярского музыкального училища К. Е. Сунчугашева, партию Чанар Хуса – В. Г. Чаптыков, Хана – В. Д. Терешков. Исполнение первого акта вошло в программу Первого фестиваля музыкального искусства Сибири в Абакане [20].

Полноценная премьера сочинения состоялась ровно через 10 лет после смерти композитора, 28 октября 1980 года по случаю 50-летия Хакасской автономной области, в Республиканском дворце культуры, ныне – Хакасской республиканской филармонии им. В. Г. Чаптыкова (рисунки 2, 3). Нужно отметить, что дело стало «всенародным». В организации приняли участие все деятели, так или иначе связанные с культурой. Председатель облисполкома Хакасской автономной области, депутат Верховного совета РСФСР В. А. Угужаков объявил оперу «Чанар Хус и Ах Чибек» делом

«государственной важности». Большую работу проделали его заместитель Е. Ф. Филатова и начальник культурного отдела Л. И. Орешкова. Бюджет, выделенный на постановку, был ограничен. Денег хватило только на изготовление костюмов. Все остальные атрибуты сценической версии (реквизит, декорации и прочее) делали разные организации и руководители. Равнодушных к премьере первой национальной оперы не было.

Большой вклад в осуществление постановки внесли директор Дома культуры Н. Ф. Панкова, директор музыкального училища Л. А. Спивак, призвавший к участию творческие силы училища: хор под руководством В. А. Кривоногова и учебный оркестр, руководителем которого был С. Ф. Булгаков. В спектакле принимал участие ансамбль танца «Жарки»⁵ (руководитель С. Д. Словина). Неоценима роль

⁵ Хакасский народный ансамбль песни и танца «Жарки» – лауреат различных конкурсов. Основан в 1957 году при Областном Доме культуры. Свою деятельность коллектив начинал с постановок на музыку А. А. Кенеля: «Сбор орехов», «Охотники», «Рукавицы любимому». С этим ансамблем связаны первые



Рисунок 3. Премьера оперы «Чанар Хус и Ах Чибек», 1980 г.

артистов-вокалистов. Партию Чанар Хуса исполнил В.Г. Чаптыков – выдающийся хакасский певец, первый министр культуры Республики Хакасия и директор Хакасской республиканской филармонии, которая ныне носит его имя. В роли Кюмюс Арыг выступила К.Е. Сунчугашева, ныне народная артистка Хакасии; в роли Ах Чибек – В. Топоева. Образ Хана воплотил на сцене народный артист Хакасии В.Д. Терешков⁶. Режиссёру А.В. Тугужекову удалось превратить полупрофессиональный коллектив в настоящую оперную труппу. Спектакль показали восемь раз с аншлагами.

шаги в музыке многих деятелей культуры Хакасии: К. Сунчугашевой, В. Чаптыкова, В. Ултургашева, В. Кирбижекова, Т. Доможаковой, Е. Кыштымовой и других.

⁶ Другие партии исполнили: Ай-Мирген, брат Ах-Чибек – В. Саржаков; Чил-Хара, ханша – Н. Кадочникова; Старец, хайджи – И. Дмитриев; Хара-Мос, главный стражник – В. Августин; Гонцы – А. Щеткин, В. Граф, Ю. Киштеев; художник – А.И. Котожек, хормейстеры – В.А. Кривоногов, Н. Катаева. Балетмейстер – А.П. Мотин, концертмейстер – Л.В. Пахомова [20].

Это событие можно сравнить с «волной народного энтузиазма», на который публика откликнулась как на знаковый праздник национальной культуры. Во многом причиной тому стало обращение А.А. Кенеля к национальному мелосу и традициям. Явившись первой хакасской оперой на национальный сюжет и на оригинальном языке, «Чанар Хус и Ах Чибек» закономерно вобрала подлинный хакасский фольклорный материал. Это не случайно, ведь одной из сфер деятельности А.А. Кенеля, где он зарекомендовал себя в качестве ведущего учёного, была фольклористика. В русле проводимых исследований композитор собирал народные песни в экспедициях⁷, цитируя и варьируя напевы в своей музыке (ряд его песен поют сейчас как народные), издавал сборники, выступал с докладами на конференциях.

⁷ Начало экспедиционной деятельности было положено в 1933 году, в период работы в Ташкенте, когда в составе концертно-этнографической бригады А.А. Кенель объездил Узбекистан, Казахстан, Таджикистан, Фергану, Хову. В 1937 году состоялась его экспедиция в Горную Шорию и на Алтай [18].



Рисунок 4. А. Марлужоков в роли Хана, постановка 2016 г.



Рисунок 5. А. Черпакова (Кичеева) в роли Ах Чибек, постановка 2016 г.

Музыкально-теоретическое наследие композитора посвящено изучению мелоса хакасского народа, историко-бытовым условиям существования хакасской музыки. Его вклад в этой области существенен: в 1945 году, будучи сотрудником Хакасского научно-исследовательского института, он участвовал в ряде экспедиций по Хакасии, где записал более 1000 фольклорных образцов. А.А. Кенель выпустил исследования «Музыка хакасов», «Народное музыкальное творчество хакасов», ряд статей, также были изданы его сборники «Хакасские песни», «Хакасия поёт», «Народное творчество хакасов» и др. В произведениях и собраниях песен композитора ощущается его внимательное отношение к исследуемому материалу и любовь к культуре Хакасии. Его дело особо значимо для культуры республики, ведь культура любого народа представляет собой поистине уникальный образец, который нужно сохранять для развития многонациональной и многоконфессиональной страны в целом.

В 1940-е годы А.А. Кенель собрал бесценные материалы, исполнявшиеся местными носителями – такпахчи и хайджи – хранителями народных песен, которые владели техникой национального пения, в том числе, и горлового. Именно от них он зафиксировал варианты хай-пения (горлового

пения шёпотом), тахпахи, мужские песни ыр. Такпах и сарын – одни из самых любимых и популярных песенных жанров хакасского фольклора. Искусство тахпаха заключается в умении дать ответ партнёру в импровизационном песенном состязании («тахпахтазарга»), а «сарын» («ыр») представляет собой сюжетную песню, исполняемую одним певцом-сарынчи, не ожидающим ответного слова-пения. В опере «Чанар Хус» используется знаменитая песня Акуна, представляющая жанр сарын. Она звучит в заключительном ариозо умирающего Чанар Хуса. Последние слова героя, обращённые к любимой Ах Чибек «Ты счастьем для меня была...», положены на мелодию популярной песни-тахпаха «Сарыг тууп маймаамны».

И все же, несмотря на историческую значимость, яркий мелос и усилия хакасских музыкантов, вскоре опера была снята с репертуара. Очевидно, в числе причин можно назвать небольшую населённость Абакана: за 8 спектаклей оперу мог видеть практически каждый житель. Сказалось также отсутствие профессиональной оперной труппы, действующей на регулярной основе, и музыкального театра в принципе. Участники постановки – главным образом, студенты – уезжали, состав менялся, и восстанавливать оперу всякий раз было нецелесообразно.



Положительным моментом стало осуществление грамзаписи фрагментов оперы⁸ и видеосъёмки, сделанной в 1980 году. Она дала возможность зрителям пережить встречу с оперой ещё раз, в 1987 году, когда постановку показали на местном канале телевидения. Следующий раз встреча зрителя с героями «Ханар Хус и Ах Чибек» произошла почти 30 лет спустя.

Третья постановка оперы состоялась 15 декабря 2016 года на сцене Хакасской республиканской филармонии им. В.Г. Чаптыкова по инициативе Министерства Культуры РХ и при грантовой поддержке Министерства культуры РФ. Её идейными вдохновителями явились директор филармонии и главный дирижёр симфонического оркестра Вячеслав Инкижеков, концертмейстер Ирина Малина, народная артистка Хакасии Е. И. Кыштымова, хормейстер детской вокально-хоровой студии «Каданс» Марина Штарк. Спустя 36 лет им удалось воссоздать оперу, не потерявшую актуальности, наполнить её новыми красками. Конечно, нотный материал, сохранившийся спустя 36 лет после последней постановки, нуждался в обновлении. Утерянные части клавира, написанного «от руки», дорабатывались и дописывались Г.М. Лашкиным. Концертмейстер филармонии Ирина Малина ещё с 60-х годов помнила музыкальные штрихи и акценты, которые композитор желал донести до зрителя и слушателя.

В этот раз исполнителями стали не только музыканты Хакасии, но и солисты, приехавшие из разных городов по призыву своей малой родины: Ханар Хус – заслуженный артист России, солист Бурятского оперного театра Данба Занданов, Кюмюс Арыг – народная артистка Хакасии Мария Янгулова, Хан – заслуженный артист республики Алтай, заслуженный артист республики Хакасия Артур Марлужоков (рисунок 4), Ай Мерген – Даниил Тарасов, Ах Чибек – солистка Красноярского государствен-

ного театра оперы и балета Александра Черпакова (Кичеева) (рисунок 5), Чилхара – Наталья Титова. В постановке приняли участие хор «Каданс», ансамбль хакасского танца «Күн сузы». С ними работали режиссёр-постановщик Юлия Белогурова, балетмейстер Наталья Апунович, художник-постановщик Степан Зограбян. Детище обрусевшего француза, основоположника хакасской профессиональной музыки, «творили дружно русские, хакасы, евреи, украинцы, белорусы, татары, немцы» [20, с. 147]. Таким образом, создание третьей сценической версии первой хакасской национальной оперы стало общим делом представителей разных культур и национальностей, продемонстрировавших интернациональную общность, идею единения, дружбы народов, служения искусству.

Опера «Ханар Хус и Ах Чибек» является ярким примером синтеза академической профессиональной и хакасской национальной культур. Её постановка по значимости и масштабам вышла за рамки республиканской. А.А. Кенель, нашедший пристанище в Хакасии и развернувший в ней свою мощную, многогранную деятельность, внёс огромный вклад в развитие Республики, её культуры и оперного искусства, перспективы которого внушают надежды и потому требуют внимания и разностороннего, бережного участия.

8 Записи увертюры и избранных арий на хакасском языке сделаны летом 1957 года в Москве п/у В. Федосеева, а также в 1980 году во Фрунзе (оркестр Киргизского радио и телевидения п/у Александра Георгиева) [20].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Анненко А. Неизвестный Кенель. Газета Хакасия. 2011. 12 апреля. С. 1–2. URL: <http://oldgazeta19.ru/news/11028> (дата обращения: 16.12.2021).
- 2/ Асиновская А.А. Опера А.А. Кенеля «Чанар Хус и Ах Чибек» // УЗ ХакНИИЯЛИ. Вып. XIX. Абакан, 1974. С. 88–106.
- 3/ Барабаш В.П. Александр Кенель – первый профессиональный композитор Хакасии // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: традиции и инновации межкультурного взаимодействия. Материалы VI международной научно-практической конференции. Улан-Удэ: издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2015. С. 269–281.
- 4/ Барабаш В.П. Александр Кенель в ленинградской консерватории: истоки профессионализма // Научное обозрение Саяно-Алтая. 2014. № 1 (7). С. 84–90.
- 5/ Барабаш В.П. Александр Кенель: с берегов Невы – в сибирские дали. Красноярск: Красноярский краевой науч.-учебный центр кадров культуры, 2016. 182 с.
- 6/ Баранова Н.К. Проблемы сохранения и развития хакасской национальной культуры в процессе музыкального образования // Научное обозрение Саяно-Алтая. 2016. № 2 (14). С. 5–9.
- 7/ Баранова Н.К. У истоков хакасской музыкальной классики (к 120-летию со дня рождения А.А. Кенеля // Научное обозрение Саяно-Алтая. 2018. № 2 (22). С. 89–93.
- 8/ Бурнакова Л.Ю. Культурно-исторические основания музыкального наследия хакасов: дисс. ... канд. культ.: 24.00.01. Абакан, 2005. 269 с.
- 9/ Гигуашвили Т.С. Композитор Александр Кенель // Академическая музыка Сибири, сайт. URL: <http://sibmus.info/texts/giguash/kenel.htm> (дата обращения: 13.03.2022).
- 10/ Кенель А.А. Очерки по истории музицирования и культурных связей хакасов с русскими. Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1959. № 439. С. 5.
- 11/ Кенель А.А. Хакасская музыка: Т. 2. Абакан: фонд ХакНИИЯЛИ, 1948. № 167. С. 160.
- 12/ Лесовиченко А.М., Сыченко Г.Б. Хакасская музыкальная культура // Историческая энциклопедия Сибири. Новосибирск: Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук, 2009. С. 425–427.
- 13/ Любимцева О.Ю. Культурно-просветительная работа в Хакасии, 1945–1965 гг.: дисс. ... канд. ист. наук: 07.00.02. Абакан, 1999. 215 с.
- 14/ Мазай Л.Ю. Ментальные основания музыкальной культуры хакасов. Абакан: Изд-во Хакасского гос. ун-та им. Н.Ф. Катанова, 2007. 174 с.
- 15/ Мазай Л.Ю. Музыкальная культура Хакасии. Абакан: Изд-во Хакасского гос. ун-та им. Н.Ф. Катанова, 2009. 147 с.
- 16/ Мазай Л.Ю. Музыкально-поэтическая система хакасов: интонационное взаимодействие. Абакан: Хакасское кн. изд-во, 2014. 171 с.
- 17/ Миронова П. Первая хакасская опера «Чанар Хус»: от замысла до воплощения // Репаблик. 2016. 13 декабря. С. 1–6.
- 18/ Осипенко О.А. Александр Александрович Кенель: «Автобиография» // Художественные традиции Сибири: материалы II Международной научной конференции, 14–15 ноября 2019 г. Красноярск: Полиграфический сектор СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. С. 24–27.
- 19/ Стоянов А.К. Кенель Александр Александрович – первый композитор Хакасии // Зажги свою звезду. Абакан, 1975. С. 80.
- 20/ Сунчугашева К.Е. Первая Хакасская опера «Чанар-Хус». Ада чир-суу – Отечество. Краеведческий альманах / Главный редактор В.В. Чезыбаева. Абакан, 2011. С. 145–147.
- 21/ Троякова Ю.К. Музыкальное образование в истории сибирской провинции в 1960–1970-е годы (на примере Хакасии) // Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова. 2018. № 23. С. 85–87.

REFERENCES

- 1/ Annenko, A. (2011), "Unknown Kenel", Gazeta Khakassia, Available at: <http://oldgazeta19.ru/news/11028> (Accessed 16 December 2021). (in Russ)
- 2/ Asinovskaya, A.A. (1974), "'Chanar Hus i Ach Chibek" Opera by A.A. Kenel", no. XIX, UZ KhakNIYALI, Abakan, pp. 88–106. (in Russ)
- 3/ Barabash, V.P. (2014), "Alexander Kenel at the Leningrad Conservatory: the origins of professionalism", Nauchnoe obozrenie Sayano-Altay [Sayano-Altay Scientific Review], no. 1 (7), pp. 84–90. (in Russ)
- 4/ Barabash, V.P. (2015), "Aleksandr Kenel – The first professional composer of Khakassia", Kul'turnoe prostranstvo Vostochnoj Sibiri i Mongolii: tradicii i innovacii mezhkul'turnogo vzaimodejstviya [Cultural Space of Eastern Siberia and Mongolia: Traditions and Innovations of Intercultural Interaction], izdatel'sko-poligraficheskij



kompleks FGBOU VO VSGIK, Ulan-Ude, pp. 269–281. (in Russ)

5/ Barabash, V.P. (2016), Aleksandr Kenel': s beregov Nevy – v sibirskie dali [Alexander Kenel: from the banks of the Neva to the Siberian distances], Krasoyarskiy kraevoi nauchno-uchebnyi centr kadrov kul'tury, Krasnoyarsk, 182 p. (in Russ)

6/ Baranova, N.K. (2016), "Problems of preservation and development of Khakass national culture in the process of music education", Nauchnoe obozrenie Sayano-Altay [Sayano-Altay Scientific Review], no. 2 (14), pp. 5–9. (in Russ)

7/ Baranova, N.K. (2018), "At the Origins of Khakass Classical Music (to the 120th Anniversary of A.A. Kenel)", Nauchnoe obozrenie Sayano-Altay [Sayano-Altay Scientific Review], no. 2 (22), pp. 89–93. (in Russ)

8/ Burnakova, L.Yu. (2005), Kul'turno-istoricheskie osnovaniya muzykal'nogo naslediya hakasov [Cultural and historical foundations of the musical heritage of the Khakasses], Cand. Sc. Thesis, Abakan, 269 p. (in Russ)

9/ Giguashvili, T.S., "The composer Aleksandr Kenel", Academic music of Siberia, Available at: <http://sibmus.info/texts/giguash/kenel.htm> (Accessed 13 March 2022). (in Russ)

10/ Kenel', A.A. (1948), Khakasskaya muzyka: T. 2. [Khakassian music: Vol. 2], KhakNIIYALI, Abakan, p. 160. (in Russ)

11/ Kenel', A.A. (1959), Ocherki po istorii muzicirovaniya i kul'turnyh svyazey hakasov s russkimi [Essays on the history of music-making and cultural ties between Khakasses and Russians], KhakNIIYALI, Abakan, p. 5. (in Russ)

12/ Lesovichenko, A.M., Sychenko, G.B. (2009), "Khakasskaya muzykal'naya kultura", Istoricheskaya enciklopediya Sibiri [Historical Encyclopedia of Siberia], Institut istorii Sibirskogo otdeleniya Rossijskoj akademii nauk, Novosibirsk, pp. 425–427. (in Russ)

13/ Lubimceva, O.Yu. (1999), Kul'turno-prosvetitel'naya rabota v Hakasii, 1945–1965 gg. [Cultural and educational work in Khakassia, 1945–1965], Cand. Sc. Thesis, Abakan, 215 p. (in Russ)

14/ Mazai, L.Yu. (2007), Mental'nye osnovaniya muzykal'noj kul'tury hakasov [The Mental Foundations of Khakass Music Culture], Izd-vo Khakasskogo gos. univ. im. N.F. Katanova, Abakan, 174 p. (in Russ)

15/ Mazai, L.Yu. (2009), Muzykal'naya kul'tura Hakasii [Musical culture of Khakassia], Izd-vo Khakasskogo gos. univ. im. N.F. Katanova, Abakan, 147 p. (in Russ)

16/ Mazai, L.Yu. (2014), Muzykal'no-poeticheskaya sistema hakasov: intonacionnoe vzaimodejstvie [Khakasses' music and poetic system: intonational interaction], Khakasskoe kn. Izd-vo, Abakan, 171 p. (in Russ)

17/ Mironova, P. (2016), "The first Khakass opera "Chanar Khus": from conception to embodiment", Republic, 13 dec., pp. 1–6. (in Russ)

18/ Osipenko, O.A. (2019), "Alexander Alexandrovich Kenel': an Avtobiography", Hudozhestvennye tradicii Sibiri [Artistic traditions of Siberia], Poligraf. Sector SGII im. D. Khvorostovskogo, Krasnoyarsk, pp. 24–27. (in Russ)

19/ Stoyanov, A.K. (1975), "Kenel Alexander Alexandrovich – the first composer of Khakassia", Zazhgi svoyu zvezdu [Light up your star], Abakan, p. 80. (in Russ)

20/ Sunguchasheva, K.E. (2011), "The first Khakass opera "Chanar-Khus". Ada chir suu", Kraevedcheskij al'manah [Regional Studies Almanac], Abakan, pp. 145–147. (in Russ)

21/ Troyakova, Yu.K. (2018), "Musical education in the history of the Siberian province in the 1960s-1970s (on the example of Khakassia)", Vestnik Hakasskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.F. Katanova [Bulletin of the N.F. Katanov Khakass State University], no. 23, pp. 85–87. (in Russ)

Сведения об авторах

Войткевич Светлана Геннадьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, и.о. проректора по творческой и международной деятельности, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: tr@kgii.ru

Перепич Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: muza97@mail.ru

Кичеева Александра Сергеевна, ассистент-стажер кафедры сольного пения и оперной подготовки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: a.cherpakova@mail.ru

Authors information

Svetlana G. Voitkevich, Cand. Sc. (Art Criticism), professor of History music Department, Vice-rector for Creative work and International Activities, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: tr@kgii.ru

Natalia V. Perepich, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Theory Music Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: muza97@mail.ru

Alexandra S. Kicheeva, Assistant-Trainee of the Department of Solo Singing and Opera Training, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: a.cherpakova@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

101/

ЛЮ ТЯНЬЦЮАНЬ
«Я всегда иду своим
путём...»: изгибы
творческой судьбы
живописца Пан Сюньцина
(1906–1985)

112/

**Е.Ю. КУЗНЕЦОВА,
А.А. ЛАРЬКИНА**
Искусство батика
в творчестве тольяттинских
художников-
современников.
Перспективы развития



УДК 5527

«Я ВСЕГДА ИДУ СВОИМ ПУТЁМ...»: ИЗГИБЫ ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЫ ЖИВОПИСЦА ПАН СЮНЬЦИНА (1906–1985)

ЛЮ ТЯНЬЦЮАНЬ

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация
Центральная академия изящных искусств, Пекин, Китай

АННОТАЦИЯ. В работе раскрывается творческий путь выдающегося китайского художника Пан Сюньцина, который в первой половине XX века получил значительный объём художественных знаний в Париже, изучил многие направления искусства модернизма, но не отказался от традиций национальной культуры. Синтез изобразительного языка Запада и Востока он воплотил в своих живописных полотнах и графических листах. Автор осмысливает наследие мастера в области дизайна, где художник считается одним из основоположников данного вида визуального искусства в Поднебесной. Выявлено, что Пан Сюньцин сыграл значительную роль в становлении художественного образования Китая, являясь не только основателем некоторых специальностей в области изобразительного искусства, но и ряда учебных заведений. В статье вводятся в научный обиход материалы преимущественно европейских и китайских ученых, которые расширяют представление о масштабах уникальной личности Пан Сюньцина в контексте эпохи, его роли в развитии китайского изобразительного искусства XX – начала XXI веков. Также в исследовании приводятся цитаты из воспоминаний художника, позволяющие точнее раскрыть его визуальные идеи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Пан Сюньцин, изобразительное искусство, Китай, модернизм, реализм, XX век, Великая культурная пролетарская революция, художник, выставка.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“I ALWAYS GO MY OWN WAY...”: THE TWISTS OF THE CREATIVE FATE OF THE PAINTER PAN SUNCINE (1906-1985)

LYU TYANTSYUAN

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation
Central Academy of Fine Arts, Beijing, China

ABSTRACT. The article examines the creative path of the Chinese artist Pan Suncine, who in the first half of the XX century received a significant amount of artistic knowledge in Paris, comprehended many areas of modernist art, but did not abandon the traditions of national culture. He embodied the synthesis of the pictorial language of the West and the East in his paintings and graphic sheets. The study also comprehends the legacy of the master in the field of design, where the artist is considered one of the Russian founders of this type of visual art. Pan Suncine played a significant role in the formation of art education in China, being not only the founder of some specialties in the field of fine arts, but also a number of educational institutions. This article introduces materials, mainly by European and Chinese scientists, into scientific use, which expand the idea of the scale of the unique personality of Pan Suncine in the context of the epoch, his role in the development of fine art of the XX – early XXI centuries. The study also uses quotes from the artist's memoirs, which make it possible to more accurately reveal the artistic ideas of Pan Suncine.

KEYWORDS: Pan Suncine, fine art, China, modernism, realism, XX century, the Great Cultural Proletarian Revolution, artist, exhibition.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.

Начало XX века отмечено активным взаимодействием между китайской и западной культурами. Данный процесс сопровождался различными инициативами, как например, развернувшимся культурным движением, получившим название «Четвёртое мая». В его русле создавались различные художественные ассоциации, проводились художественные выставки, открывались рисовальные школы. Реформирование образовательной системы в области искусства происходило стремительно и кардинально. Педагоги оперативно переходили на западную систему обучения, решительно отказываясь от традиционных методик. Среди художественных школ Китая самой известной была Линнаньская школа живописи в Гуанчжоу, ориентированная на традиции европейского искусства.

Эти и подобные им начинания поддерживались властью, которая в начале XX века призывала жителей Поднебесной к реформе традиционной культуры, в том числе в области изобразительного искусства. Данная декларация стала возможной благодаря активному взаимодействию китайских мастеров с японскими художниками, обучавшимися в Европе и ставшими апологетами новой для Востока художественной мысли. В 1920–1930-х годах живописцы из Поднебесной, заинтересованные новыми веяниями, стали уезжать на запад и учиться у местных мастеров напрямую. Данная тема сегодня особенно активно изучается учёными Люй Пэнном, Гао Минлу, Чэнь Шоусяном, Цзоу Юецзином, Гу Чэнфэнном и Хэ Ваньли, Сунь Чжэньхуа, Ян Цзяньбинем и Чжу Бинем, Сюй Хуном, Юй Дином и Чжао Ли и другими. В их исследованиях высвечивается особая роль китайских мастеров, повлиявших на полифоничность культуры Поднебесной XX века, невзирая на жёсткую государственную идеологию и историко-политические события, сотрясавшие мир в XX столетии.

Тем не менее китайское искусство начала прошлого века не получило должного освещения в российском искусствознании. В основном весь объём информации о выдающихся китайских мастерах того времени сосредоточен, преимущественно, в работах



Рисунок 1. Пан Сюньцин. «Автопортрет в черной шляпе». 1929¹

¹ Все представленные в статье репродукции картин художника взяты из открытого интернет-источника. URL: https://www.sohu.com/a/246353772_149159.

зарубежных авторов. Например, труд американского учёного М. Салливана «Воспоминания о Пан Сюньцине» [4] посвящён творчеству живописца XX столетия Пан Сюньцина (рисунок 1). Его наследие в ряду китайских художников, которые существенно обогатили национальную живописную палитру, внося в неё новые традиции и смыслы, заслуживает особого внимания. Он практически «перевернул» сценарий развития искусства Поднебесной, сначала привнеся в него нововведения модернизма, а затем отстаивая традиционное китайское искусство, не отказываясь при этом от основ европейского изобразительного языка. Осмысление данного противоречия, парадоксально синтезированного в уникальном стиле Пан Сюньцина, является целью предлагаемой статьи.

Художник родился в 1906 году и десятилетним мальчиком начал самостоятельно изучать живопись. В это время он интересовался не только творчеством древних и современных китайских мастеров, но и иностранных художников. В 1925 году, увлечшись французским искусством, Пан Сюньцин прибыл в Париж. Здесь он экспериментировал в постимпрессионизме и кубизме (рисунок 2). Молодой Пан Сюньцин испытал огромное влияние Матисса: работу китайца «Женское тело на плетённом стуле» (рисунок 3) современники восприняли как вариант «восточного фовизма».

Во Франции начинающий художник серьёзно изучал дизайн, о чём позже вспоминал: «Больше всего меня интересовала мебель, ковры, занавески и другие предметы интерьера, которые были гармоничны и разнообразны. Это заставило меня впервые в жизни осознать, что изобразительное искусство – это не просто рисование нескольких картин, это эстетика, которая так необходима в жизни» [1]. Парижский период стал этапом становления живописца, учившегося в Академии Жюлиана (1925–1927), где было много китайских студентов, и в Академии де ла Гранд Шомьер (1927–1929). В Париже он познакомился со своей будущей женой-художницей (рисунок 4), которая вместе с Пан Сюньцином осваивала знания по традиционной модели европейского художественного образования: гипсы, натура и пленэр. Пять лет обучения в Париже завершились желанием организовать персональную выставку. После разговора с французским критиком, к которому художник обратился с просьбой написать

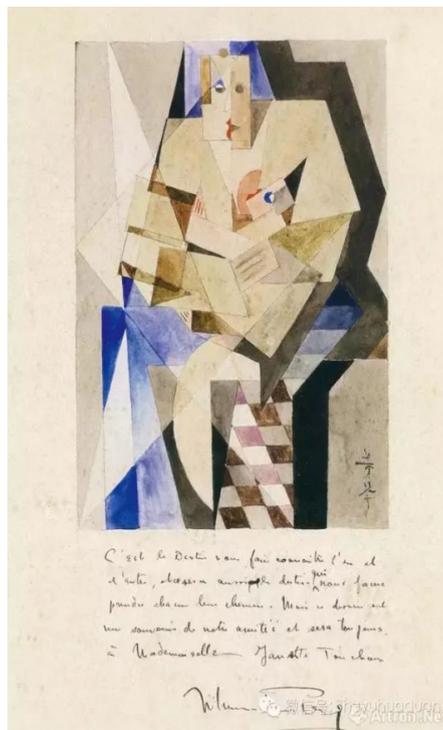


Рисунок 2. Пан Сюньцин. «Мать с ребёнком». Бумага, акварель. 1927

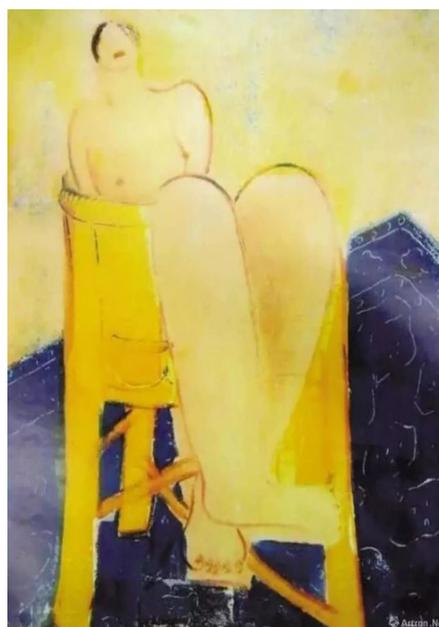


Рисунок 3. Пан Сюньцин. «Женское тело на плетённом стуле». Холст, масло. 1930-е

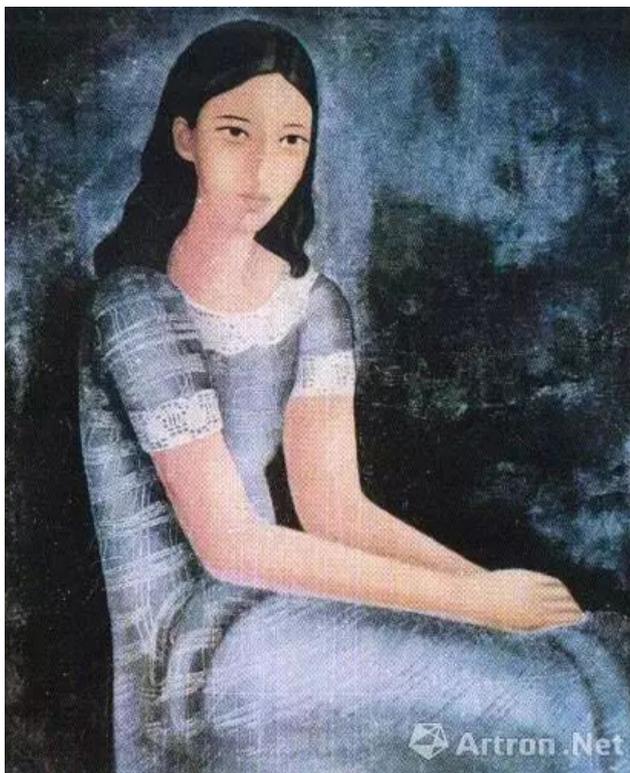


Рисунок 4. Пан Сюньцин. «Статуя леди Цю Ти».
Холст, масло. 1930-е

статью о будущей экспозиции, живописец получил совет, что ему сначала нужно вернуться домой и понять китайскую культуру, а затем демонстрировать своё творчество за границей.

В 1930 году Пан Сюньцин приехал в Шанхай. Он занимался дизайном, пытаясь синтезировать основы китайского и европейского искусства. Итогом его экспериментов явилась идея создать объединение художников, которые пропагандировали бы новый для Китая художественный язык. Им стало живописное общество «Тай Монг», организованное художником в 1930 году. Однако в то время ситуация в Поднебесной изменилась, и правительство стало препятствовать реализации западных идей, воспринимая их проявлениями радикализма. «Тай Монг» было закрыто, но Пан Сюньцин не отступил и через год основал живописное Общество Шторм. В состав объединения также вошли Ни Иде, Чжэнь

Чэнбо, Чжоу Дуо и Цзэн Чжилян, желавшие включить современные идеи в китайское искусство: «... мы ненавидим все старые формы, старые цвета, все обычные низкоуровневые навыки. Мы должны использовать новые методы, чтобы выразить дух времени. Крики фовистов, деформации кубистов, жестокость дадаистов, сюрреалистические видения... В мире китайского искусства XX века также должна появиться новая погода» [7].

Два холста этого периода – «Такой Париж» (рисунок 5) и «Такой Шанхай» (рисунок 6) – написаны Пан Сюньцином в стилистике кубизма. И хотя данные работы существуют как самостоятельные произведения, художником они задумывались как серия-впечатления его личных переживаний. В них живописец философски осмысливает игру с хроно-топом, переплетая разные времена и пространства в единой композиции с помощью техники монтажа.



Рисунок 5. Пан Сюньцинъ. «Такой Париж». Бумага, акварель. 1931



Рисунок 6. Пан Сюньцинъ. «Такой Шанхай». Бумага, акварель. 1931

Города, изобилующие людьми и впечатлениями в разное время суток, живут в постоянном движении: улыбающаяся женщина, обнажённое тело, грустные глаза, мужчина с сигарой, полицейский, качающийся свет, ослепительная реклама, двери и окна, игральные карты – всё это постоянно меняется в урбанистическом ритме и шуме современности. В этой серии Пан Сюньцинъ синтезировал западный язык модернизма с декоративностью Востока.

В 1932 году в Шанхае состоялась первая персональная выставка Пан Сюньцина и третья выставка работ членов Общества Шторма. Сенсацией обеих экспозиций стала картина «Сын земли» (рисунок 7). Полотно раскрывает тему долгой засухи, которую тяжело пережили жители южного Китая в 1930-х годах. Поэтому страдания обессиленного ребёнка, умирающего от обезвоживания на руках отца, были понятны и близки зрителям. Чувства

крестьян художник передаёт через жесты: сжатый кулак отца, плачущее лицо матери, закрытое рукой. Люди подавлены и практически уже смирились с происходящим. Лаконичность выразительных средств усиливается декоративностью цветовой композиции, которую использует живописец.

Картина «Сын земли», имевшая социальный подтекст, вызвала большой общественный резонанс. Позже Пан Сюньцинъ вспоминал: «Я написал умирающего ребёнка, крестьянина, плачущую мать. Я не рисовал взрослых людей очень худыми и неопрятными. Наоборот, они здоровы. Это были образы, и дети символизировали китайский народ в то время» [8, с. 220]. После данной работы жизнь художника кардинально изменилась. Власти, обвинив Пан Сюньцина в экстремизме, хотели его арестовать. Более того, он получил письмо с угрозой: «Вы должны покинуть Шанхай,

иначе ваша жизнь будет в опасности» [6]. Сам же живописец считал, что после этой картины его художественное мышление поменялось. Он постепенно отошёл от модернистских поисков и сосредоточился на выражении своей социальной позиции в реализме (рисунок 8).

Общество Шторма провело четыре выставки, однако постепенно их деятельность «сошла на нет», подорванная безработицей, бедностью и политической ситуацией, в которой пропагандистское искусство стало единственным возможным художественным методом. В это время, связанное с войной Китая и Японии (1937–1945), Пан Сюньцин был вынужден постоянно переезжать, испытывал острую нужду, но искусства не оставил. В 1938 году он уехал в Гуйчжоу и увлекся культурой малого этноса Мяо, проживающего в этом районе Китая. Художник стал заниматься сбором и систематизацией декоративных узоров китайских династий и этнических меньшинств в Гуйчжоу. Итогом его творческой экспедиции стала серия «Картины горного народа Гуйчжоу», состоящая из 20 цветных листов (рисунок 9). В них он запечатлел традиции людей, представляющих этническое меньшинство страны, интегрировав западные реалистические навыки изображения в китайскую живопись. Он воспроизвёл мягкие, элегантные пейзажи Гуйчжоу в романтических цветах, а низкие дома изобразил в резком контрасте с яркими национальными костюмами. Персонажи в работе кажутся грустными, они изображаются «простыми и добрыми, их душа прекрасна, и мы должны видеть эту внутреннюю красоту» [8, с. 100]. Пан Сюньцин выбрал сочетание китайской и западной техник живописи для выражения индивидуальных характеристик горцев Гуйчжоу. Он был первым художником, запечатлевшим народ Мяо.

После поездки в Гуйчжоу Пан Сюньцин увлёкся китайским декоративным искусством. С 1939 года он работал над книгами «Коллекция китайских узоров» и «Коллекция декоративно-прикладного искусства», внедряя в свое творчество традиции национального искусства и стремясь создать современный дизайнерский стиль, основанный на классических китайских узорах. Запечатлённые на древних сосудах, эти декоративные мотивы были перенесены Пан Сюньцином на предметы быта –



Рисунок 7. Пан Сюньцин. «Сын земли». Бумага, акварель. 1934



Рисунок 8. Пан Сюньцин. Без названия. Холст, масло. 1935

чайные тарелки, рисовые чаши, скатерти, ручки, ковры, сумки, которыми китайцы пользовались в повседневной жизни (рисунки 10, 11, 12).

В 1944 году рукописи художника были переправлены в Швейцарию для публикации, но были утеряны. Их, побывавших в Европе и Америке, вернули автору только в 1978 году. Это «путешествие» художественных идей Пан Сюньцина убергло их от уничтожения в период Великой культурной пролетарской революции (1966–1976 годы), когда взгляды мастера были объявлены правыми (консервативными), а сам он находился в опале. В 1981 году рукописи мастера в области декоративно-прикладного искусства были изданы в Китае.

Особо отметим, что Пан Сюньцин помимо творческой работы всегда занимался педагогической деятельностью. В 1953 году он основал Центральный колледж искусств и ремёсел (ныне Университетскую академию Цинхуа), ставший впоследствии первым в Китае институтом искусств и ремёсел. На этом поприще художник в полной мере реализовал своё желание объединить европейский модернизм с традиционным китайским искусством, получившим название «гохуа». Однако в течение многих лет он оставался непонятым соотечественниками, называвшими его «знакомым незнакомцем». Многие работы Пан Сюньцина получили признание после смерти и стали продаваться за огромные деньги. Например, в 2012 году картина «Бутылка с хризантемами» была продана на аукционе за три с половиной миллиона юаней, в 2018 году «Башня Вэньфэн» (рисунки 13) – за восемнадцать миллионов юаней. К сожалению, Пан Сюньцин, который умер в 1985 году, не испытал такого признания при жизни.

Подводя итог описанию творчества Пан Сюньцина, сформулируем следующие выводы. Во-первых, стиливой язык мастера многолик и формировался на протяжении всей жизни. Он, будучи самоучкой в начале своего творческого пути, учился на шедеврах китайских и иностранных художников. В своих дневниковых записях живописец называл себя обычным китайцем, «который любит изобразительное искусство» [8, с. 107]. Обучаясь в Париже, Пан Сюньцин, впитал многие стиливые новации, которыми изобиловало европейское искусство в 1930-х годах, но никогда не отказывался от национальных основ. Переосмыслив направления модернизма



Рисунок 9. Пан Сюньцин. «Наряд». Бумага, акварель. 1942

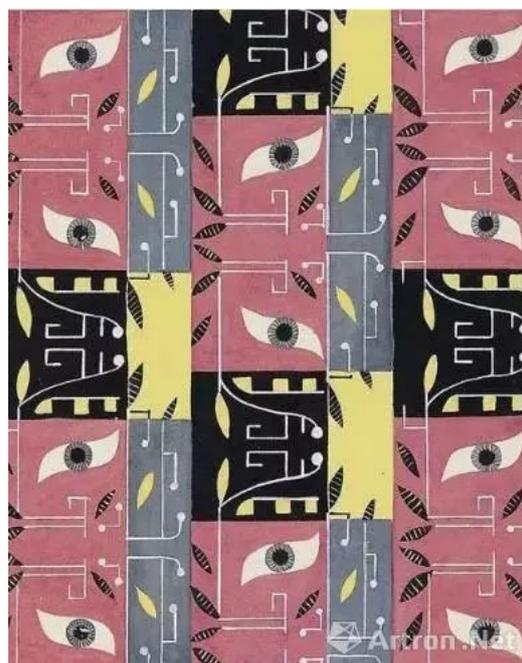


Рисунок 10. Пан Сюньцин. Рисунок для штор. Бумага, акварель. 1941

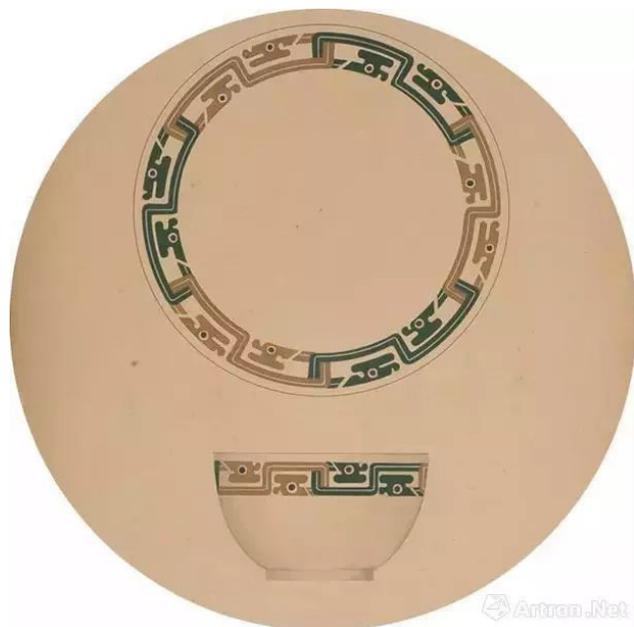


Рисунок 11. Пан Сюньцин. Чаша для риса и чайная тарелка. Бумага, акварель. 1941



Рисунок 12. Пан Сюньцин. Суповая чаша. Бумага, акварель. 1941

и выбрав реализм в качестве основного метода выражения своих идей, мастер синтезировал в своём творческом мышлении традиции Запада и Востока, выработав собственный, всегда узнаваемый художественный почерк.

Во-вторых, Пан Сюньцин работал в различных техниках: масле, акварели, а также экспериментировал с видами искусства – живописью, графикой, дизайном и мемуарной литературой, опубликованной в 1984 году. В своём дневнике он писал: «Я всегда иду своим путём. Моя жизнь – это жизнь постоянного исследователя. Если мои работы дают вам хоть малейшее ощущение красоты, то это моё величайшее счастье» [8, с. 304].

Огромную ценность представляет теоретическая и педагогическая деятельность Пан Сюньцина, который активно передавал свой художественный опыт начинающим живописцам в Художественной академии Бэйпина, Пекинской академии художеств, Центральной академии искусств и ремёсел, Сычуаньском высшем техническом училище искусств, Центральном институте прикладного искусства.

Сегодня на родине Пан Сюньцин считается «пионером» современного китайского искусства и образования в области декоративно-прикладного искусства. Самым существенным его вкладом в искусство Китая XX века является спасение отечественного прикладного искусства, долгое время считавшегося низкопробным и устаревшим. Он соединил обширные знания о китайской древности с полученным во Франции чувством цвета, и тем самым заложил основу китайского современного промышленного дизайна [5].

Пан Сюньцин осваивал различные жанры изобразительного искусства. В последние годы жизни он часто обращался к натюрморту и пейзажу (рисунок 14), где сочетал европейскую классическую композицию с цветовыми решениями китайской живописи. Критики отмечали, что натюрморты с цветами, к которым в конце жизни мастер обращался чаще всего, похожи на «длинные серенады», полные энергичной жизненной силы (рисунок 15). Дочь Пан Сюньцина вспоминала, что в конце жизни её отец мог писать только цветы.

В-третьих, Пан Сюньцин – живописец, достигший колоссального успеха только после смерти. Такая сложная творческая судьба была определена самим временем, коснувшимся целого поколения китайских художников. Известно, что после того, как в 1956 году мастер был объявлен представителем правого искусства, он пережил двадцать два года пыток. Его произведения не экспонировались на выставках, многие из них были уничтожены или утеряны. С Пан Сюньцином боялись общаться коллеги по цеху и бывшие ученики, но он продолжал работать. Даже после завершения Великой пролетарской культурной революции его картины игнорировались на художественных аукционах или

продавались по очень низкой цене. В XXI веке ситуация кардинально поменялась. За последние двадцать лет было продано двести девятнадцать произведений Сюньцина по очень высокой цене. При этом, работ Пан Сюньцина на художественном рынке Китая немного, как мало их и в музейных коллекциях Поднебесной. Известны только шестнадцать частных собраний, в которых находятся полотна мастера. Поэтому каждая экспозиция, на которой представлены его картины — всегда значимое явление в художественной жизни Китая. Именно таким событием стала масштабная выставка 2016 года, посвященная 110-летию со дня рождения Пан Сюньцина, прошедшая в Пекине.



Рисунок 13. Пан Сюньцин. «Башня Ваньфэн». Холст, масло. 1980-е



Рисунок 14. Пан Сюньцин. «Сучжоуский двор».
Холст, масло. 1981



Рисунок 15. Пан Сюньцин. «Петушиный гребень
(белый кувшин)». Холст, масло. 1972



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ О Пан Сюньцине. URL: <http://www.handanwenhua.net/zuojia/2019-03-29/585.html> (дата обращения: 29.04.2022).
- 2/ Пан Сюньцин. Вот как это произошло. Пекин: Книжный магазин «Триптих», 2005. 340 с. 庞薰琹«就是这样走过来的».北京.三联书店2005.340页
- 3/ З. Пан Сюньцин. Об искусстве, дизайне, эстетическом воспитании. Цяньсу: ЦяньсуОбр.Пресс, 2005. 553 с. 庞薰琹«论艺术·设计·美育»江苏教育出版社2005.553页
- 4/ Салливан М. Искусство и художники Китая двадцатого века. Лос-Анжелес: Издательство Калифорнийского университета, 1996. 392 с.
- 5/ Хуан Чэнь. Мастер военных перемен: художественная трансформация Пан Сюньцина в Юго-Западном регионе во время войны против Японии. Сычунь: Издательство «Сычуаньский словарь», 2018. 256 с. 黄晨.«战争改变的大师：抗战时期庞薰琹在西南地区的艺术转型».四川辞书出版社.256页
- 6/ Художник Пан Сюньцин. URL: http://www.360doc.com/content/14/0521/07/5975523_379510155.shtml (дата обращения: 29.04.2022).
- 7/ Художник Пан Сюньцин. Манифест Общества Шторм. URL: https://wiki5.ru/wiki/Pang_Xunqin#Storm_Society (дата обращения: 29.04.2022).
- 8/ Чжо Аймин. Пан Сюньцин: сборник статей. Шаньдунь, 2018. 402 с. 周爱民.«庞薰琹文集»山东美术出版社.2018.402页

REFERENCES

- 1/ About Pang Xunqin (2019), Available at: <http://www.handanwenhua.net/zuojia/2019-03-29/585.html> (Accessed 29 April 2022). (in Chin.)
- 2/ Artist Pang Xunqin (2014), Available at: http://www.360doc.com/content/14/0521/07/5975523_379510155.shtml (Accessed 29 April 2022). (in Chin.)
- 3/ Artist Pang Xunqin, Storm Society Manifesto, Available at: https://wiki5.ru/wiki/Pang_Xunqin#Storm_Society (Accessed 29 April 2022). (in Chin.)

- 4/ Huan, Chen (2018), 黄晨.«战争改变的大师：抗战时期庞薰琹在西南地区的艺术转型».四川辞书出版社 [The Master of War Change: Pang Xuanxuan's Artistic Transformation in the Southwest Region during the War of Against Japan], Sichuan Dictionary Publishing Press, Sichuan, 256 p. (in Chin.)
- 5/ Pang, Xuanxuan (2005), 庞薰琹«就是这样走过来的».北京.三联书店 [That's how it came about], Triptych Bookstore, Beijing, 340 p. (in Chin.)
- 6/ Pang, Xuanxuan (2005), 庞薰琹«论艺术·设计·美育»江苏教育出版社 [About Art, Design, Aesthetic Education], QiansuObr.Press, Qiansu, 553 p. (in Chin.)
- 7/ Sullivan, M. (1996), Art and Artists of Twentieth-Century China, University of California Press, Los-Angeles, 392 p. (in Eng.)
- 8/ Zhou, Aimin (2018), 周爱民.«庞薰琹文集»山东美术出版社 [The Collected Works of Pang Xuanxuan], Shandong Fine Arts Publishing House, Shandun, 402 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

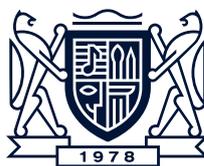
Лю Тяньцюань, ведущий специалист художественно-творческой, научной деятельности и международного сотрудничества управления международных и творческих связей, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; представитель в России Института национального искусства и культурной политики КНР при Центральной Академии Изящных Искусств (CAFA)

E-mail: ltq77@kgii.ru

Author information

Lyu Tyantsyuan, leading specialist of artistic and creative, scientific activity and international cooperation of the Department of International and Creative Relations, Dmitri Hvorostovsky Krasnoyarsk State Academy of Arts; Representative in Russia Institute of National Arts and Cultural Policy China, Central Academy of Fine Arts (CAFA)

E-mail: ltq77@kgii.ru



УДК 745.5

ИСКУССТВО БАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ТОЛЪЯТТИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ- СОВРЕМЕННОКОВ. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Е.Ю. КУЗНЕЦОВА, А.А. ЛАРЬКИНА

Поволжская академия образования и искусств имени
Святителя Алексия, митрополита Московского, 445028,
Тольятти, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается творчество современных тольяттинских художников в области искусства батика – Е. Арнольд, М. Хосиной, В. Пахомовой, А. Шаклеиной; кратко описан их творческий путь в батике и представлен художественный анализ произведений различного назначения с точки зрения тематики, стилистики, использования художественных средств. Выделяется религиозная тема в творчестве таких мастеров батика, как М. Хосина и В. Пахомова. Авторы анализируют перспективы развития искусства батика в Тольятти сквозь призму реализуемых образовательных программ учебными заведениями города, в том числе и художественными школами. Освещается образовательная и творческая деятельность студентов и педагогов Колледжа технического и художественного образования г. Тольятти, реализующего программу «Художественная роспись по ткани». Осуществлена попытка определения уникальности развития искусства батика в Тольятти.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: искусство батика, Тольятти, художники, образование, стилизация, природные мотивы, религиозная тематика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE ART OF BATIK IN THE WORKS OF TOGLIATTI CONTEMPORARY ARTISTS. DEVELOPMENT PROSPECTS

E.Y. KUZNETSOVA, A.A. LARKINA

The Volga Academy of Education and Arts in honour
of St. Alexius, 445028, Tolyatti, Russian Federation

ABSTRACT. The article examines the work of contemporary Togliatti artists in the field of batik art – E. Arnold, M. Hosina, V. Pakhomova, A. Shakleina, describes their creative path in batik and presents an artistic analysis of their works of various purposes in terms of themes, stylistics, and the use of artistic means. Religious themes are highlighted in the works of such batik artists as M. Hosina and V. Pakhomova. The prospects for the development of batik art in Togliatti are analyzed through the prism of educational programs implemented by educational institutions of the city, including art schools of the city. The educational and creative activity of students and teachers of the College of Technical and Art Education of Togliatti, implementing the program "Art painting on fabric", is considered. An attempt is made to highlight the uniqueness of the development of batik art in Togliatti.

KEYWORDS: batik art, Togliatti, artists, education, stylization, natural motifs, religious themes.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Рисунок 1. Работы Елены Арнольд

Искусство батика – одно из ведущих направлений современного декоративного искусства, совмещающее в себе техники и приёмы живописи, рисунка, витража и мозаики, служащее эстетическому оформлению различных предметов быта и пространств – от элементов одежды до оформления интерьеров [4]. Зародившись в Индонезии, наиболее популярен в России батик стал во второй половине XX века, в период поддержки данного вида деятельности на правительственном уровне (постановление «О всеобщем повышении качества и художественного уровня изделий текстильной и лёгкой и местной промышленности») и выхода батика из области утилитарного и оформительского назначения в область искусства – батик стал появляться на выставках союзного и международного значения [2]. Именно в данный период произошло формирование производственных организаций, так или иначе содействующих развитию батика, и открытие таких направлений подготовки, как художники-текстильщики в ведущих художественных вузах страны.

В научной литературе искусство батика представлено узким спектром источников, в основном рассматривающих батик с технологических или педагогическо-методологических аспектов. В разрезе искусствоведческого исследования данного вида искусства можно выделить публикации М.В. Асалхановой [2], раскрывающие его символику и историю формирования в России, а также М.Б. Азимовой [1], освещающей искусство росписи ткани, в том числе и батика.

Цель данной статьи – рассмотреть творчество тольяттинских художников, работающих в технике батика, с точек зрения сюжетности, тематики, стилистики, определить перспективы развития данного вида искусства в городе.

Говоря о бытовании искусства батика в г. Тольятти, следует отметить общую характеристику творческой, художественной составляющей города: несмотря на молодость и промышленную ориентированность, искусство в городе динамично развивается и представлено широчайшим спектром, что подтверждается активностью

и количеством действующих творческих союзов, а также созданием новых творческих площадок и выставочных пространств. Добавим и тот факт, что все вузы города на протяжении тридцати лет готовят специалистов в области творчества – художников, дизайнеров, модельеров.

Изучая историю искусства батика в России, можно сделать вывод, что профессиональным направлением работы это искусство изначально становилось для художников, которые искали новые приёмы и средства выражения для решения творческих задач. Данная тенденция сохранилась и в наше время – многие профессиональные художники и дизайнеры находят себя в искусстве батика. Так сложился и творческий путь художника по батик, ведущего педагога Колледжа технического и художественного образования города Тольятти Елены Анатольевны Арнольд, которая на протяжении многих лет готовит студентов по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» профиля «Художественная роспись ткани».

Знакомство Елены с батиком началось во время учёбы в Свердловском архитектурном институте (ныне Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова), где ещё перед студентом-дизайнером была поставлена проектная задача оформления парикмахерской, в рамках реализации которой была разработана серия панно на шёлке в технике холодного батика. Возможности данного вида искусств необычайно заинтересовали будущего батичиста, Елена погрузилась в самостоятельное изучение возможностей батика и выполнение заказов, а уже гораздо позже свою основную профессию промышленного дизайнера сменила на профессию преподавателя декоративно-прикладного искусства.

Анализируя произведения батика Е. Арнольд, можно сказать, что художница работает над различными темами, широкий спектр которых объясняется и выполнением заказных работ, и настроением автора. Большое количество произведений связано с природой, художнице любимы природные мотивы – цветы, деревья, травы. Характер росписи декоративный, стилизация – неотъемлемая часть творчества Елены, позволяющая превратить природные формы в красивую орнаментально-декоративную



Рисунок 2. Аксессуары одежды в исполнении Е. Арнольд

композицию. Изучая работы Е. Арнольд, можно увидеть, что многие из них серийные – выполнены в рамках одной темы, в единой стилистике, схожим композиционным строем (рисунок 1).

Интересны для анализа и аксессуары одежды, расписанные художницей в технике батика (рисунок 2): так, поражают шарфы, где при помощи простейших художественных средств – точка, линия, геометрические фигуры – создаются уникальные дизайнерские графические композиции. Интересно и колористическое решение данных работ – какие-то уводят зрителя к мысли о южноафриканских мотивах, другие – к эмоциональным состояниям. Е. Арнольд в своём творчестве умело совмещает абстрактное и сюжетное: так, шелковый платок (рисунок 2) представляет собой маленькую историю из жизни, пронизанную настроением семейного уюта и добра. Елена мастерски работает с цветом, в её работах поражает сложность оттенков, глубина, гармоничность сочетаний, хотя автору близки и абстрактные цветовые композиции в росписи ткани. Художница работает в различных техниках батика: холодный, горячий батик, смешанные техники. Елена – активный участник творческого сообщества Тольятти – ежегодно становится участником выставок и конкурсов разного уровня.

Благодаря педагогической деятельности Е. Арнольд была сформирована целая плеяда специалистов художественной росписи по ткани. Среди многих талантливых выпускников Елены нужно выделить Марию Хосину. Мария – художник-мастер по текстилю, начав свой творческий путь в Тольятти, в настоящий момент творит и работает в Москве. В различных техниках батика Мария работает с 2010 года. Является участницей художественных выставок различного уровня, её работы находятся во многих частных коллекциях. В своём творчестве она особо выделяет религиозную тематику. Так в 2020 г. в родном городе в музейно-выставочном комплексе Поволжской академии Святителя Алексия была открыта персональная выставка художницы «Встреча с чудом» (рисунок 3). М. Хосина представила серию работ на библейские темы, выполненных в технике холодного батика, в исполнении которого основную роль играет контурный рисунок, заполняемый цветом и его оттенками.

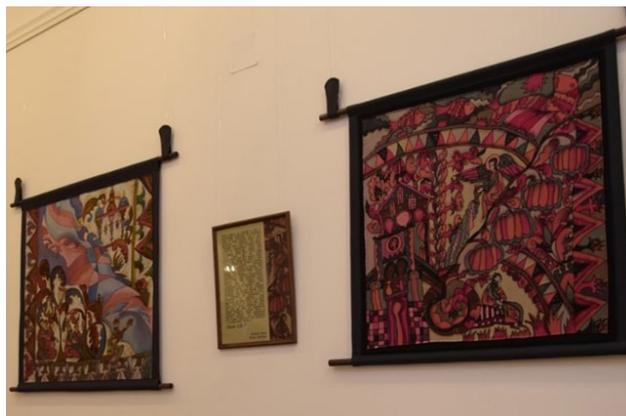


Рисунок 3. Работы М. Хосиной. Экспозиция выставки «Встреча с чудом» в выставочном зале Поволжской академии Святителя Алексия



Рисунок 4. Работы В. Пахомовой

Художнице удалось провести аналогию техники холодного батика и стилистики средневековых миниатюр, что послужило основным мотивом к выбору источников вдохновения. Ими стала серия миниатюр X века, иллюстрирующих «Толкование на Апокалипсис» испанского монаха и богослова Беатуса и миниатюры XV века, созданной в армянской провинции Васпуракан – одном из главных средневековых культурных центров Армянского нагорья [8]. В своей серии работ М. Хосиной удалось переосмыслить средневековую художественную традицию в современном декоративном искусстве и воплотить уникальную историю о библейских чудесах. Мария создаёт работы сериями, считая, что именно так можно наиболее полно раскрыть тему. Часто она использует один рисунок с разными цветовыми сочетаниями, что позволяет экспериментировать, наблюдать, как цвет влияет на восприятие. Одно колористическое решение не исчерпывает всех возможностей эскиза, особенно когда речь идёт о платках и шарфах. Вариативность сюжетов, объединённых стилем и темой – отличительная черта созданных художницей коллекций.

Ещё одним ярким современным представителем искусства батика в городе Тольятти является Виктория Пахомова. Искусство батика художница осваивала поступательно: первое знакомство произошло в школьном возрасте при обучении в Художественной школе им. М. Шагала, в юности девушка прошла курс по росписи ткани в Ивановском художественном текстильном училище, затем стала слушателем мастер-классов в центре батика С.Г. Давыдова (г. Москва). Как отмечает сама Виктория, именно мастер-классы определили, что батик – это то, с чем она свяжет свою профессиональную и творческую деятельность. В. Пахомова занимается батиком на протяжении десяти лет. Темы творчества различны и выбираются по велению души и сердца, сюжет складывается в зависимости от обстоятельств, но особо любимы художницей натюрморты, цветы и орнаменты. Стилистика её творчества определяется смешением реалистического и декоративного (рисунок 4). Созданные Викторией произведения хранят тепло сердца и рук, а техника позволяет художнице экспериментировать в создании мно-



Рисунок 5. Панно «Храмовая архитектура Тольятти», В. Пахомова

гослоиных художественных произведений.

Анализируя творчество В. Пахомовой, можно сказать, что ей ближе живописное начало, тонкие тональные переходы цвета, тени, свет, рефлексии – всё это неотъемлемая часть работ художницы. Показателен в данном плане натюрморт с физалисом и яблоками, в котором автору удалось создать живописное произведение, сохранить пространственность и объёмность. Получая второе высшее образование в Поволжской академии Святителя Алексия по профилю «Изобразительное искусство», Виктория выполнила дипломную работу «Храмовая архитектура Тольятти» (рисунок 5) в технике батик, открыв для себя широту и глубину религиозной тематики.

Панно масштабно, его размер 120 см на 90 см, исполнение сюжета отличает плоскостность, вневременность и внепространственность – характерные черты для религиозного искусства. На панно одновременно представлены различные храмы города, объединённые уникальным миром природы, холмы, горки, стилизованные деревья, как будто бы иерусалимские кипарисы и пальмы, бескрайнее небо,

стилизованное под волнующееся море. Ключевым центром панорамной композиции является Преображенский собор – кафедральный собор города Тольятти, окружённый Венчальным храмом Петра и Февронии Муромских, Храмом трёх великих вселенских учителей и святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоустого, Часовней во имя святого Архистратига Божиего Михаила, Храмом во имя Всех Святых, в земле Русской просиявших. На панно можно увидеть и гражданскую архитектуру г. Тольятти – здание Волжского автомобильного завода.

Помимо творческой деятельности, художница передаёт своё мастерство и раскрывает возможности техники обучающимся детского творческого объединения «Школа батика». Творчество юных учеников-батичистов выставляется на разных выставках; примечательно, что в детских работах можно увидеть и храмовый пейзаж, и природу Самарского края. Также В. Пахомова активно сотрудничает с художественными музеями города, регулярно проводит мастер-классы для желающих

познакомиться с искусством батика. Виктория отмечает, что батик – непредсказуемая техника, она создаётся человеком, и реверсом действует на него только положительно и умиротворяюще, органично входит в жизнь.

Другим талантливым батичистом Тольятти является художница Алла Шаклеина. Её творчество связано с лёгкими цветочно-летними и растительными мотивами. Стилистика декоративная, причём стилизация в работах Аллы – это средство фантазирования, эксперимента. Искусство батика в исполнении А. Шаклеиной во многом носит прикладной характер.

Работу «Пробуждение» (рисунок 6) художница описывает следующим образом: «Сюжет этой картины был задуман мной как символ пробуждения новой жизни. Будь то весна или утро нового дня. Мне хотелось отобразить свежесть утра, показать это через весенний цветок – ландыш, что в жизни всё повторяется и за зимой всегда приходит тепло».

Проанализировав творчество современных представителей искусства батика в Тольятти, очертим его перспективы развития. Нужно отметить, что важным в этом вопросе является образовательная составляющая. Как уже отмечалось ранее, в Тольятти готовят профессиональных мастеров по художественной росписи текстиля, реализует данную образовательную программу Колледж технического и художественного образования. Учитывая узкую специализацию, на данный профиль набирают один раз в два года. На протяжении 4-х лет обучающиеся изучают приёмы творческой и исполнительской деятельности в области росписи ткани, осваивают различные техники и технологии создания художественного оформления текстиля: холодный и горячий батик, смешанные техники, художественную роспись, трафаретную и узелковую технику [3]. Темы для росписи различны, вдохновение студенты черпают из русских сказок, народных праздников, истории России и Самарского края (рисунок 7), природы, архитектуры и т. д.

Творческие работы студентов и преподавателей ежегодно выставляются на площадках города. Так, в апреле 2022 года в выставочном зале Лицея искусств открылась выставка курсовых и дипломных работ студентов «И мастерство, и вдохновение» (рисунок 8), где представлены сюжетные панно



Рисунок 6. Работа «Пробуждение», А. Шаклеина

в технике батика. Также творчество ребят активно популяризируется в социальных сетях в тематической творческой группе колледжа [5].

Основы искусства батика в Тольятти преподаются и в дополнительном детском образовании. Так, в художественных школах города (например, Детская художественная школа № 3, Детская художественная школа им. И.Е. Репина) в рамках реализации дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программы «Декоративно-прикладное творчество» в программу предмета «Работа в материале» включён объёмный раздел «Батик» [6; 7].

Рассмотрев творчество нескольких ярких представителей искусства батика в Тольятти, можно сделать вывод, что всем художникам близка природная тема, декоративность и стилизация. Тема и вдохновение определяют стилистику исполнения и выбор тех-

нологии исполнения произведений. Интересным является то, что некоторые представители (М. Хосина, В. Пахомова) находят в искусстве батика схожесть с православным искусством иконы, фрески, книжной миниатюры и создают свои работы в разрезе религиозной тематики. Молодые художники-студенты активно транслируют через искусство батика русскую культуру, используют национальные символы для репрезентации национальной идентичности как

Самарского региона, так и России в целом. Возможно, аспект связи творчества с национальной и православной культурой, в долгосрочной перспективе, будет выделять тольяттинских художников-батикистов среди остальных. Развитая многоступенчатая система художественного образования города позволяет воспитывать талантливых и самобытных мастеров, а выставочные пространства города дают возможность их дальнейшего успешного продвижения.



Рисунок 7. Серия работ «Животный мир Самарской области», студенты 2 курса, ГАПОУ КТиХО



Рисунок 8. Экспозиция выставки студентов ГАПОУ КТиХО «И мастерство, и вдохновение», Лицей искусств г. Тольятти



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Азимова М.Б. Искусство росписи тканей // Евразийский научный журнал. 2016. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-rospisi-tkaney> (дата обращения: 05.04.2022).
- 2/ Асалханова М.В. Из истории текстильного искусства // Царскосельские чтения. 2013. № XVII. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-tekstilnogo-iskusstva> (дата обращения: 05.04.2022).
- 3/ Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение Самарской области «Колледж технического и художественного образования г. Тольятти». 2022. URL: <http://www.ktiho.ru/> (дата обращения: 16.04.2022).
- 4/ Грязнова А.А., Седова И.Г. Искусство батика как средство эстетического воспитания детей // Международный студенческий научный вестник. 2015. № 4–4. URL: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=13584> (дата обращения: 12.04.2022).
- 5/ Искусство в колледже г. Тольятти. URL: <https://vk.com/public192184622> (дата обращения: 12.04.2022).
- 6/ Программа по учебному предмету ПО.01.УП.04. Работа в материале. URL: http://tdhsh.smr.muzkult.ru/media/2021/04/01/1248908114/rabota_v_materiale.pdf (дата обращения: 10.04.2022).
- 7/ Программа учебного предмета «Работа в материале». URL: <http://repinka-tgl.ru/wp-content/uploads/2017/04/%D0%A0%D0%90%D0%91%D0%9E%D0%A2%D0%90-%D0%92-%D0%9C%D0%90%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%98%D0%90%D0%9B%D0%951.pdf> (дата обращения: 10.04.2022).
- 8/ Сямина О. В выставочном зале Поволжского православного института открылась персональная выставка Марии Хосиной // Поволжская академия образования и искусств имени святителя Алексия Московского: сайт. 18.12.2020. URL: https://pravinst.ru/about_the_university/news/2774/ (дата обращения: 16.04.2022).

REFERENCES

- 1/ Azimova, M.B. (2016), "The art of painting fabrics", *Yevraziyskiy nauchnyy zhurnal* [Eurasian scientific journal], no. 6, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-rospisi-tkaney> (Accessed 05 April 2022). (in Russ.)
- 2/ Asalkhanova, M.V. (2013), "From the history of textile art", *Tsarskosel'skiye chteniya* [Tsarskoye Selo Readings], no. 17, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-tekstilnogo-iskusstva> (Accessed 05 April 2022). (in Russ.)
- 3/ Art in the college of Tolyatti (2022), Available at:

<https://vk.com/public192184622> (Accessed 12 April 2022). (in Russ.)

- 4/ Gryaznova, A.A., Sedova, I.G. (2015), "The art of batik as a means of aesthetic education of children", *Mezhdunarodnyy studencheskiy nauchnyy vestnik* [International Student Scientific Bulletin], no. 4–4, Available at: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=13584> (Accessed 12 April 2022). (in Russ.)
- 5/ Program for the subject PO.01.UP.04. Rabota v materiale [Work in material] (2021), Available at: http://tdhsh.smr.muzkult.ru/media/2021/04/01/1248908114/rabota_v_materiale.pdf (Accessed 10 April 2022). (in Russ.)
- 6/ Program for the subject "Rabota v materiale" [Work in material] (2017), Available at: <http://repinka-tgl.ru/wp-content/uploads/2017/04/%D0%A0%D0%90%D0%91%D0%9E%D0%A2%D0%90-%D0%92-%D0%9C%D0%90%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%98%D0%90%D0%9B%D0%951.pdf> (Accessed 10 April 2022). (in Russ.)
- 7/ State Autonomous Vocational Educational Institution of the Samara region "Togliatti college of technical and artistic education" (2022), Available at: <http://www.ktiho.ru/> (Accessed 16 April 2022). (in Russ.)
- 8/ Syamina, O. (2020), "A personal exhibition of Maria Khosina opened in the exhibition hall of the Volga Orthodox Institute", *Povolzhskaya akademiya obrazovaniya i iskusstv imeni svyatitelya Aleksiya Moskovskogo: sayt* [Volga Academy of Education and Arts in honour of St. Alexius: website], December 18, Available at: https://pravinst.ru/about_the_university/news/2774/ (Accessed 16 April 2022). (in Russ.)

Сведения об авторах

Кузнецова Евгения Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры изобразительного искусства, Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского
E-mail: evgeniya2293@yandex.ru

Ларькина Алена Андреевна, студентка III курса кафедры изобразительного искусства, Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского
E-mail: larkina-1997@mail.ru

Authors information

Evgeniya Yu. Kuznetsova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department of Fine Arts, Volga Academy of Education and Arts in honour of St. Alexius
E-mail: evgeniya2293@yandex.ru

Alena A. Larkina, student of Department of Fine Arts, Volga Academy of Education and Arts in honour of St. Alexius
E-mail: larkina-1997@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, 2022