

edition / издание

№3

2 0 2 2

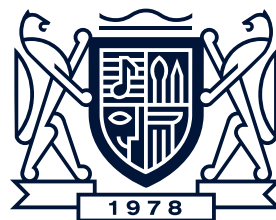
ARTE

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. Перепич**, кандидат искусствоведения, доцент
Дизайн журнала –

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

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

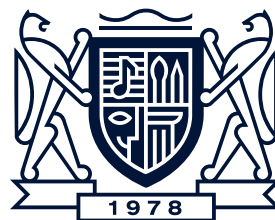
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-76191 от 08 июля 2019 г. 12+

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2 0 2 2



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2 0 2 2

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

А.Е. Кисель, Г.Е. Калошина

Концепция игры в опере Дж. Верди «Фальстаф»

А.В. Потапцев

«Картинки с выставки» М.П. Мусоргского: мистерия смерти и воскресения (Часть 2)

31/ ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

А.Л. Балацкая

Забывшие имена незабываемых музыкантов. Юлий Конюс

43/ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

И.В. Завьялов, М.В. Холодова

Художественно-инструктивные сочинения для кларнета соло в творческой практике композиторов XVIII–XXI веков

51/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Н.А. Еловская, С.И. Лебедев

Феномен системы музыкального образования Якутии на примере Высшей школы музыки

Ю.Н. Милейко

Легко ли построить школу? (страницы истории ДШИ № 8 г. Красноярск)

Т.А. Бочкарёва, Ю.В. Антипова

Возможности использования препарированного фортепиано в развитии творческих способностей ребёнка

73/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Ли Сяопэй

Образ горы в китайской пейзажной живописи шань-шуй в свете концепций даосизма и «пространственного искусства»

Е.Ш. Бадзгардзе, Н.В. Кожина

Советский конструктивизм как революционное искусство XX века (историографический аспект)

88/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

М.Г. Борозна

Живопись Беларуси XX века: основные проблемы становления и развития художественной школы

Ш.В. Барнаева

Художник Леон Бурэ: грани творчества

109/ СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

С.Г. Войткевич

Постановка оперы В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро» в городах Енисейской Сибири: итоги и результаты



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

**А.Е. КИСЕЛЬ,
Г.Е. КАЛОШИНА**
Концепция игры в опере
Дж. Верди «Фальстаф»

12/

А.В. ПОТАПЦЕВ
«Картинки с выставки»
М.П. Мусоргского: мисте-
рия смерти и воскресения
(Часть 2)



УДК 782.1

КОНЦЕПЦИЯ ИГРЫ В ОПЕРЕ ДЖ. ВЕРДИ «ФАЛЬСТАФ»

А.Е. КИСЕЛЬ, Г.Е. КАЛОШИНА

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

АННОТАЦИЯ. Актуальность предлагаемой статьи обусловлена современным научным контекстом, инновационным подходом к анализу драматургии. Автор показывает, что концепция игры является смысловым центром художественного процесса оперы «Фальстаф» Дж. Верди. Ранее это произведение не рассматривалось в данном ракурсе в отечественном и зарубежном музыкознании, что определяет научную новизну исследования. Раскрыто наличие игровых принципов Й. Хёйзинги: системы ролевых игр, игровой фантазмагии, взаимодействия пластов внешнего, внутреннего и символического действия, карнавальности, приёмов пародирования и гротеска, а также «театра в театре». Драматургия оперы соответствует игровой модели. Черты мистерийности претворены в итоговой хоровой фуге финала, являющейся формой высшего порядка и обобщающей тематические и драматургические процессы, в то время как из сценического пространства действие перемещается в пространство природного космоса, фантазмагии и сна.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: концепция, игровые модели, карнавальность, пародирование, мистерия, фуга.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE CONCEPT OF THE GAME IN THE OPERA BY J. VERDI'S "FALSTAFF"

A.E. KISEL', G.E. KALOSHINA,

Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-the-Don, 344002, Russian Federation

ABSTRACT. The relevance of the article is determined by the modern scientific context, an innovative approach to the analysis of drama. The author shows that the concept of the game is the semantic center of the artistic process of the opera "Falstaff" by G. Verdi. Previously, this work was not considered from this point of view. The presence of game principles is revealed. Huizinga: systems of role-playing games, game phantasmagoria, interaction of layers of external, internal and symbolic action, carnivality, techniques of parody and grotesque, as well as "theater in the theater". The dramaturgy of the opera corresponds to the game model. The features of misteriality are embodied in the final choral fugue of the finale, which is a form of the highest order and generalizes thematic and dramatic processes, while the action moves from the stage space into the space of natural space, phantasmagoria and sleep.

KEYWORDS: concept, game models, carnivality, pastiche, mystery, fugue.

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



«Фальстаф» – последнее сочинение великого Дж. Верди, в котором сконцентрированы многие открытия маэстро в области музыкального театра. Обращение к данному произведению вызвано несколькими причинами. Во-первых, в опере воплощены практически все искания композитора в области оперного творчества. Во-вторых, яркая театральность мышления Дж. Верди способствовала тому, что многие его сочинения синтезируют различные разновидности оперного жанра и даже разные типы театра (психологического, трагедийного, мифологического, комического), то есть, театр «переживания» взаимодействует с «театром представления». Так, в опере «Бал-маскарад», наряду с перипетиями исторических событий сюжета, развёрнута остро трагедийная психологическая линия, мифолого-мистическая линия роковой неизбежности. В дипломной работе И. Маяцкой показано, что разнонаправленные драматургические пласты этого опуса Верди объединяет концепция игры. Композитор словно «играет» концепциями [7, с. 87]. Автор высказал предположение о возможности присутствия концепции игры в операх Верди и на сюжеты Шекспира, однако данный тезис в исследовании не раскрыт.

В драматургии оперы «Фальстаф» синтезированы многие закономерности театра эпохи Возрождения (театра Шекспира, комедии del arte, мадригальной комедии), комической оперы (опера-buffa, её лирический вариант у Паизиелло и Чимарозы), комедия интриги и комедия положений драмтеатра классического периода, черты комических опер Россини, Доницетти. Здесь взаимодействуют и сопоставляются откровенный шарж и водевиль (образы Пистоля и Бардольфа), сатира и мягкий юмор, гротеск и лирическая мелодрама, комедия «высшая», серьёзная, и комедия «низменная», площадная, по Шлегелю [1, с. 45]. Цель данной статьи – доказать, что ведущей концепцией этого уникального синтеза является *концепция игры*. Как целостное явление, опера охарактеризована в монографиях Л. Со-

ловцовой [9], Г. Орджоникидзе [8]. Вместе с тем, в отечественном и в зарубежном музыкознании в отношении данного опуса проблема концепции игры ранее не рассматривалась.

Заметим, что вопросы игровой концепции культуры, в том числе, музыкальной, входят в число наиболее осуждаемых культурологических теорий современности. Это обстоятельство подчёркивает значимость наших изысканий в отношении театра Верди. Обозначенные факторы – научный контекст и инновационный подход к анализу художественного процесса оперы «Фальстаф» – указывают на актуальность заявленной темы исследования.

В своей книге «Homo ludus» Й. Хёйзинга характеризует игру в нескольких аспектах: как вид деятельности, как форму происхождения культуры, как её движущую силу. Там же выделены игровые принципы, которые комплексно работают в объекте культуры. Среди них – принципы карнавальности, пародирования и огротесковывания, непредсказуемости развития действия и мотивировок поступков героев и др. Существует мнение, что всё связанное с понятием игры – не серьёзно. Однако понятие игры как таковой – более высокого порядка, нежели понятие серьёзного. «Ибо серьёзность стремится исключить игру, игра же с лёгкостью включает в себя серьёзность» [11, с. 21]. Многие из игровых принципов, выделенных Й. Хёйзингой, содержат характерные черты комического начала как игрового принципа и как театра «представления», тесно связаны с ними: пародирование, гротеск, основанные на гиперболизации образа или ситуации, доведения их подчас до гигантского преувеличения, разного рода переодевания, путаницы в сюжетных перипетиях, наличие типовых масок героев.

Источниками либретто оперы «Фальстаф» послужили комедия «Виндзорские проказницы» великого В. Шекспира и его же исторические хроники «Генрих IV». В процессе анализа первоисточников, созданных задолго до оперы «Фальстафа», выходим на концепцию игры. В указанных сочинениях Шекспира [10] драматургия и характеристики героев многоплановы: подчас ситуации с разными героями



развиваются параллельно, тексты диалогов искро-
мётны и афористичны, за исключением нарочито
развёрнутых монологов – «проповедей» Фальстафа,
который норовит всех многословно поучать. В дви-
жении сюжета многое ориентировано на подмену
желаемого действительным, смену времён и про-
странств. По мнению А. Шлегеля, в комедии изобра-
жён мир, «где господствует безусловный произвол
остроумных вымыслов и где отменяются все законы
действительности» [1, с. 43].

В произведении Дж. Верди воплощены многие
характерные черты шекспировского варианта
жанра. В композиционном и драматургическом
плане важную роль играют динамичные ансамбли,
способствующие активизации и подвижности
действия; в характеристиках персонажей акцен-
тируются наиболее сочные и яркие детали. Комедии
часто прибегают к мотиву обмана для осмеяния
порока, выявления лжи. В «Фальстафе» это присуще
и «обличителям»: например, в сценариях кумушек
(остроумной Куикли, лукавой и грациозной Алисы
Форд), разыгрывающих собственные любовные дра-
мы для унижения толстого «рыцаря». Такой приём,
как самохарактеристика главного героя, развёрнут
в грандиозном гротескном монологе Фальстафа,
образ которого, сам по себе, является пародией
на рыцаря, что также подтверждает присутствие
игрового начала. Отметим, что пародирование
выступает одним из типовых приёмов комического
театра, как театра «представления». На протяжении
оперы он многократно возобновляется в связи с тем
или иным персонажем.

Важным организующим принципом, выяв-
ленным Й. Хёйзингой, стал принцип *игровой
фантазмагии*, который раскрывается через
синтез драматургических пластов внутри всего
произведения. Авторы (либреттист А. Бойто и ко-
мпозитор Дж. Верди) периодически то соединяют,
то разводят эти пласты. В опере «Фальстаф» этому
принципу подчиняются пласты, представляющие
сюжетно-драматические линии:

- любовный (пара возлюбленных – Нанетта
и Фентон, пародийный любовный «треугольник» –
Фальстаф, Алиса Форд и мистер Форд);
- бытовой (житейские проблемы главного героя
Фальстафа и его компании);
- ритуальный и, одновременно, фантастический

(финальная сцена в лесу с духами, нимфами);

- философский (размышления Фальстафа о сво-
их поступках, о чести, совести, о любви);
- «воспитательный», вносящий в драматургию
черты притчи и морально-нравственного поучения
(желание героев, окружающих Фальстафа, не толь-
ко проучить, но и перевоспитать его). В целом,
в драматургии оперы синтезируются вербальный,
музыкальный, театально-сценический уровни ху-
дожественного процесса.

Уже в античной комедии, как считал А. Шлегель,
«сама форма является комической, а произведение
в целом есть одна грандиозная шутка» [1, с. 43].
У Верди основа оперы – торжество смеха и шутки.
Смех подчиняется игровой логике развития самого
сюжета. Фальстаф не просто соблазнитель, шут
и ловелас, но, подобно моцартовскому Дон Жуану,
игрок, который испытывает судьбу на прочность.
В опере присутствуют не только элементы ита-
льянской комедии масок, но отчасти проецируется
культура карнавала. Данный мотив разыгрывается
на протяжении всей оперы (сцена Фальстафа с пе-
реодетым Фордом), легко читается в финальной
сцене произведения. Карнавал есть культура смеха,
шутки, веселья. Так входит в оперу ещё один игро-
вой принцип – принцип *карнавальности*.

Существует и другая точка зрения, указывающая
на то, что карнавал – это перевёрнутая мистерия.
«Мистерия», в переводе с латинского, «тайна»,
«таинство», действие, которое должно представить
и разгадать тайну Бытия. Продолжим мысль: если
карнавал представлять перевёрнутой мистерией,
то смех встраивается в данную реальность. Он
может быть отражением серьёзных проблем, может
превратить ситуацию в фарс, или, подобно ритуалу,
вывести действие в иную мистическую или фанта-
стическую «реальность».

Этому способствует разработанный компози-
тором принцип *«театра в театре»*: финальная
сцена в лесу схожа с продуманным режиссёром
самостоятельным спектаклем. Здесь появляются
карнавальные костюмы и маски, намечен сценарий.
Сами герои, находясь в «реальном» сценическом
пространстве, поданы так, как будто играют иные
роли. Происходит подмена реального кажущимся.
Помимо этого, финал являет собой явно трагикомиче-
скую сцену порицания Фальстафа лесными духами



и нимфами. Осмеяние сменяется всеобщим ликованием и единением действующих лиц вокруг победы над пороком и грехом, как положено в мистерии, где происходило объединение зрителей и участников представления вокруг центральных религиозных постулатов. Напомним, в мистерии традиционно соединялись как светские, так и религиозные музыкальные жанры: мотеты, молитвы, хоралы, гимны, мадригалы, всякого рода полифонические песни, в том числе шуточные и иронические. Помимо совмещения на разных ярусах мистериального действия религиозных сюжетов из разных эпох, в него включались бытовые комические эпизоды, которые исполняли труппы актёров из числа мимов, менестрелей, лирические сцены с песнопениями трубадуров, труверов, миннезингеров, мейстерзингеров.

В опере «Фальстаф» Верди присутствует совмещение иронических комедийных сюжетных линий внешнего действия, лирико-психологического внутреннего действия, философско-символического пласта: на протяжении всей оперы развивается линия Зла – Добра, порока – добродетели. Это показано не только через глобальный конфликт Фальстафа и всех остальных действующих лиц. Виндзорские кумушки во всех своих поступках неоднозначны: ради осуждения донжуанства Фальстафа, они его провоцируют притворными объяснениями в любви, лицемерят, скрывая свои истинные намерения. Их образы амбивалентны. Это подтверждается наличием весьма значимым для концепции целого принципом *ролевых игр*. Они возникают в разных эпизодах действия по произволу «кумушек», разыгрывающих любвеобильного героя. Можно выстроить персонажей в цепочки по признаку их взаимодействия друг с другом внутри ролевой игры: Фальстаф – Алиса – мистер Форд, кумушки – Фальстаф, миссис Куикли – Фальстаф. Ироническим линиям противостоит искреннее чувство Фентона и Наннеты. Использование комплекса двух игровых принципов в драматургии и композиции оперы – «театра в театре» и ролевой игры, в дальнейшем, станет характерной чертой творчества представителей итальянского веризма конца XIX – начала XX веков. Драматургическим конфликтом оперы Р. Леонкавалло «Паяцы» явится противостояние событий любовного треугольника и сюжета в духе комедии del arte, которую разыгрывают на подмостках сцены те же герои.

Полихроничность и полипространственность мистерии с характерным для неё методом выхода в другое пространство были важнейшей чертой романтического искусства в целом. Черты мистериальности в опере «Фальстаф» особенно ярко воплощает финал оперы, его итоговая fuga, посредством которой открывается иное пространство бытия: из сценического пространства происходит перемещение в пространство природного космоса, фантазмагии и сна. Именно fuga композиционно и тематически концентрирует в себе, «сворачивает» все процессы оперы в единую сжатую спираль. Подчеркнём, что Верди начал сочинять «Фальстафа» именно с финальной сцены, с fugи, а лишь потом обратился к первому действию. Эта особенность объясняет многие закономерности оперного процесса. Сквозная структура оперы, весь её интонационно-гармонический процесс, открытые формы монологов, ансамблевых и хоровых сцен неудержимо ведут к fugе финала, которая втягивает всех героев и зрителей в единство прославления великой шутки Бытия. Тем самым, композитор словно переворачивает своё отношение к смеху, намекая на то, что если весь мир есть театр, то это ещё и смеховой театр, некий карнавал Бытия¹. Об этом размышляет в своих монографиях М. Бахтин [2], утверждая, что карнавал есть важнейшая характерная черта эпохи романтизма. Ибо тот, кто умеет смеяться над собой, велик и недосягаем; его смех преодолевает тяготы жизни. В конечном счёте, в финале «Фальстафа» утверждается идея торжества Жизни и Любви как всеобщего Блага. Так у Верди выявляется величие и масштабность образа главного героя – Фальстафа. Он умеет смеяться, может через смех поднять острую проблему социального, морального и философского плана. По мнению Й. Хёйзинги, игра воспитывает «человека общественного», способного добровольно и сознательно участвовать в жизни коллектива, подавлять свои эгоистические интересы,

¹ Использованный Верди метод выхода в мистериальное пространство сочинения и приём полифонизации драматургии оказался широко востребован в искусстве XX столетия. Однако шутка и смех перерастут в сарказм, парадокс или трагический гротеск в операх «Любовь к трём апельсинам», «Огненный ангел» С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, «История доктора Фауста» А. Шнитке.



руководствоваться понятиями солидарности, чести, самоотречения [11]. Именно об этом красноречиво свидетельствуют три монолога главного героя – о чести, о любви, об обществе.

В композиции оперы происходит движение от одного конфликта к другому. Между собой конфликтуют влюблённые Нанетта и Фентон, мистер и миссис Форд. Фальстаф вступает в конфликт со всем обществом в целом и, одновременно, с отдельными героями (доктор Кайюс, хозяин таверны, Форд), со своим окружением – Бардольфом и Пистолем, и, наконец, борется с самим собой. Принцип бесконечного состязания, использованный композитором, подкрепляет главенство концепции игры.

Идея конфликтности обнаруживается в музыкальном процессе через поляризацию тематизма всех персонажей. Иногда текстово-сценическая основа комедии и музыка вступают в парадоксальное взаимодействие, когда интонационно-тематический процесс противоречит сценическому ряду. К тому же герои оперы находятся в драматически-напряженной ситуации ожидания, что напоминает эпизоды гениального «Тристана» Вагнера. Фальстаф ожидает, что его планы исполнятся, свидания состоятся, но каждый раз в последний момент, все они внезапно рушатся. Мистер Форд выжидает момента разоблачения своей жены в её связи с Фальстафом, но всё разворачивается по законам непредсказуемости стихийного Бытия². У Верди ситуация ожидания подводит к подмене ожидаемого иным, сюжет развивается не так, как предполагалось, что вовсе не случайно. В этом проявляется шекспировский принцип непредвиденности события, ситуации, мотивов поведения героя – игровой принцип, представленный Й. Хёйзингой, как основа любой игры. Уникально то, что данный метод не просто расширяет сюжет, привнося в него новые краски, но и скрепляет всё действие, подчёркивая его сквозной характер.

Принцип кадровости, присущий сценическому процессу, развивается и в музыке. Тематический процесс в «Фальстафе» подчинён игровой логи-

ке. Этим объясняется его своеобразие: тематизм разветвляется, образует побочные линии, и может показаться, что в «Фальстафе» нет симфонической идеи, единого русла, которое вобрало бы в себя направленную энергию симфонического становления. Но это опровергается логикой проходящего через всю оперу сквозного музыкально-тематического процесса, связанного с подготовкой темы итоговой фуги, что свидетельствует о наличии в сочинении сплошной, *континуальной симфонизации*, по классификации Г. Калошиной [6, с. 42–43]. В финале второй картины третьего действия все герои и сюжетные линии объединяются всеобъемлющей формой фуги. Она подводит итог длительного, многоуровневого, по сути, полифонического развития музыкального и сценического рядов, начатого в оркестровом вступлении к опере. Драматургию «Фальстафа» можно считать интенсивным полифоническим процессом, а фугу – формой высшего порядка сочинения. «Под формой высшего порядка (её ещё называют формой второго плана) имеется в виду возникновение внутри вокально-инструментального сочинения структурного объединения его разделов на уровне целого действия, спектакля» [5, с. 24].

Таким образом, в «Фальстафе» Верди сумел воплотить свою оригинальную модель музыкальной драмы в жанре комедии, к которой он шёл на протяжении своего творчества. Эта модель обнажает и решает проблемы социума, раскрывает философскую суть Бытия. «Глубокое общечеловеческое значение комедии заключается не в прямом поучении, а в особом социальном чувстве, которое оно развивает. В отличие от трагедии, где особенно важна яркая индивидуализация характеров, комедия типизирует пороки. Вот почему комическому жанру присущи всякого рода маски, что подтверждается почти всей историей театра» [1, с. 44].

Музыкальная драма Верди, развёрнутая в комедийном жанре, обращена к будущему, к поискам и экспериментам оперного театра XX века. Выявленные в «Фальстафе» игровые принципы и примеры, подтверждающие их работу, не только свидетельствуют об использовании концепции игры в произведении, но доказывают её основополагающую роль, воздействуют на композицию и драматургию оперы. Игровые модели, представленные Верди, развиваются в творчестве Р. Штрауса, в ряде его

² Романтики трактуют историческое Бытие как непредсказуемую цепь случайных событий, не имеющих причинно-следственных связей, понимая историю человечества как стихийный процесс.



опер неоклассического периода, начиная с «Кавалера роз». Это показано в статье Г. Калошиной [4], проводящей параллели игровых принципов музыкального театра Р. Штрауса и опер В.А. Моцарта, что вводит в контекст исторических параллелей оперы «Фальстаф» ещё и имя великого венца.

Посылая либретто исполнителю главной партии В. Морелю ещё до выхода в свет клавира, композитор писал: «Изучайте, вдумывайтесь, сколько хотите, в стихи и слова либретто, но не слишком

занимайтесь музыкой. Наверное, вам покажется странным то, что я говорю сейчас, но, если музыка по-настоящему характерна, если образ действующего лица хорошо схвачен, если выражение слова в пении точно, музыка получается естественно, рождаясь, так сказать, сама собой» [3, с. 368]. Своим напутствием Верди хотел донести до исполнителя роли Фальстафа главную идею: нужно быть настоящим актёром, играть свою роль так, будто играешь свою жизнь. Ибо там, где есть игра, – там торжествует жизнь.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М.: Наука, 1980. 342 с.
- 2/ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. литература, 1990. 543 с.
- 3/ Верди, Дж. Избранные письма / сост., пер., вступ. статья А.Д. Бушен. М.: Сов. Комп., 1972. 382 с.
- 4/ Калошина Г. Игровые модели в театре В. Моцарта и Р. Штрауса // Моцарт и моцартианство. М.: Изд. «Композитор», 2007. С. 144–160.
- 5/ Калошина Г. Принципы симфонизации в полижанровых сочинениях А. Онеггера. Ростов-н/Д.: РПО РГИПО, 2018. 208 с.
- 6/ Калошина Г. Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории XX – начала XXI века // Проблемы музыкальной науки. Уфа: УАИ, 2014/2(15). С. 42–48.
- 7/ Маяцкая И. Концепция игры в оперном творчестве Верди (на примере оперы «Бал-маскарад»). Рукопись. Ростов-н/Д.: РГК, науч. библ., 2016. 208 с.
- 8/ Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1978. 308 с.
- 9/ Соловцова Л. Джузеппе Верди. М.: Музыка, 1986. 402 с.
- 10/ Шекспир У. Генрих IV. Генрих V. Виндзорские насмешницы. Собр. Соч. в 8 томах. Том 4. М.: Госиздат «Искусство», 1959.
- 11/ Хейзинга Й. Homo Ludus. М.: «Прогресс-Академия», 1992. 458 с.

REFERENCES

- 1/ Anikst, A. (1980), *Teoriya dramy na Zapade v pervoi polovine XIX veka. Epokha romantizma* [The theory of drama in the West in the first half of the XIX century. The Era of Romanticism], Nauka, Moscow, 342 p. (in Russ.)
- 2/ Bakhtin, M.M. (1990), *Tvorchestvo Fransua Rablo i narodnaya kul'tura sredne-vekov'ya i Renessansa* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance], Khudozh. literatura, Moscow, 543 p. (in Russ.)
- 3/ Verdi, Dzh. (1972), *Izbrannye pis'ma* [The Selected letters] / sost., per., vstup. stat'ya A.D. Bushen, Sov. Komp., Moscow, 382 p. (in Russ.)
- 4/ Kaloshina, G. (2007), "Game models in the theater of V. Mozart and R. Strauss", *Mozart i Mozartiana* [Mozart and Mozartianism], Publishing house "Composer", Moscow, pp. 144–160. (in Russ.)

- 5/ Kaloshina, G. (2018), *Printsipy simfonizatsii v polizhanrovnykh sochineniyakh A. Oneggera* [The principles of symphonization in the multi – genre works of A. Honegger], RPO RGIPO, Rostov-on-the-Don, 208 p. (in Russ.)
- 6/ Kaloshina, G. (2014), "Varieties of symphonization processes in French opera and oratorio of the XX – beginning of the XXI century", *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of musical science], no. 2(15), UAI, Ufa, pp. 42–48. (in Russ.)
- 7/ Mayatskaya, I. (2016), *Kontseptsiya igry v opernom tvorchestve Verdi (na primere opery "Bal-maskarad")* [The concept of the game in Verdi's operatic work (on the example of the opera "Masquerade Ball")], the manuscript, RGK, nauch. bibl., Rostov-on-the-Don, 208 p. (in Russ.)
- 8/ Ordzhonikidze, G. (1978), *Opery Verdi na syuzhety Shekspira* [Verdi's Operas on Shakespeare's plots], Muzyka, Moscow, 308 p. (in Russ.)
- 9/ Solovtsova, L. (1986), *Dzhuzeppe Verdi* [Giuseppe Verdi], Muzyka, Moscow, 402 p. (in Russ.)
- 10/ Shekspir, U. (1959), *Genrikh IV. Genrikh V. Vindzorskie nasmeshnitsy* [Henry IV. Henry V. The Windsor Mockers], *Sobr. Soch. v 8-mi tomakh. Tom 4, Gosizdat "Iskusstvo"*, Moscow. (in Russ.)
- 11/ Kheizinga, I. (1992), *Homo Ludus*, "Progress-Akademiya", Moscow, 458 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Калошина Галина Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
E-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru

Кисель Ангелина Евгеньевна, студентка 2 курса специальности «Музыковедение», Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
E-mail: angelinkakisel@yandex.ru

Authors information

Galina E. Kaloshina, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Music History, Rachmaninov Rostov State Conservatory
E-mail: g.e.kaloshina44@mail.ru

Angelina E. Kisel, 2st year student of the specialty Musicology, Rachmaninov Rostov State Conservatory
E-mail: angelinkakisel@yandex.ru



УДК 786

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М.П. МУСОРГСКОГО: МИСТЕРИЯ СМЕРТИ И ВОСКРЕСЕНИЯ (ЧАСТЬ 2)

А.В. ПОТАПЦЕВ

Иркутский областной музыкальный колледж имени Фридерика Шопена, 664003, Иркутск, Российская Федерация
Детская музыкальная школа, 665420, Свирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная публикация является продолжением статьи, опубликованной в предыдущем выпуске журнала, которая представляет собой попытку прочтения фортепианной сюиты М.П. Мусоргского «Картинки с выставки» как православной мистерии. Положения, заявленные ранее, детализируются в предлагаемом исследовании. Каждая пьеса цикла рассматривается как этап постижения тайны Жизни и Смерти в контексте христианского мировоззрения. В сочинении М.П. Мусоргского автор выявляет целый ряд свойств, сближающих его с архаическими мистериями-действиями. Среди них: иерархичность, поэтапность, присутствие проводника-мистагога, символические перемещения во времени и мировом пространстве, мифологический элемент, театральный потенциал, а главное, – идея Победы над смертью и Преображения мира. Дешифровка скрытой семантики частей сюиты через ассоциативные образы приводит к мысли о возможности её трехуровневого истолкования. Эти уровни, сопряжённые иерархически, органично дополняют друг друга, свидетельствуя об удивительной идейно-смысловой многогранности шедевра Мусоргского, не имеющего аналогов в мировой музыкальной литературе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.П. Мусоргский, цикл «Картинки с выставки», мистерия, христианские ассоциативные образы, музыкальная семантика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“PICTURES FROM THE EXHIBITION” BY M.P. MUSSORGSKY: THE MYSTERY OF DEATH AND RESURRECTION (PART 2)

A.V. POTAPTSEV

Fryderyk Chopin Irkutsk Regional College of Music, Irkutsk, 664003, Russian Federation
Children's Music School, Svirsk, 665420, Russian Federation

ABSTRACT. This publication is a continuation of an article published in the previous issue of the magazine, which is an attempt to read M.P. Mussorgsky's piano suite "Pictures from the Exhibition" as an Orthodox mystery. The provisions stated earlier are detailed in the proposed study on the example of specific pieces of the piano cycle. Each play is seen as a stage in comprehending the mystery of Life and Death in the context of Christian worldview. In the work of M.P. Mussorgsky, the author reveals a number of properties that bring him closer to archaic mysteries-actions. Among them: hierarchical, phased, the presence of a mistagogue conductor, symbolic movements in time and world space, a mythological element, theatrical potential, and most importantly, the idea of Victory over death and the Transfiguration of the World. Decryption of the hidden semantics of the parts of the suite through associative images leads to the idea of the possibility of its three-level interpretation. These levels, conjugated hierarchically, organically complement each other, testifying to the amazing ideological and semantic versatility of Mussorgsky's masterpiece, which has no analogues in world music literature.

KEYWORDS: M.P. Mussorgsky, cycle "Pictures from the Exhibition", mystery, Christian associative images, musical semantics.

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



Данная статья является продолжением исследования, первая часть которого опубликована в предыдущем выпуске журнала (см.: [8]), представляющего аналитические размышления автора о знаменитом сочинении М.П. Мусоргского «Картинки с выставки» в не совсем обычном ключе. Речь идёт о скрытой семантике 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. С целью подтвердить гипотезу о чертах мистериальности в «Картинках с выставки» выстроим дальнейшее изложение материала в виде своеобразной «экскурсии» по пьесам цикла Мусоргского. В исследовании суммированы ключевые мысли М.В. Юдиной, Г.В. Свиридова, А.А. Мндоянца и некоторых других музыкантов-мыслителей, которые стали отправной точкой для собственных наблюдений автора данной работы. Всё это поможет разобраться в деталях, раскрыть тайные смысловые коды, переосмыслить устоявшиеся представления, и, в итоге, ещё раз охватить общую концепцию произведения с невысказанного ракурса.

«Прогулка» («Променада») – рефрен и одновременно тема рассредоточенных свободных вариаций. Её название может быть намеком на одноимённую пьесу из «Карнавала» Шумана, который, как известно, наполнен таинственными музыкальными шифрами¹. Юдина указывает на особую роль прогулок в цикле: «Они несут разнообразнейшие конструктивные, изобразительные и познавательные функции» [14, с. 225]. Пианистка сравнивает «Прогулки» с хорами в «Страстях» Баха, отмечая важнейшие вехи ораториальной композиции. Проводит аналогии со словесными рефренами в «Слове о полку Игореве» и даже уподобляет их колоннам, столбам и иным опорным конструкциям в архитектуре.

Образ столба-столпа обусловил появление в комментариях Юдиной небольшой цитаты из первого послания к Тимофею апостола Павла: «Столп и утверждение Истины». Эти слова Павел говорит о христианской Церкви. Параллель кажется несколько странной, как и утверждение пианистки о близости «Прогулок» к знаменному распеву (хоть и с оговоркой: «Не текстуально, не цитатно»). Ведь совершенно очевидно, что жанрово-стилистические истоки темы народно-песенные, а не церковные. Тем не менее, попытаемся попытаться понять ход мыслей Юдиной.

Мы привыкли воспринимать «Прогулку» как музыкальный автопортрет Мусоргского. Казалось бы, он сам дал повод к такому истолкованию, написав: «Моя физиономия в интермедах видна» [5, с. 146]. Тем не менее, музыка первой «Прогулки» слишком эпически-объективна, чтобы стать портретом отдельной личности (на это также указывает Э. Фрид) [4, с. 2–3]. В ней подчёркнут национальный колорит, массовость, коллективность, а ещё лучше сказать *соборность*. Если композитор и связывает эту тему с собственным «Я», то только в том смысле, что его личность неотделима от народа. Это совершенно особое соотношение личного и коллективного начал заложено в самой организации многоголосной фактуры русской песни, которая и была смоделирована композитором в «Прогулке». Не секрет, что песня всегда помогала людям сплотиться, сконцентрировать созидательные силы². Сольный «запев», ассоциирующийся с отдельным человеком, воспринимается как обращение к народу, как приглашение к общению и единению в песне. И тут же голос солиста исчезает в многоголосной «хоровой» фактуре, чтобы позже появиться вновь.

Исследователи справедливо отмечают родство «Прогулки» с величальными песнями и хором «Слава» из «Бориса Годунова» (см.: [13, с. 329]). Описанные свойства «Прогулки», как правило, истолковываются в контексте народности, рус-

1 Квинтэссенцией тайны у Шумана являются загадочные «Сфинксы».

2 То, что в наше время русские перестали петь вместе – свидетельствует о разобщённости и упадке национального духа.



ской национальной идеи. «“Прогулки” – образ национально-эпический» – пишет А. Шнитке [там же, с. 328]. «Народ вечен и вечна сама жизнь» – обобщает Э. Фрид [4, с. 3]. «Прославление национального духа и богатырей русской культуры» – говорит на своём мастер-классе А. Мндоянц³. Учитывая сказанное, уместнее здесь представить композитора не как одинокого созерцателя шедевров в картинной галерее, а скорее как *духовного лидера, провидца, проводника, гида, мистагога*, за которым идёт остальной *народ*, с которым он составляет единое целое.

А теперь вернёмся к словам апостола Павла о Церкви: «Столп и утверждение истины». Чтобы данная цитата стала восприниматься как уместная, следует вспомнить, что слово «Церковь» (по-гречески «Экклесия») в буквальном переводе на современный язык означает *«собор», «собрание единомышленников»*. «Прогулку», таким образом, можно осмыслить как сакральное массовое шествие паломников, как аналог *литии* – общенародных молений, практиковавшихся в Иерусалиме, Константинополе и на Руси. Во время литий молящиеся во главе со священнослужителями переходили от одного священного места города к другому (сравним со сменой локусов в мистерии!). Передвижение процессии сопровождалось пением. Во время шествия и остановок звучал молитвенный диалог священников и хора. На возгласы иереев мог отвечать пением и весь народ (вспомним об аналогичном диалогическом принципе в «Прогулке»). Не это ли имела в виду Юдина, говоря о влиянии знаменного распева, простейшие виды которого прекрасно подходят для общенародного пения?⁴

Разумеется, в дальнейшем «Прогулки» изменяются, приобретая более индивидуализированные черты, даже элементы психологизма. Но и в этом случае остаются в силе *объективирующие элементы*, обусловленные опорой на стилистику русской крестьянской песни.

*«Гном»*⁵ у Мусоргского – психологизированный и одновременно гротескный портрет фантастического существа, обиженного природой карлика-уродца, чуждого всем, но вызывающего у композитора жалость и сострадание. Г. Хубов пишет: «В причудливых контрастах мелькает таинственный облик одинокого и испуганного гнома. Неведомая сила вытащила его из родных пещер на потеху людям. Он мечется, жалобно стонет, трепещет, злобно ярится... и вдруг, влекомый волшебным порывом, исчезает» [12, с. 536]. А. Шнитке воспринимает пьесу как осмысление *«жизни и даже смерти»* Гнома с позиции человека [13, с. 332]. Напомним, что образы гномов, карликов известны в музыке Шуберта, Вагнера, Листа, Грига, но в большинстве случаев там нет психологической глубины (исключение – баллада Шуберта «Карлик»).

Нередко исследователи проводят параллель между Гномом и юродивым из песни «Светик Савишна», так как Мусоргский наделяет фантастического героя человеческими чертами. М. Юдина же предлагает более глубокую, символическую трактовку этого образа. Она усматривает в Гноме символ *падшей, изуродованной грехом человеческой природы*, обречённой на *страдание и умирание*. Все это является следствием *грехопадения*, произошедшего в Раю. Ближайшего духовного родственника Гнома пианистка видит в Гришке Кутерьме, душу которого разъедает грех. Из живописных аналогов в её статье упоминаются «Слепые» Питера Брейгеля-старшего, цикл гравюр Франциско Гойи «Разорения войны». Трактовка Юдиной здесь явно пересекается с центральной идеей диссертации И. Гуры [2], где трагизм рассматривается как следствие греха-преступления, навлекающего на свершившего Божественное возмездие. На наш взгляд не случайно именно эта пьеса открывает цикл «Картинок», поскольку здесь воплощена *первопричина человеческих страданий*, тот самый *«грех прародительский»*.

«Прогулка», следующая за «Гномом», становится мягкой, ласковой, утешающей. Продолжая библейские ассоциации Юдиной, можно связать её

3 Мндоянц А. М. Мусоргский «Картинки с выставки»: исполнительский комментарий URL: <https://www.youtube.com/watch?v=61kiwpB2D2c>.

4 Такое *общенародное пение* «напевкой» (фольклоризированной версией церковных мелодий) и ныне бытует в некоторых старообрядческих храмах. За возрождение общенародного пения за Литургией ныне ратуют и некоторые священники-новообрядцы.

5 Согласно каталогу произведений В. Гартмана, составленному Н. П. Собко (вероятно, при участии В. В. Стасова), несохранившийся рисунок изображал игрушку-щелкунчика, предназначенную для украшения рождественской ёлки в Доме художников.



Пример 1. «Серенада» (окончание)



Пример 2. «Старый замок» (окончание)

глубинный смысловой код с обетованием Спасения, которое в книге Бытия выражено через образ «се-мени жены», поражающего главу змея.

Пьесу «**Старый замок**»⁶ Юдина называет «див-ной элегией на средневековом романтическом материале», овеянной «тихой и светлой печалью» [14, с. 227]. Существуют воспоминания о том, что она играла эту часть цикла Мусоргского на граж-данских панихидах по Пастернаку, Паустовскому и многим другим ушедшим из жизни знакомым.

Сам образ менестреля, поющего на фоне старого

замка, может быть воспринят как символ энтропии, бренности человеческой жизни, которая порой значительно короче времени существования его творений (*“Ars longa, vita brevis”*). Г. Свиридов связывает данную пьесу с апокалиптическим об-разом «падения царств», подчёркивая, что здесь господствует *не столько лирика, сколько трагизм* (см.: [9, с. 171]).

А. Шнитке отмечает присущую пьесе ретроспек-тивную, романтическую балладность, музыкальный образ предстаёт сквозь «дымку воспоминаний» [13, с. 333]. Тем не менее, её содержание не огра-ничивается элегичностью и ностальгическим колоритом, – всё значительно сложнее. Дело в том,

6 У Гартмана были две зарисовки французских замков, но без людских фигур.



что «Старый замок» вызывает отчётливые образно-интонационные ассоциации с «Серенадой» из «Песен и плясок смерти», написанной композитором позже. Особенно поражает сходство окончания с характерными замираниями мелодии и финальным возгласом: «Ты моя!» (примеры 1, 2). Два произведения Мусоргского роднят между собой: средневековый антураж (трубадур, рыцарь), ритмика сицилианы, имитации наигрыша на струнном щипковом инструменте с эффектом бурдонирования. В обоих случаях важен гипноз остиатности («Старом замке» мы слышим редкий пример ритмизованного органного пункта, длящегося 107 тактов!).

Упомянутая аналогия была обнаружена нами самостоятельно. В процессе подготовки статьи, и, как следствие, проработки новых источников информации, выяснилось, что о том же самом говорит на своих мастер-классах пианист Александр Мндоянц⁷. Думается, что приведённый факт является дополнительным подтверждением правильности предлагаемого ракурса рассмотрения пьесы.

Мндоянц называет пьесу «Старый замок» «многозначительной зловещей аллегорией». Поющий менестрель – *это сама Смерть*, которая завлекает, гипнотизирует жертву, подобно Лесному царю в балладе Шуберта. В пьесе несколько раз проводится *фригийский тетракорд*, который в контексте стиля композитора может быть истолкован как музыкальный символ трагического начала. И. Гура пишет о том, что данная фигура буквально пронизывает «Хованщину», становясь темой судьбы, влекущей героев к гибели [2, с. 153]. Подчеркнём также, что сама мелодия «Старого замка» имеет явное сходство с темой предсказания Марфы-раскольницы «Тебе угрожает опала», преисполненной трагического фатализма⁸.

«Прогулка», звучащая далее, приобретает волевые, героические черты, даже некоторую суровость. В ней чувствуется пафос преодоления и обретения новых жизненных сил и смыслов.

«Тюильрийский сад. Ссора детей после игры»⁹ – у Мусоргского сценка, изображающая играющих детей и нянюшек (ср. со сценой в Летнем саду из «Пиковой Дамы»). Не секрет, что тема детства была чрезвычайно близка композитору. Мир, воспринятый глазами ребёнка, великолепно выражен в его вокальном цикле «Детская», один из номеров которого был, кстати, посвящён В. Гартману.

Александр Мндоянц слышит явное сходство между «Тюильрийским садом» и песней «На палочке» из «Детской», с чем трудно не согласиться. Юдина характеризует пьесу как бесппроблемную, отмечает её родство со столь же беззаботным «Балетом невылупившихся птенцов», но тут же прибегает к евангельской цитате: «Будьте как дети», показывая возможность религиозно-философского истолкования данного номера сюиты.

По нашему мнению, пьеса антагонистична предшествующему «Старому замку», связанному с мыслями о неизбежной энтропии, старении и смерти. Дети в «Тюильри» – это не только воплощение чистоты души, позволяющей наследовать Небесное Царство – они носители целостного, неискажённого грехом восприятия мира, и, конечно же, – символ обновления жизни в условиях земных реалий. Тем не менее, и дети несут на себе печать «первородного повреждения» человеческой природы (ведь идиллия игры нарушается *ссорой!*), но в отличие от взрослых они быстро и окончательно прощают обиды. Кроме того, следует помнить, что весть о Спасении, впервые прозвучавшая перед изгнанием из Рая, была напрямую связана с *деторождением*. Хотя Бог и обрёк женщину на роды в болезнях и муках, но именно её потомок-Мессия («Семя жены») должен был стереть голову змея-дьявола.

«Быдло» («Сандомирское быдло», «Телега»)¹⁰. В большинстве источников эта пьеса рассматривается в контексте социальной проблематики. Песенная мелодия предполагает присутствие на повозке *возницы*. Обычно «Быдло» трактуется как размышление о тяжёлой доле трудового

7 См. ссылку на видео выше. Будучи юношей, Мндоянц слышал на концерте «Картинки с выставки» в исполнении Юдиной. До сих пор он считает это музыкальное впечатление одним самых сильных в своей жизни.

8 Потрясающее сочетание замороженности сумрачной красотой и в то же время чего-то пугающего, зловеще-мистического слышится в великолепной современной оркестровке «Старого замка», выполненной Питером Брайнером (Новая Зеландия).

9 Карандашный рисунок Гартмана изображал сад Тюильри в Париже. Судя по описанию в каталоге, никаких людских фигур на этой картинке не было.

10 В каталоге произведений Гартмана не упомянуто ни одного рисунка с подобным сюжетом.



Рисунок 1. В. Силвестр Помареде, оттиск «Триумф смерти» по оригиналу Джанатонио Бути по картине Тициана
Источник: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/45474>

народа. А. Мндоянц сравнивает музыкальный материал пьесы с песней бурлаков «Эй, ухнем», проводит параллель со стихотворением Некрасова «На Волге» и со знаменитой картиной Репина «Бурлаки на Волге», которую очень ценил Мусоргский.

Юдина не отрицает важности темы социального угнетения, но она связывает это «величавое траурное шествие» с проклятием, которое изрёк Бог Адаму и Еве, изгнанным из Рая [14, с. 227]. Отныне человек должен добывать себе хлеб в тяжёлом труде, «в поте лица своего». Таким образом, пианистка обозначает глубинную причинно-следственную связь данной пьесы с «Гномом», как символом первородного греха, символом искажения природы человека, подчёркивая, что проблема обречённого человечества «глубже и глобальнее проблемы социального неравенства» [там же].

Чувство фатальной обречённости в данной пьесе выражено не только остинатностью сопровождения, постоянным возвращением к тоническому звуку в мелодии, но и присутствием нисходящего *фригийского тетрахорда*. Есть в «Быдло» ещё одна загадка – очевидная аллюзия на Траурный марш Шопена в аккомпанементе. Об этом, в частности, пишет в своей книге о «Картинках» Е. Абызова [1]. Тем не менее, она не даёт убедительного объяснения параллели между музыкой Шопена и Мусоргского, ограничиваясь лишь обтекаемыми формулировками

об «общности обостренно-романтического восприятия и почвы славянской музыкальной культуры» (ведь «быдло» – польское слово) [1, с. 21]. Решение данной проблемы автор книги оставляет будущим поколениям исследователей.

Нам хотелось бы выдвинуть собственную гипотезу, связанную с изобразительным искусством и литературой. Недавно вышел в свет сборник репродукций «Другое измерение», посвящённый теме смерти в изобразительном искусстве [3]. Особый интерес в контексте нашей проблематики представляет один из представленных в нем вариантов иконографии «Триумфа смерти» (рисунок 1). На данной гравюре, восходящей к картине Тициана, Смерть с косой восседает *на двуколке, запряжённой двумя черными волами* – быками Персефоны. Скошенные смертью люди валяются под колёса повозки. Интересно, что подобного типа изображения, известные в виде живописных полотен и гравюр, являются визуализацией «Триумфа смерти» Франческо Петрарки [3, с. 74].

Если принять во внимание отсутствие соответствующей по сюжету картинки в каталоге произведений Гартмана, аллюзию на похоронный марш Шопена, а также неоднократно повторяющийся мелодический оборот, близкий *Dies irae* (только без первых двух звуков), то социальная трактовка пьесы уже не кажется единственно возможной. Ведь несколько позднее Мусоргский напишет во-



кальный цикл «Песни и пляски смерти»¹¹ под явным воздействием *гравюр Гольбеина*. Интересно, что рассматривая пьесу в традиционном «социальном» ракурсе, А. Шнитке отмечает: «Есть что-то суровое и архаичное в её скупых интонациях, в нарочитой простоте и даже некоторой жёсткости её мелоса», «она полна какой-то дикой силы, степного раздолья» [13, с. 338] Разве данная характеристика не подходит для песни возницы-Смерти?

В контексте наших размышлений следует подчеркнуть немаловажный факт, что в изобразительном искусстве XVI века «Триумфы смерти» часто соседствовали с «Триумфами жизни» как парные взаимодополняющие изображения, что явно перекликается с логикой образных смен в цикле Мусоргского.

Обобщая сказанное о пьесе, имеет смысл вновь вернуться к теме божественного проклятия, на которую обратила внимание Юдина. В проклятии, изречённом в Раю, акцент сделан не только на *тяжёлом труде ради хлеба насущного*, но на *неизбежности смерти*: «Ты земля и в землю возвратишься». Мысль о том, что пьеса «Быдло» тоже может быть связана с темой смерти, косвенно подтверждается и последующей **«Прогулкой»** – скорбной и мрачной, хотя её обычно истолковывают только как сопереживание труднику-крестьянину. Эта новая версия «рефрена» цикла (особенно в момент, связанный с уходом переинтонированной темы в низкий регистр) предвосхищает метаморфозу, которая произойдёт с данным музыкальным материалом в пьесе «С мертвыми на мертвом языке». Юдина сравнивает этот вариант «Прогулки» с музыкой «Смерти Бориса». Однако в самом конце пьесы возникает неожиданный контраст – запищали птенцы (предвосхищается тема следующей пьесы).

«Балет невылупившихся птенцов». Импульсом к созданию картинки-эскиза¹² Гартмана стал эпизод из балета «Трильби» на музыку Юлия Гербера.

Поскольку этот балет совершенно забыт, остановимся на нём несколько подробнее.

Он был поставлен в 1870 году в Москве, а в 1871 году в обновлённой редакции дан в Петербурге. Либретто создал Мариус Петипа на основе повести Шарля Нодье «Трильби, или дух очага». Мистический сюжет Нодье, окрашенный в романтические тона, повествует о несчастной любви духа Трильби, некогда бывшего человеком, к замужней женщине. Герой из иного мира борется за свою любовь до самой своей гибели. В балете фабула значительно упрощена, введена традиционная для сценических произведений того времени счастливая развязка, но родство сюжета с литературным первоисточником, всё же, прослеживается¹³. Эпизод «свадебного поезда» канареек, для которого Гартман создал эскиз, появился именно в *расширенной петербургской постановке* балета «Трильби». В этом можно легко убедиться, прочитав либретто обеих версий балета, опубликованных на сайте Российской государственной библиотеки (цифровые копии прижизненных изданий)¹⁴.

К сожалению, М.В. Юдина не даёт никаких философских комментариев к этой пьесе, воспринимая её только как виртуозное скерцино. А. Шнитке относит «Птенцов» к группе «фантастических номеров» сюиты (возможно в связи с особенностями сюжета балета «Трильби»), пишет о сказочном блеске, танцевальности, невесомости, «проникновении в мир эмбриональности» [13, с. 340].

Нам представляется, что и эта шутливая, с чертами «кукольности» пьеса таит в себе нечто большее. Во-первых, она явно пересекается с детской тематикой «Тюильрийского сада» (на сходство этих двух пьес указывала и Юдина), ведь птенцы – тоже дети, а потому именно юные танцоры изображали птенцов в балетной постановке. Следовательно, здесь возможна и экстраполяция смысла. Во-вторых, стоит задуматься над *символикой самого яйца*. Ведь в православной и шире – восточнохристианской

11 Идея «Триумфа смерти» воплощена Мусоргским в «Полководце».

12 Эта картинка – одна из немногих, дошедших до нас. Она представляет собой эскиз детских костюмов к балету, в котором воспитанники театрального училища изображали птенцов канареек. Ввиду известности большинству музыкантов шести сохранившихся «картинок» Гартмана, мы не приводим их иллюстрации в статье.

13 Примечательно, что тот же самый сюжет Нодье, но ещё значительно трансформированный (в том числе в отношении пола главного героя), стал основой романтического балета «Сильфида».

14 https://expositions.nlr.ru/ex_manus/petipa/program.php



традиции оно считается символом воскресения из мёртвых, символом жизни. Из внешне мёртвого яйца, похожего на череп, появляется живой птенец. Это наводит на мысль: не является ли данная пьеса своеобразным *аналогом живописного «Триумфа жизни»*, следующего непосредственно за «Триумфом смерти» в «Быдло»?

«Два еврея, богатый и бедный» (в оригинале «Самуэль Гольденберг и Шмуyle»). У Гартмана – это две самостоятельные работы, которые были написаны в Польше: «Еврей в меховой шапке» и «Сандомирский еврей». Оба портрета, сохранившиеся до нашего времени, *принадлежали Мусоргскому*. Доподлинно неизвестно, были ли они на посмертной выставке¹⁵. Однако портреты евреев упомянуты в каталоге произведений Гартмана, созданном Н.П. Собко. Возможно, что Мусоргский дал разрешение на демонстрацию этих картин публике. В то же время, в конце письма Стасову с первоначальным планом «Картинок» композитор говорит о них особняком, сделав характерную приписку: «Как хорошо работается. Хочу примануть витюшкиных»¹⁶ [5, с. 147].

В данной пьесе великолепно воспроизведён ориентальный колорит, к которому композитор был чрезвычайно внимателен¹⁷. Заметим, что в отличие от других кучкистов, Мусоргский сравнительно редко обращался к восточным образам. Собственно еврейская тематика встречается у него несколько раз. Например, в раннем романсе «Царь Саул» на текст Байрона в русском переводе. Это героический монолог библейского персонажа, написанный с оперным размахом, но ориентализма здесь ещё нет. Важной вехой в освоении восточного колорита стала «Еврейская песня», посвящённая брату Филарету Петровичу Мусоргскому и его жене Татьяне. Лев Мей, которому принадлежит текст, написал этот диалог жениха и невесты по подобию «Песни песней» Соломона. Также известно, что на подлин-

ной еврейской теме базируется хор композитора «Иисус Навин».

В 1877 году Мусоргский записал мелодию, напетую для него семнадцатилетним еврейским юношей Ильёй Гинцбургом, но применить её в своей музыке не успел [10, с. 153]. Заметим, что именно Гинцбург впоследствии стал автором надгробного памятника Мусоргскому, на котором изображена звезда Давида вместо креста. Можно попытаться истолковать её не только как указание на национальность автора надгробия, но и как символ принадлежности покойного к «Давидову братству» музыкантов.

Большинство исследователей и исполнителей слышат в пьесе «Два еврея» воплощение темы социального неравенства, решённое в ориентальном стиле. С этим трудно спорить, но только ли такой смысл заложил в пьесу Мусоргский? Юдина в своих черновиках указывает на «проблему еврейства» [14, с. 382], заключающуюся, вероятно, в том, что богоизбранный народ в большинстве своём не узнал и не принял своего Мессию Христа. Однако в основном тексте статьи она рассуждает только проблеме богатства и бедности в свете евангельского откровения. Пианистка приводит несколько цитат из писания о том, что богатому трудно войти в Царствие небесное, а бедные богаты верой. Резюмируя сказанное, она пишет: «Богатство и бедность – тема и бесконечная, и общеизвестная. И, конечно взята Мусоргским значительно шире и глубже прямолинейного изображения еврейского быта» [14, с. 228].

Не секрет, что характеры персонажей этой пьесы-сценки выражены через речевые интонации. Манера говорить всегда рассматривалась композитором как зеркало души и одновременно отражение социального статуса. Продолжая параллели со Священным писанием, намеченные Юдиной, процитируем фрагменты из «Притчей» царя Соломона: «Богатый и бедный встречаются друг с другом: того и другого создал Господь» (глава 22, стих 2); «С мольбою говорит нищий, а богатый отвечает грубо» (глава 18, стих 24); «Богатый господствует над бедным, а должник делается рабом заимодавца» (глава 22, стих 7). Кажется, будто бы царь Соломон описывает пьесу Мусоргского.

На наш взгляд, ключом к тайному смыслу этой пьесы могут стать *имена героев*, которые очень редко печатаются в нотах. Мало кто задумывается,

¹⁵ Александр Мндоянц убеждён, что еврейских портретов на выставке не было.

¹⁶ «Витюшкиными» (от имени Гартмана Виктор) он называл два еврейских портрета.

¹⁷ Широко известны его критические замечания в адрес оперы «Юдифь» Серова, в которой еврейские хоры были написаны в духе западноевропейских хоралов.



что Самуэль и Шмуйле – это два варианта одного и того же имени! Самуэль – это европеизированный вариант еврейского имени Шмуэль, а «говорящая фамилия» Гольденберг (то есть «Златогор») дана уже на немецком языке. Шмуйле – это, вероятно, уменьшительная или искажённая форма имени Шмуэль на идише (еврейском наречии, впитавшем элементы немецкого языка).

Любопытно, что ситуация с подобием еврейских имён и социальная дистанция между героями странным образом напоминает русский духовный стих *о двух братьях Лазарях* – богатом и бедном. Этот духовный стих, существующий во множестве текстовых и мелодических вариантов, до сих пор бытует в старообрядческой среде. Фактически он является вольным пересказом евангельской притчи о богаче и Лазаре.

В оригинальном тексте Евангелия нет упомянутого выше подобия имён героев. Лазарем назван только бедняк, безропотно переносящий невзгоды жизни и презрение. Богатый же, будучи духовно пустым, лишён имени вовсе. Кроме того, герои притчи в Евангелии не являются братьями. Однако важнее другое: суть евангельского повествования и производного от него духовного стиха «О двух Лазарях» заключается не столько в социальном неравенстве героев, сколько в том, *что* происходит с ними *после смерти*. Бедняк, страдавший в своей земной жизни, утешается на лоне Авраама, а богатый – мучится в адском пламени, так как не был милостивым к бедным. Если подобие имён героев в пьесе Мусоргского воспринять как зашифрованную отсылку к духовному стиху и его первоисточнику-притче, то социальная тема в смысловой перспективе разомнётся в актуальную для цикла в целом проблематику взаимосвязи *жизни и смерти, неминуемого загробного воздаяния*.

«Прогулка», звучащая следом, вновь приобретает черты развёрнутой самостоятельной пьесы. Она очень близка первоначальному изложению. В связи с этим её иногда рассматривают как «водораздел» между первой и второй частью сюиты. В рамках избранной нами мистериальной концепции эту «Прогулку» можно истолковать как переход на качественно иной, *более глубокий уровень постижения тайн*.

«Лимож. Рынок. (Большая новость)». В автографе пьесы даны развёрнутые эпиграфы на фран-

цузском языке о сплетнях лиможских кумушек (про корову-беглянку, фарфоровые зубы и красный нос). Как известно, в каталоге работ Гартмана есть несколько зарисовок из города Лиможа, но изображения рынка не встречается. Вероятнее всего, занимательный сюжет придуман Мусоргским. Словам Стасова о существовании такой картинки в данном случае доверять нельзя. Его воспоминания о выставке гартмановских произведений были записаны 12 лет спустя и уже находились под мощным воздействием музыкальных образов сюиты Мусоргского.

Юдина обнажает философский подтекст не столько самой пьесы, сколько *вопиюще резкого контраста* между ней и последующими «Катакомбами». Она вводит ассоциативный образ из Евангелия «Изгнание торгующих их храма» [14, с. 228]. Подоплёка ассоциации понятна: рыночная атмосфера, торговля, обман, шум, крики, сплетни, смех, зубоскальство, а затем всё резко обрывается первым же гулким аккордом «Катакомб». Но почему Лиможский рынок сравнивается именно с храмом, а катакомбы символизируют изгнание торгующих из этого храма? На первый взгляд параллель кажется натянутой, искусственной. По нашему мнению, высказывание Юдиной по своей сути верно, но оно требует расшифровки. Лиможский рынок здесь явно символизирует *суету жизни*, водоворот ярких событий, их пёструю разноголосицу. Но рано или поздно в стремительный бег жизни вторгается смерть близких людей или отрезвляющая мысль о собственной неминуемой кончине. Вторжение смерти, приводящее к переосмыслению жизненных приоритетов, можно уподобить *голосу Бога, изгоняющего всю житейскую суету из храма человеческой души*. Вероятно, именно это имела в виду Юдина. Тем более, что об особом значении для христианина *памяти смертной* неоднократно писали святые отцы, которых, она, несомненно, читала. «Помни о смерти и вовек не согресишь» – такова их общая мысль.

Дилогия «Катакомбы». Казалось бы, уж здесь-то Мусоргский буквально следует за изображением Гартмана¹⁸. Однако данное предположение рушится, стоит только прочитать дополнительный заголовок

18 Акварель Гартмана дошла до нас. Художник изобразил себя вместе с другом В.А. Кенелем и проводником, держащим фонарь в Парижских катакомбах.



пьесы: «Римская гробница». Ведь у Гартмана изображены Парижские катакомбы! В чем смысл такой географической подмены? Попробуем разобраться. Парижские катакомбы – сравнительно поздние по времени возникновения. Они появились только в конце XVIII века в заброшенных старинных каменоломнях в результате перезахоронения останков людей с кладбища в центре города. Это было сделано в санитарных целях во избежание эпидемий. Городские власти пошли на этот шаг после того, как стена, отделявшая древнее городское кладбище при церкви, разрушилась и останки умерших попали в жилые кварталы. Поскольку перезахоронение было целенаправленным, кости и черепа после дезинфекции складывались в определённом порядке, образуя подобие архитектурных сооружений.

Римские катакомбы – совсем иные. Это очень древние погребения, возникавшие постепенно в первых веках нашей эры. Но самое главное – катакомбы были местом захоронения первых христиан, прежде всего, почитаемых ими мучеников. Именно в катакомбах на гробах мучеников христиане совершали свои таинственные богослужения, впоследствии превратившиеся в Литургию. Там, среди могил, они могли укрыться от преследователей-язычников. В катакомбах же появились первые образцы христианской иконографии символического характера.

Как уже упоминалось, начало пьесы Мусоргского воспринимается как неожиданное вторжение «иноного мира», как голос Бога. В музыке слышна гулкость большого пространства, реверберация, статика, таинственность, священная тишина, величие. Мндоянц называет «Катакомбы» «царством теней», «духовной кульминацией цикла». Фрид сравнивает пьесу с загадочными Сфинксами из «Карнавала» Шумана. По её мнению, этот Сфинкс скрывает страшную тайну смерти, которую не в силах постичь разум человека [4, с. 2]. Шнитке отмечает в «Катакомбах» преобладание фони́зма, гармонического колорита, почти полное отсутствие традиционной мелодики, кажущуюся дискретность созвучий. В то же время в статичных аккордовых комплексах исследовательница усматривает скрытые нисходящие линии баса и средних голосов (своего рода *catabasis*) [13, с. 344–345].

В контексте предлагаемой нами концепции «Картинок» эти выразительные средства можно связать с воплощением особой атмосферы, свой-

ственной Великой Субботе. Вспомним, что это тот день, когда Сын Божий своим телом почил смертным сном, а душой сошёл во ад, чтобы вывести из его плена всех праведников, как некогда Моисей извёл израильский народ из Египта. По мнению богословов, души усопших пребывают до Страшного суда в особом состоянии «субботства» – покоя, который уже озарён светом грядущего Воскресения¹⁹.

Таким образом, Катакомбы – это обитель мёртвых, и в то же время она является колыбелью будущей вечной жизни. Христиане воспринимают смерть как избавление от земных страданий, как сон, который закончится в день Страшного суда, когда после возгласа Трубы архангела (*Tuba mirum*) воскреснут в своих телах все умершие.

Как известно, в отличие от язычников, боявшихся покойников, христиане всегда относились к телам усопших с уважением: омывали и обряжали их перед погребением, вносили в храм для совместной молитвы. Мощи святых почитались и влагались в особые раки в церквях, к ним приходили с просьбами о помощи и исцелении и получали просимое. Все это возможно только потому, что *таинственная связь между душой и телом* христианина *сохраняется*, она не разорвана смертью окончательно, так как Христос уже победил смерть.

Мысль о том, что в костях умерших таится *искра будущей жизни*, на наш взгляд, раскрыта во второй части дилогии, названной композитором **«С мёртвыми на мёртвом языке»**. Заметим, что заголовок указывает *именно на Римские катакомбы*, где надгробные надписи были сделаны на «мёртвом» языке – латыни. Тремоло в музыкальной ткани пьесы словно изображает свечение черепов, которое можно истолковать как признак сокрытой в них жизненной силы. Напомню, что в особой ремарке в своей рукописи композитор говорит нам о своеобразном общении с обитателями мира мёртвых. Проводником в этот загадочный мир становится дух

¹⁹ Подчеркнём, что в православных богослужениях Страстной недели, начиная с Великого четверга (вспоминания первой Евхаристии) усиливаются мистериальные черты. Скорбной «кульминацией» является служба Великого пятка, посвящённая страданиям и погребению Христа. Служба «Страстей» переходит в величественный покой Великой Субботы, который, наконец, нарушается врывающимися возгласами Пасхальной радости.



Пример 3. Песнопение «Со святыми упокой» из Синодального Обихода (изд. 1772 г.)

умершего друга. Ведь согласно письму Мусоргского Балакиреву (приведённому в первой части статьи), родственные души не теряют связи друг с другом даже после смерти. Интересно, что Г. Свиридов, процитировавший фрагмент из данного письма по поводу «Картинок с выставки», делает характерное замечание: «"С мёртвыми на мёртвом языке". *Ключ* ко всему сочинению Мусоргского» [9, с. 477]. Подобно Юдиной, Свиридов не раскрывает своего тезиса, смысл которого для него слишком очевиден.

Подчеркнём, что в пьесе представлена очень сильно изменённая «Прогулка» (здесь происходит возвращение мелодического начала), приобретающая явные черты заупокойного песнопения. Исследователь Л. Полякова усматривает в ней сходство с известным русским музыкальным символом смерти – песнопением «Со святыми упокой» [7, с. 19]. Примечательно, что в печатном Синодальном Обиходе (1772 года издания) мы обнаружили вариант мелодии «Со святыми упокой» киевского роспева (пример 3), начало которого буквально совпадает с темой Прогулки!

Юдина в своих комментариях тоже отсылает слушателей к текстам заупокойных песнопений, в том числе к стихире, традиционно приписываемой знаменитому гимнографу Иоанну из Дамаска, которая известна по парафразе из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин» и по одноимённой кантате Танеева. Пианистка описывает характер этой пьесы-мемории как «сияние Вечности, Мира и Покоя» [14, с. 229].

«Избушка на курьих ножках (Баба Яга)»²⁰.

Не секрет, что обращение к образам народной фантастики было характерно для «кучкистов» и их европейских современников. Однако осмыслить появление злой сказочной героини именно в данном местоположении в цикле не так просто. Так, исследователи Фрид и Полякова видят в пьесе своего рода возвращение на русскую землю после странствий по «чужим краям». По мнению последней, русский национальный колорит «Избушки» компенсирует здесь пропуск Прогулки – тоже национально окрашенной [7, с. 20].

Мндоянц объясняет появление «Бабы Яги» именно в этом месте «Картинок» тем, что невозможно из царства мёртвых, которое означают «Катакомбы», мгновенно попасть в условия земной жизни. Связующим звеном между разными измерениями должен стать фантастический образ, обитающий *на границе миров*.

Шнитке трактует Бабу Ягу как «властительницу таинственного лесного царства, как «сильный и всемогущий персонаж» [13, с. 349]. Юдина идёт ещё дальше. Ссылаясь на работы учёных (вероятно, Проппа), она рассматривает фантастическую героиню как *персонификацию смерти* и наваждение зла. Известно, что Пропп трактовал образ Бабы Яги (с её

²⁰ Картинка Гартмана сохранилась – это эскиз часов в русском стиле с резьбой и оригинальным циферблатом с буквами в числовом значении (так цифры писали в Византии и на Руси).



характерным атрибутом – «костяной ногой») как живой труп²¹, хозяйку царства мёртвых, а её избушку считал входом в Аид. В среднем разделе пьесы, согласно восприятию большинства слушателей, изображён полёт «Бабы Яги», но Юдина даёт ему совершенно необычное истолкование. Она пишет, что здесь Яга превращается в русалку, сирену, чаровницу (наподобие Лорелеи, Кассеовны), привлекающую путников таинственными зовами [14, с. 229].

А. Шнитке справедливо подчёркивает особую роль ритма в этой пьесе: «Здесь есть что-то бесовское, злое в колдовских остигатных ритмах первой части. <...> Организующую, направляющую роль играет ритм, но ритм жёсткий, чеканный, активный» [13, с. 349]. В этой связи акцентируем внимание на присутствии в крайних частях пьесы жестовой ритмоинтонации «втапывания», аналог которой есть в финальной части «Песен и плясок смерти». Там Смерть «пляской тяжёлой» притапывает землю, чтобы мертвецы никогда не встали из неё. Аналогичное «поведение» Бабы Яги, как персонификации Смерти, можно объяснить смысловым наполнением предыдущей пьесы. Вспомним, что в ней черепа будто оживали, они светились и общались с нами. Эта скрытая в сухих костях жизненная сила (как в известном видении пророка Иезекииля²²) свидетельствует о временности царства Смерти и предвещает его конец. Смерть (в образе Бабы Яги) в отчаянной злобе пытается удержать свою власть над умершими. Она *дважды утрамбовывает землю*, а между этим пристально осматривает свои владения с высоты полёта (вспомним близкую по смыслу картину смотра мертвецов в «Полководце!»). Своим полётом она завораживает и зачаровывает пленников подземелья. Не отсюда ли сходство приёма тремоло в эпизодах, изображающих «свечение черепов» и «полет Яги»? Укажем также и на подобие императивных фанфар (в конце среднего раздела данной пьесы) окончанию «Старого замка» и «Серенады» из «Песен и плясок смерти».

В поисках образно-смысловых параллелей становится очевидным, что «разухабистая» плясовая тема в духе трепака, появляющаяся после ритмо-

интонаций «втапывания», переключается с третьим номером цикла «Песни и пляски смерти», где смерть танцует с пьяным старичком. В то же время разгульный характер этой темы может напомнить и хоры бунтовщиков из сцены под Кромами («Расходилась, разгулялась», «Ой ты сила силушка»), а также характеристики бунтаря Варлаама²³. На наш взгляд, совмещение образов *зла и бунтарства* в «Бабе Яге» симптоматично. Ведь разгул нечисти и бунт имеют общий мистический корень: как известно, первым бунтовщиком был сатана, восставший против Бога.

Рассматривая общий образный строй пьесы, исследователи часто проводят параллель между «Избушкой на курьих ножках» и «Ивановой ночью на Лысой горе» (см.: [13, с. 348; 14, с. 229]), где воплощается торжество нечистой силы, которое рассеивается с наступлением утра и звучанием церковных колоколов. Аналогичным образом исчезает и Баба Яга, побеждаемая лучезарностью замыкающей цикл пьесы и пронизывающей её колокольностью.

«Богатырские ворота (В стольном городе во Киеве)». Этот монументально-эпический финал сочинения Мусоргского по своей грандиозности и торжественности сопоставим с оперными финалами вроде глинкаевского «Слався».

Картинка Гартмана, послужившая импульсом к созданию пьесы, сохранилась до нашего времени, и представляет собой архитектурный проект, который художник создал для конкурса, организованного в честь спасения царя Александра II от покушения (рисунок 2). К сожалению, талантливый проект Гартмана так и не был осуществлён. На рисунке можно рассмотреть не только ворота, но и алтарную апсиду. Над центральной аркой, имеющей форму русского кокошника, видна икона архангела со щитом и мечом и образ Божией матери с младенцем. На центральной арке орнаментированными церковнославянскими буквами написано: «БЛАГОСЛОВЕНЬ ГРЯДЫЙ ВО ИМЯ ГОСПОДНЕ». Навершие колокольни выполнено в виде русского богатырского шлема. Стасов особенно восхищался колоннами, ушедшими в землю, подобно богатырю Святогору (вспомним высказывание Юдиной о «Прогулках» как столпах-колоннах композиции цикла!).

²¹ Вспомним скелетов и полуразложившихся трупов, танцующих на фресках и гравюрах «Dance macabre».

²² Книга Иезекииля: глава 37, стихи 1–14.

²³ Об этой аналогии пишет Э. Фрид [4, с. 2].

Большинство из перечисленных архитектурных элементов указывают на тот факт, что это не просто ворота, но *надвратная церковь*. Таким образом, все «звуковые реалии» пьесы Мусоргского – основная богатырская тема, родственная прогулке; колокольный трезвон с постепенно просветляющимся колоритом и инкрустацией темы Прогулки в верхнем регистре; строгое, аскетичное церковное пение – имеют семантическую связь с рисунком Гартмана. Подмечая особое значение *церковных элементов* в музыке «Богатырских ворот» и в рисунке Гартмана, М. Юдина цитирует один из постовых тропарей Утрени по Славословии «Стояще в храме Славы Твоея на Небесах стояти мним» [14, с. 230]. Действительно, имитация церковного пения выполнена композитором настолько удачно, что балансирует на грани цитаты. Мелодия, воспроизводящая характерные обороты древнерусских песнопений, и всё четырёхголосие выдержаны абсолютно точно в «двухслойном» обиходном ладу «укошенного» наклонения, о чём писал Ю. Холопов [11, с. 474]. Применённый композитором лад, свойственный древнерусскому знаменному роспеву, свидетельствует о прекрасной осведомлённости Мусоргского в вопросах стилистики церковного пения (уроки священника Кирилла Крупского не прошли даром!).

Примечательно, что вскоре после того, как Мусоргский завершил работу над «Картинками», Стасов в письме Римскому-Корсакову заметил по поводу финальной части сюиты следующее: «Особливо красив церковный мотив *“Елицы во Христа крестистесь”* и колокольный звон» [6, с. 395–396. Курсив мой. – А.П.]. Таким образом, если верить Стасову, – то перед нами *цитата мелодии церковного песнопения*, которое поётся всего лишь несколько раз в году вместо «Трисвятого»²⁴, в том числе на праздник Пасхи.

К сожалению, все попытки найти напев «Ели-

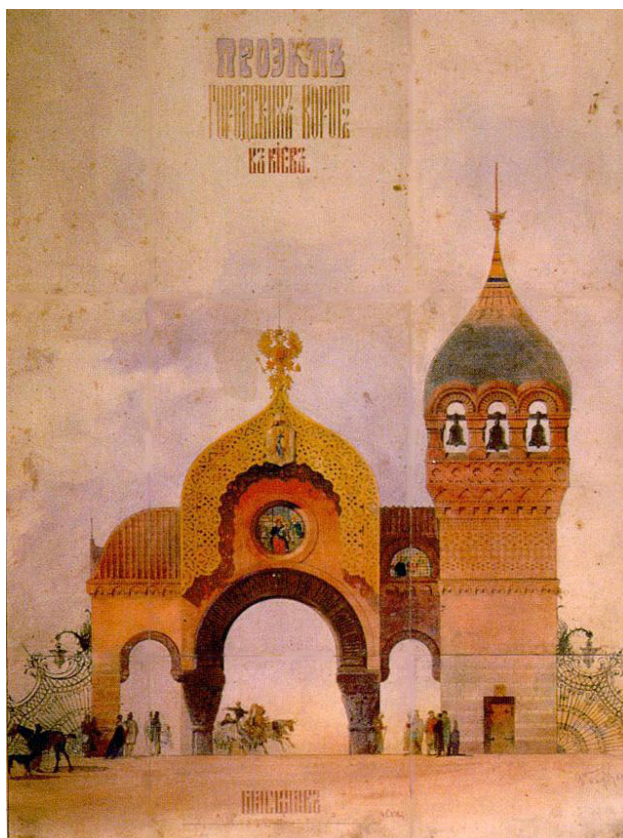


Рисунок 2. В. Гартман. Киевские городские ворота. Архитектурный проект
Источник: <https://evg-crystal.ru/kartiny/kartina-gartmana.html>

цы», более или менее близкий теме Мусоргского, не увенчались успехом, хотя были просмотрены образцы знаменного, путевого, демественного и киевского роспевов²⁵. Зато в результате поисков удалось обнаружить очевидное сходство с фрагментом мелодии *воскресного прокимна 1-го гласа киевского роспева* (см. со слов «Яко же уповахом»). Наибольшая близость теме Мусоргского прослеживается в редуцированной версии мелодии этого прокимна, встречающейся в многоголосных обработках (примеры 4, 5). Вероятнее всего, именно так это песнопение исполнялось в храмах во время жизни

24 Замена «Трисвятого» на «Елицы» связана с тем, что в дни особо значимых христианских праздников в древности совершалось массовое крещение тех, кто долго готовился к этому таинству, пребывая в чине оглашенных. Со времени христианизации общества и утверждения практики крещения в младенчестве пение «Елицы» потеряло свой первоначальный смысл, но сохранилось в богослужении. В контексте данного исследования важно то, что погружение крещаемого в воду и последующее восстание из неё символизирует *смерть и воскресение Христа* и всех соединившихся с Ним (см.: Послание

апостола Павла к Римлянам глава 6, стихи 3–11).

25 Авторские композиции не вошли в поисковое поле ввиду явной ориентации композитора на стилистику церковных роспевов.



Пример 4. «Церковная тема» Мусоргского. «Богатырские ворота»



Пример 5. Воскресный прокимен 1-го гласа киевского распева

композитора, в таком виде оно звучит и поныне. В словах прокимна выражено твёрдое упование на Божие покровительство и милосердие.

Интересно, что при всем контрасте по отношению к окружающему музыкальному материалу «церковная тема» финала имеет интонационное родство с начальной попевкой «богатырской» темы Мусоргского. Речь идёт о восходящем трихорде в объёме терции – типичным оборотом древнерусских распевов. Вспомним, что древнерусский обиходный звукоряд делился именно на трихорды-согласия.

«Богатырские ворота» рассматриваются исследователями как апофеоз, торжество русского богатырского духа, как выражение соборности, победы жизни над смертью, святости над нечистой силой, как оптимистический итог и преодоление трагизма, что чрезвычайно редко бывает у Мусоргского. Однако аллюзии на церковные песнопения («Елицы» и воскресный прокимен первого гласа), имитация праздничного трезвона, с постепенно просветляющимся колоритом, могут свидетельствовать о духовно-смысловых скрепах финала цикла с идеей *воскресения Христа, и связанного с ним восстания из мёртвых всего человечества*. Поэтому колорит пьесы можно определить как *пасхальный*. Почеркнём, что Пасху – главный русский церковный праздник – нередко рассматривают как глубинный архетип национального менталитета, заключаю-

щегося в способности возрождаться даже после тяжелейших испытаний.

По нашему мнению, финал цикла Мусоргского живописует ещё и русское преломление образа небесного града Иерусалима. Это видение врат Рая²⁶, который является одновременно началом (Киев – мать городов русских) и концом пути. «Богатырские ворота» – это и *прошлое Руси* (эпический, богатырский дух) и одновременно *будущее*, к которому устремляется сердце. Таким образом, время в «Богатырских воротах» закольцовывается в вечность. Здесь сняты противоречия предшествующих пьес, все едины в Боге: нет *ни богатого, ни бедного; ни раба-крестьянина, ни свободного; ни иудея, ни эллина*²⁷. Уходят болезни, житейские печали и смерть, а пребывает бесконечная жизнь и радость. Замечательным подтверждением подобной трактовки финала цикла может служить запись, оставленная Г. Свиридовым в тетради за 1989 год. Он пишет: «Горит здесь, в этих звуках, горит ослепительный свет Православия, свет Воскресения, Христовой бессмертной, вечной жизни» [9, с. 525].

²⁶ На эту мысль наводят и иконографические изображения на эскизе Гартмана. Архангел с мечом и щитом будто охраняет райские врата. Нездешний, даже космический колорит ощущается в соответствующем рисунке Кандинского.

²⁷ См.: Послание апостола Павла к Колоссянам (глава 3, стих 11).



В контексте сказанного стоит обратить внимание на упомянутую ранее надпись, находящуюся над центральной аркой эскиза Гартмана. На поверхностный взгляд может показаться, что слова *«Благословен грядый во имя Господне»* относятся к тем, кто проходит через ворота, прежде всего, к спасённому императору, который должен был первым проехать под «триумфальной аркой». Однако этот текст взят художником из евангельского повествования о торжественном *входе Иисуса Христа в Иерусалим*. Не сам ли Гартман заложил смысловую параллель между Киевом и Иерусалимом? Кроме того, приветственный возглас «Благословен Грядый во имя Господне» постоянно звучит в один из кульминационных моментов православной Литургии, когда чаша со Святыми Дарами выносится к народу для причастия. Ведь именно в приобщении людей к Божественным Тайнам заключается цель и высший смысл совершаемого богослужения. Причастие соединяет людей с Богом, делает их братьями во Христе и является *семенем будущего воскресения из мёртвых и вечной жизни*. Каждая Литургия (особенно воскресная) близка по смыслу и духу пасхальному торжеству, являя Небо на земле.

Воплощённая в финале цикла Мусоргского идея победы над злом и смертью вызывает параллели и со знаменитым словом святителя Иоанна Златоуста,

читаемым на пасхальном богослужении: «Смерть, где твоё жало? Ад, где твоя победа? Воскрес Христос, – и ты низложился; Воскрес Христос, – и пали демоны; Воскрес Христос, – и радуются ангелы; Воскрес Христос, – и водворяется жизнь; Воскрес Христос, – и ни одного мёртвого нет во гробе». Можно вспомнить также известный фрагмент из послания апостола Павла «Последний же враг истребится – смерть» (1 Кор. 15:26).

В этом плане драматургия «Картинок с выставки» является полнейшим антиподом современной им «Хованщины». Опера начинается с оркестровой картины Рассвета, символизирующего надмирный образ Святой Руси, однако всё последующее развитие действия сопряжено с постепенным сгущением трагизма и реализации принципа «трагической соборности» (термин И. Гуры), предполагающей обречённость русского народа на страдания и смерть. Драматургия же «Картинок», напротив, имеет *восходящую направленность* от мрака к свету, от проклятия смертности к чуду Воскресения и Преображения.

Для наглядности представим изложенную в исследовании концепцию в виде кратких тезисов (см. таблицу), данных в порядке следования пьес. Синим цветом будут выделены образные ассоциации, связанные со сферой Смерти, а жёлтым – со сферой Жизни и Воскресения.



НАЗВАНИЕ ПЬЕСЫ	СЕМАНТИКА, АССОЦИАТИВНЫЕ ОБРАЗЫ
«Прогулка»	Торжественная мистериальная процессия, возглавляемая автором-пророком, мистагогом. Идея соборности.
«Гном»	<i>Фантастический образ</i> , символизирующий грехопадение искажение человеческой природы, смертность.
«Прогулка»	Утешение, сострадание, надежда на Спасение через Мессию.
«Старый замок»	Завораживающая серенада Смерти, бренность, энтропия, неизбежное старение как следствие грехопадения.
«Прогулка»	Героический модус, стремление жить вопреки страху смерти, обретение смысла.
«Тюильри»	Символика детства: чистота души, целостность мировосприятия, обновление жизни. Связь деторождения с обетованием Спасения.
«Быдло»	Следствия грехопадения: тяжелый труд «в поте лица своего», смертность как проклятие. Картины и гравюры «Триумф смерти», намеки на траурный марш Шопена и <i>Dies irae</i> .
«Прогулка»	Скорбная и мрачная, предвестие пьесы «С мертвыми на мертвом языке». В конце вторжение фрагмента из следующей пьесы.
«Балет невылупившихся птенцов»	«Триумф жизни», тема детства, смысловая связь с «Тюильри», символика яйца – жизнь после смерти, Воскресение из мертвых.
«Самуэль Гольденберг и Шмуyle»	Параллель с духовным стихом о «Двух Лазарях» и евангельской притчей в качестве прототипа. Евангельское понимание богатства и бедности и намеки на тему загробной участи и воздаяния.
«Прогулка»	Близка первой «Прогулке». Аналогичная семантика, но еще и функция водораздела: начинается вторая часть цикла. Новый, более глубокий уровень постижения (как в Литургии верных).
«Лимож. Рынок»	<i>Суeta жизни</i> , прерванная вторжением смерти («Изгнание торгующих из храма» человеческой души).
«Катакомбы»	Таинственное Царство мертвых, усыпальницы первых христиан, Великая Суббота, сошествие Христа во ад, «субботство умерших».
«С мёртвыми на мёртвом языке»	Черты заупокойного песнопения-молитвы на основе «Прогулки». Искра жизни в черепах, общение живых с умершими.
«Баба Яга»	<i>Фантастический образ</i> . Персонификация Смерти, втапывание земли, чары, осматривание владений с высоты полета, желание удержать власть над мёртвыми, озлобленность от предчувствия конца. Разгул нечисти и бунтарство.
«Богатырские ворота»	Врата Небесного Иерусалима-Киева. Воскресение из мертвых, рассеивание злых чар, конец власти ада и смерти, Пасхальная радость.

Таблица. Идейно-образная концепция цикла "Картинки с выставки"



Из таблицы видно, что в цикле достаточно равномерно чередуются образы Жизни и Смерти, устремляясь к финалу, символизирующему всеобщее Воскресение и победу над тлением. В некоторых пьесах м наблюдается сочетание двух противоположных образных сфер. Между частями произведения есть выраженная причинно-следственная связь, способствующая семантическому единству. Можно обнаружить даже элементы симметрии – вторая и предпоследняя пьесы связаны с фантастическими образами, которые, тем не менее, получают глубинную символическую трактовку.

Подведём итоги. Изучение исследовательской литературы и наши собственные наблюдения позволяют констатировать существование как минимум трёх уровней понимания и истолкования общей концепции фортепианного цикла «Картинки с выставки», которые не противоречат друг другу, но соотносятся иерархически.

Первый уровень (конкретно-образный) – это восприятие цикла как серии «музыкальных иллюстраций» к работам Гартмана, возникших под впечатлением от посмертной выставки. Подобная версия известна «со школьной скамьи» и не требует специальных комментариев.

Второй уровень (национально-мифологический) – нашёл частичное отражение в концепциях Александра Мндоянца, Эмили Фрид и некоторых других исследователей. В данном случае «Картинки» анализируются в контексте Русской национальной идеи, как «Эпически монументальная песнь о России» (выражение Мндоянца). Произведение Мусоргского, по мнению авторов, базируется на национальной мифологии и само становится её неотъемлемой частью.

Третий уровень (сакрально-мистериальный) – отчасти представлен в толкованиях Юдиной, мыслях Свиридова и является центральным итогом наших наблюдений. Он предполагает рассмотрение «Картинок» как своего рода *«мистерии Смерти и Воскресения»*. Подобная трактовка выводит шедевр Мусоргского далеко за пределы национальных рамок и позволяет осознать его общечеловеческую значимость.

Разумеется, о проблеме Жизни и Смерти в связи с «Картинками с выставки», так или иначе, рассуждали все исследователи, обращавшиеся к постижению образно-смысловых граней цикла. Под таким углом традиционно рассматривается диалогия «Катакомбы», а Александр Мндоянец добавляет к ней и «Старый замок». Однако на наш взгляд, важнейшим оказывается именно *религиозно-мистериальный* ракурс и констатация системного *противопоставления образных сфер Жизни и Смерти* на протяжении всего сочинения. Мистериальные черты в произведении Мусоргского выражены как на семантическом уровне (прохождение через врата смерти, победа над смертью и преображение мира), так и на уровне условного моделирования элементов мистериального действия (перемещение «процессии» во главе с мистагогом в пространстве и времени, поэтапность постижения тайн, связь сакральными текстами и мифологией).

Хочется надеяться, что предложенное в работе истолкование глубинной семантики цикла найдёт своих сторонников и апологетов, а также будет способствовать возникновению его новых исполнительских интерпретаций.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абызова Е.Н. «Картины с выставки» Мусоргского. М.: «Музыка», 1987. 47 с.
- 2/ Гура И.С. М.П. Мусоргский: метафизика трагедийности. Дисс...канд. иск. Москва, 2003. 161 с.
- 3/ Другое измерение. Смерть и загробная жизнь в христианском искусстве. Каталог выставки. Сост. С.Н. Липатова. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2019. 165 с.
- 4/ Модест Петрович Мусоргский «Картины с выставки» для фортепиано. Факсимиле. 2-е издание / Вступительная статья Э.Л. Фрид. М.: «Музыка», 1982.
- 5/ Мусоргский М.П. Письма. М.: «Музыка», 1981. 359 с.
- 6/ Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 701 с.
- 7/ Полякова Л.В. «Картины с выставки» М.П. Мусоргского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 28 с.
- 8/ Потапцев А.В. «Картины с выставки» М.П. Мусоргского: мистерия смерти и воскресения (часть 1) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 2. С. 14–24.
- 9/ Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
- 10/ Сквирская Т.З., Хаздан Е.В. Еврейская мелодия в записи Мусоргского (из коллекции Пушкинского Дома) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 148–156.
- 11/ Холопов Ю.Н. Мусоргский как мастер музыкальной

формы («Картины с выставки») // Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы. М: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 456–483.

- 12/ Хубов Г.Н. Мусоргский. М.: «Музыка», 1969. 802 с.
- 13/ Шнитке А.Г. «Картины с выставки» М.П. Мусоргского (опыт анализа) // Вопросы музыкознания. Вып.1. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 327–357.
- 14/ Юдина М.В. «Картины с выставки» Модеста Петровича Мусоргского // «Вы спасётесь через музыку». Литературное наследие. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 223–230, 381–382 (примечания).

REFERENCES

- 1/ Abyzova, E.N. (1987), "Kartinki s vystavki" Musorgskogo ["Pictures at an Exhibition" by Mussorgsky], Muzyka, Moscow, 47 p. (in Russ.)
- 2/ Gura, I.S. (2003), M.P. Musorgskij: metafizika tragedijnosti [M.P. Mussorgsky: the metaphysics of tragedy], Diss...kand. isk, Moscow, 161 p. (in Russ.)
- 3/ Drugoe izmerenie. Smert' i zagrobnaja zhizn' v hristianskom iskusstve. Katalog vystavki. Sost. S.N. Lipatova (2019), [Another dimension. Death and the Afterlife in Christian Art. Exhibition catalogue], Central'nyj muzej drevnerusskoj kul'tury i iskusstva imeni Andreja Rubleva, Moscow, 165 p. (in Russ.)
- 4/ Modest Petrovich Musorgskij (1982), «Kartinki s vy'stavki» dlya fortepiano ["Pictures at an Exhibition" for piano], Muzyka, Moscow (in Russ.)
- 5/ Musorgskij, M.P. (1981), Pis'ma [Letters], Muzy`ka, Moscow, 359 p. (in Russ.)



- 6/ Orlova, A.A. (1963), *Trudy i dni M.P. Musorgskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Works and days of M.P. Mussorgsky. Chronicle of life and work], Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, 701 p. (in Russ.)
- 7/ Polyakova, L.V. (1960), "Kartinki s vystavki" M.P. Musorgskogo ["Pictures at an Exhibition" by M.P. Mussorgsky], Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, 28 p. (in Russ.)
- 8/ Potaptsev, A.V. (2022), "Pictures from the exhibition" M.P. Mussorgsky: the mystery of death and Resurrection", ARTE, No. 2. Pp. 14–24. (in Russ.)
- 9/ Sviridov G.V. (2002), *Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny], sost., avt. predisl. i komment. A.S. Belonenko, Molodaya gvardiya, Moscow, 798 p. (in Russ.)
- 10/ Skvirskaya, T.Z., Hazdan, E.V. (2007), *Evrejskaya melodiya v zapisi Musorgskogo (iz kolekcii Pushkinskogo Doma)* [Jewish melody recorded by Mussorgsky (from the Pushkin House collection)], *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma*, Dmitry Bulanin, Moscow, pp. 148–156. (in Russ.)
- 11/ Kholopov, Yu.N. (2012), *Musorgskij kak master muzykal'noj formy ("Kartinki s vystavki")* [Mussorgsky as a Master of Musical form ("Pictures at an Exhibition")], *Muzykal'nye formy klassicheskoy tradicii. Stat'i. Materialy*, Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya", Moscow, pp. 456–483. (in Russ.)

12/ Khubov, G.N. (1969), *Musorgskij* [Mussorgsky], Muzyka, Moscow, 802 p. (in Russ.)

13/ Shnitke, A.G. (1954), "Kartinki s vystavki" M.P. Musorgskogo (opyt analiza) ["Pictures at an Exhibition" by M.P. Mussorgsky (experiment of analysis)], *Voprosy muzykoznanija*, Vol. 1, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, pp. 327–357. (in Russ.)

14/ Yudina, M.V. (2005), "Kartinki s vystavki" Modesta Petrovicha Musorgskogo ["Pictures at an Exhibition" by Modest Petrovich Mussorgsky], "Vy spasyotes' cherez muzyku", *Literaturnoe nasledie*, Izdatelskij dom "Klassika-XXI", Moscow, pp. 223–230. (in Russ.)

Сведения об авторе

Потапцев Анатолий Викторович, преподаватель, Иркутский областной музыкальный колледж имени Фридерика Шопена; преподаватель, детская музыкальная школа, г. Свирск

E-mail: anatoly1307@mail.ru

Author information

Anatoly V. Potaptsev, Teacher of musical theoretical disciplines, Fryderyk Chopin Irkutsk Regional College of Music; Teacher, Children's Music School in Svirsk

E-mail: anatoly1307@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Р А З Д Е Л

32/

А.Л. БАЛАЦКАЯ
Забывшие имена
незабываемых
музыкантов.
Юлий Конюс

УДК 78.071.1

ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА НЕЗАБЫВАЕМЫХ МУЗЫКАНТОВ. ЮЛИЙ КОНЮС

А.Л. БАЛАЦКАЯ

Российская государственная специализированная академия искусств, 121165, Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена памяти Ю.Э. Конюса, замечательного музыканта, представителя богатой талантами династии, щедро одарившей русскую культуру. В декабре 2022 года исполнится восемьдесят лет со дня смерти Юлия Эдуардовича. Прошло меньше века, но его имя, в основном, актуализируется кругом скрипачей-студентов, изучающих его Концерт для скрипки е-moll в рамках специальных классов. Существующая ныне полоса пренебрежения, грозит риском полного забвения этого яркого представителя русской культуры, что недопустимо. Восполнить несправедливый пробел в отечественном музыкознании являлось главной целью данной работы. В центре внимания исследования – архивные материалы, дневники и письма, позволившие осветить многогранную личность Ю. Конюса и восстановить ранее неизвестные факты его биографии. Творческое и дружеское общение с П.И. Чайковским, С.И. Танеевым, С.В. Рахманиновым, предстаёт в эпистолярном наследии, обнаруженном автором данной работы, и впервые вводимом в научный оборот.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Конюс, эпистолярная, династическая преемственность, Чайковский, Танеев, Рахманинов.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

FORGOTTEN NAMES OF UNFORGETTABLE MUSICIANS. YULIY CONUS

A.L. BALATSKAYA

Russian State Specialized Academy of Arts, Moscow, 121165, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the memory of Jules E. Conus, a remarkable musician, a representative of a dynasty rich in talents that generously bestowed Russian culture. In December 2022 it will be eighty years since the death of Jules Eduardovich. Less than a century has passed, but his name is mostly actualized by the circle of student violinists who study his concerto for e-moll violin in special classes. The existing streak of neglect, threatens the risk of complete oblivion of this brilliant representative of Russian culture, which is unacceptable. To fill an unfair gap in Russian musicology was the main goal of this work. At the center of the study are archival materials, diaries and letters, which allowed to illuminate the multifaceted personality of J. Conus and restore previously unknown facts of his biography. Creative and friendly communication with P.I. Tchaikovsky, S.I. Taneyev, S.V. Rachmaninoff is presented in the epistolary material that we have discovered and for the first time introduced into the scientific field.

KEYWORDS: Conus, epistolary, dynastic succession, Tchaikovsky, Taneyev, Rachmaninov.

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

Благодарность: научному руководителю, Елене Борисовне Долинской, за содействие и консультирование в процессе написания работы.

Thanks to: to the scientific supervisor, Elena B. Dolinskaya, for assistance and advice in the process of writing the work.

*«Все эти Конюсы очень даровиты
и очень хорошие люди»
П.И. Чайковский*

Существование профессиональных династий – древнейший факт мировой истории. Однако бесспорно, что наличие нескольких даровитых представителей, а иногда даже поколений всегда будет оставаться загадкой. Это явление привлекало и привлекает внимание выдающихся деятелей различных областей науки. В.И. Вернадский назвал данный феномен «пульсацией талантливости»¹. В истории музыкального искусства известны семейные сообщества, щедро одарённые талантами сразу в нескольких поколениях. Таковы, например, роды Бахов, Моцартов, Штраусов, Метнер-Гедике и другие. Представителем именно семейной династии явился Юлий Эдуардович Конюс (рисунок 1). Его личность и творчество ещё не становились объектом специального исследования. Это обуславливает актуальность и новизну выбранной темы. Чтобы собрать по крупицам биографию талантливого музыканта был привлечён широкий круг документальных источников, некоторые из которых впервые вводятся в научный обиход.

Ю. Конюс родился в Москве, 18 января (1 февраля) 1869 года в семье Эдуарда Константиновича Конюса, пианиста, педагога и композитора. Его отец, К.Л. Конюс перебрался в Российскую Империю после окончания наполеоновских войн. О матери Ю. Конюса известно, что её звали Клотильда Аделаида Жозефина-Тереза Тамброни. Отец – знаменитый в те времена преподаватель пения Адольф Иосифович (Осипович) Тамброни, а мать принадлежала к семье Вендрамини, представители которой прославились в России гравировальным искусством.

Подобное слияние нескольких династий, преданных искусству, не могло не отразиться на выборе рода деятельности детей Эдуарда Константиновича, учитывая, что сам он много лет преподавал игру на фортепиано в Московском училище Ордена Святой Екатерины. В возрасте десяти лет Ю. Конюс поступил в Московскую консерваторию на младшее отделение



Рисунок 1. Ю.Э. Конюс

¹ Термин был озвучен В.И. Вернадским в лекции по истории науки в 1926 году.



к профессору А.А. Гильфу². Во время вступительных экзаменов юный скрипач был особенно отмечен Н.Г. Рубинштейном (1835–1881), сказавшим отцу Юлия: «Да он у тебя царёк среди них» [4, с. 273].

Спустя несколько лет юный скрипач перешёл в класс профессора И.В. Гржимали (1844–1915). В годы учёбы он активно выступал в концертах как солист и в составе квартетов. В 1888 году юноша окончил Консерваторию с малой золотой медалью и его имя было занесено на мраморную доску Малого зала. Ю. Конюсу повезло: он стал воспитанником Московской консерватории в то время, когда там преподавали П.И. Чайковский и С.И. Танеев, чьё дружеское расположение он смог завоевать, благодаря своему таланту и чисто человеческим качествам. «Все эти Конюсы очень даровиты и очень хорошие люди» – писал о представителях династии Пётр Ильич, но более других выделял Юлия или «Жулика», как он дружески именовал его в переписке [17, с. 164].

Собирая пёструю мозаику творческого пути Юлия Конюса, следует отметить очень тесное соприкосновение «профессионального» и «личного» в жизни музыканта. С самого детства его окружали талантливые творческие личности. Все семейство Конюсов постоянно было вовлечено в музыкальную жизнь России, достигшую тогда большого расцвета. После окончания Консерватории, Юлия Конюса связали творческие и дружеские отношения с Танеевым. Из его дневниковых записей становится известно, что в 1895 году Ю.Э. Конюс гостил в Ясной Поляне у Льва Николаевича Толстого, где, по установившейся традиции, устраивались импровизированные музыкальные вечера. Кроме того, Лев Николаевич сыграл с ним несколько шахматных партий, за которыми велись разговоры о музыке. Юлий Эдуардович не раз принимал участие в концертах, которые чета Толстых устраивала в Москве. Об одном из таких вечеров свидетельствует письмо С.А. Толстой (1844–1919) к Л.А. Толстому от 24 февраля 1895 года: «Сейчас была А.С. Губкина <...> Она мне говорила, что Конюсы играли, и ты так умилялся, трогался и восхищался, что она никак не ожидала видеть тебя в таком волнении от музыки» [12, с. 281].

В эти же годы завязывается тесная дружба Ю. Конюса с Рахманиновым, Метнером, Шаляпиным, которую они пронесут через всю жизнь, несмотря на известные исторические события и непростые жизненные коллизии. Талантливые музыканты принимали активное участие в совместных концертах, устраиваемых знаменитыми меценатами того времени, например: А.П. Ливен (1861–1929), С.И. Мамонтовым (1841–1918), а также В.И. Фирсановой (1862–1934). На её дочери, Зое Владимировне Ворониной, Юлий Конюс женился в 1898 году. В этом браке родилось трое детей: Вера (умерла в возрасте четырёх лет), Сергей и Борис. Сергей Юльевич – единственный из всех детей Юлия Конюса оставил значительный след в истории музыкального искусства, Борис Юльевич стал математиком³.

В 1909 году Юлий Эдуардович гостил в имении «Спасское» (ныне – г. Воскресенск Московской области) у княгини А.П. Ливен, где познакомился с её дочерью Марией. Несмотря на солидную разницу в возрасте (20 лет), они вместе сбежали, нарушив все правила приличия того времени. Известно, что Юлию Эдуардовичу и Марии Александровне пришлось ждать два года, прежде чем З.В. Воронина дала развод Юлию Эдуардовичу, и они смогли официально зарегистрировать свои отношения.

Выскажем предположение, что эта скандальная ситуация вынудила Юлию Конюса оставить службу в Большом театре. Возможно, именно о ней Георгий Конюс писал своему другу Леониду Собинову: «Последние две недели меня сильно волнуют дела брата Юлия. Приходилось часто ездить в Москву, помогать ему советами. Обстоятельства в высокой степени не банальные. О них (Бог даст, все обойдётся в конце концов благополучно) поговорим, когда вернёшься к нам» [9, с. 116]. Тем не менее, княгиня А.П. Ливен со временем «сменила гнев на милость» и даже выстроила новой семье Ю.Э. Конюса собственную усадьбу «Дубки» недалеко от Спасского. В этом браке родились две дочери, Александра и Татьяна.

В 1917 году в России разразились революционные события, привычный уклад жизни нарушился,

2 Арно Адамович Гильф (1858–1909), немецкий скрипач и педагог, преподавал в Московской консерватории.

3 Борис Юльевич Конюс (1904–1988), профессор математики, член ассоциации Тургеневской библиотеки в Париже.



началась гражданская война, Российская Империя прекратила своё существование. Всё это заставило Юлия Эдуардовича переселиться вместе с семьёй в Париже. Переезд Ю. Конюса во Францию нельзя назвать эмиграцией, ведь почти все представители династии были французскими подданными. Тем не менее, его фактическое положение ничем не отличалось от положения русских эмигрантов, ведь для французов Юлий Конюс был русским скрипачом и композитором. Как известно, в этот период во Францию выехали с семьями также Л.Э. Конюс, С.В. Рахманинов, Ф.И. Шаляпин, Н.К. Метнер, С.С. Прокофьев (чья мать, как и мать Рахманинова, осталась в России).

Во Франции Юлий Эдуардович продолжил трудиться на музыкальном поприще. К моменту переезда Конюсу сравнялось пятьдесят лет, и, по некоторым свидетельствам, он не мог вести исполнительскую деятельность из-за проблем со здоровьем. Однако, вместе с братом Львом, он начал преподавать в парижской Русской консерватории, сочинял музыку на заказ, устроился редактором в Российское музыкальное издательство С.А. Кусевицкого.

30-годы прошлого столетия в биографии Юлия Эдуардовича ознаменованы изобретением и внедрением им в нотопечатное производство гравировальной машины «Люкс». Сведения об этой машине достаточно скудны, хотя известно, что она сэкономила до 60 % времени в процессе нотопечатания. На машине, изобретённой Конюсом, печатали продукцию такие издательства, как: “Francis, Day”, “Salabert”, “Max Eschig”, издательства Беляева, Циммермана, Кусевицкого. Возможно, изобретение Юлия Конюса получило бы более широкое распространение, но близилась Вторая мировая война, многие издательства массово закрывались. В письме от 1 августа 1927 года к Рахманинову, страстному автомобилисту, Конюс-инженер детально описал другое своё специальное устройство-изобретение, которое помогло бы избавить окружающих от пыли, производимой нелюбимыми им автомобилями. «Портили немного приятность пребывания, тишины и уединение обладатели автомобилей... кроме тебя, черт бы их всех подрал... правда, от них скромным людям житья не будет... всюду снуют, пылят, гудят. Против гудения уже ничего не выду-

маешь, но от пыления мне пришла в голову мысль: можно было бы перед каждым колесом приделать маленькую помпу, таким образом, механически от вращения колёс будет увлажняться место его вращения. Эти же помпы в дождливую погоду вместо воды могли бы выпустить струю песка, чтобы не скользили бы колеса по мокрому асфальту... но эти идеи требуют разработки» [8, с. 480].

С Рахманиновым Ю. Конюса связывали не только дружеские, творческие, но и родственные отношения. Юлий Эдуардович и четверо его детей всегда были желанными гостями в доме Сергея и Натальи Рахманиновых. В 1932 году Татьяна Рахманинова и Борис Конюс поженились, в 1933 году в этом браке родился сын, названный Александром, ставший общим внуком Конюса и Рахманинова.

Жизнь во Франции для Юлия Эдуардовича, как и для многих других эмигрантов, была совсем не простой, несмотря на наличие французского подданства, творческой востребованности и инженерно-конструкторские успехи. Его вторая жена, Мария Ливен, ушла от него, оставив ему на попечение двух дочерей. Ю.Э. Конюс никогда не жаловался на жизнь, однако многие письма свидетельствуют о затруднительном, а порой и очень сложном материальном положении.

В 1939 году, видимо, устав от своих «парижских» забот, Юлий Конюс гостил у своей племянницы Ольги Александровны Хрептович-Бутеневой (1890–1987) в имении Щорсы под Гродно (Польская Республика, ныне – Республика Беларусь). Там его застало известие о начале Второй мировой войны, а в скором времени Красная армия вошла на территорию Польши. Так, собственно, Юлий Эдуардович и оказался на родине, а точнее, «запертым» в Щорсах, подвергшихся национализации, пытаюсь хоть как-то поддержать семейство Хрептовичей, вывезенных в город Новогрудок. Спустя много лет, пройдя все ужасы ГУЛАГа, О.А. Хрептович-Бутенева опишет те дни в книге «Перелом».

О своём бедственном положении Юлий Эдуардович тут же сообщил племяннице в Москву. Благодаря усилиям Н.Г. Конюс в 1940 году он оказался в Москве. А.Б. Гольденвейзер так описал эту встречу 1 апреля 1940 в своём дневнике: «Совсем старый, но все тот же. Сильно глуховат. Наивно надеется здесь издавать и слышать в оркестре свои



сочинения, заниматься педагогической деятельностью. Уверен, что я все смогу для него сделать. А между тем его ждёт горькое разочарование... Видеть его мне было очень приятно. Он рассказал немного о Рахманинове, Метнере, брате, о своих детях. Пахнуло давно ушедшей жизнью, молодостью» [6, с. 522].

Преклонный возраст и известные обстоятельства, касаемые жизни эмигрантов-возвращенцев того времени, не помешали Юлию Эдуардовичу наладить достаточно интенсивную творческую деятельность в Москве. Так, он восстановил связи с друзьями по консерватории, начал преподавать скрипку в Центральном заочном музыкально-педагогическом институте, активно продолжал композиторскую деятельность.

Удивительно, что Юлию Конюсу позволили вернуться в Москву, но ещё более удивительно, что разрешили работать в учебном заведении – до конца своих дней он оставался французским гражданином, а ведь его могли запросто интернировать во Францию, с которой 30 июня 1941 года были прерваны дипломатические отношения. Возможно, сам Ю.Э. Конюс, далёкий от политики, не до конца оценивал все риски, связанные с возвращением на родину, а может просто верил, что искусство стоит значительно выше политических споров и государственных границ. В 1942 году Юлий Конюс отправился в Меленки навестить сестру Ольгу Эдуардовну, где и умер 3 декабря того же года. К сожалению, точное местоположение его захоронения на сегодняшний день определить не удалось.

Реконструируя факты биографии Юлия Эдуардовича, перед нами встаёт закономерный вопрос. Каково было становление и развитие его творческого пути? Вчерашнему выпускнику Московской консерватории, тогда ещё совсем юному музыканту П.И. Чайковский оказывал всяческую протекцию. Так, в 1889 году по его рекомендации Ю. Конюс отправился на стажировку в Париж, во время которой совершенствовал своё исполнительское искусство у Л. Массара, одного из лучших скрипичных педагогов в Европе. Затем он концертировал во Франции, работал в оркестре «Гранд Опера», в оркестре Колонна. Именно Пётр Ильич порекомендовал своего протеже в оркестр Нью-Йоркской филармонии, где к тому моменту уже несколько лет служил

А.Д. Бродский, первый исполнитель концерта для скрипки с оркестром и друг великого Мастера.

Отношения Учителя и ученика, запечатлены в переписке, продолжавшейся с 1891 по 1893 годы. С этими бесценными страницами Юлий Эдуардович никогда не расставался, трепетно оберегая память о Чайковском. Сама переписка интересна не просто как история задушевного общения, но и как ценнейшие документы, вобравшие в себя вехи не всегда безоблачного творческого пути Ю. Конюса. Например, в письме от 9 июня 1891 года он, с присущим ему чувством юмора, рассказывает Петру Ильичу о своих злоключениях: «Вообразите, вот уже скоро неделю сижу в Берлине и за неимением денег не могу двинуться. Папаша мою депешу, верно, не получил (я адресовал в Екатерининский Институт, а он должно быть на даче), а я тем временем, чтобы не умереть с голоду принужден тут, целый день молоко пить с пеклеванным хлебом. Не смотря на эту монотонную кухню я чувствую себя очень бодрым и весёлым. Слыша, как я один в своей комнате хохочу, соседи верно думают, что я сумасшедший. И ведь правда смешно; аппетит после морского путешествия страшный, а приходится, как провинившийся мальчишка, без обеда оставаться. Эти последние два дня и не одевался, чтобы не гулять по *Fridrich`s Strasse*, а то такое чувство, как у Капитана Копейкина на Невском проспекте» [5, с. 1–46].

Ненавязчиво контролировал Пётр Ильич своего подопечного и во время его «американского» предприятия. Узнав, что соседом по пульту в оркестре у юного Конюса будет его давний друг А.Д. Бродский, он тут же отправил ему следующую депешу: «Голубчик, рекомендую тебе твоего соседа по пульту, Конюса. Это не только талантливый и неглупый юноша, – но и превосходный во всех отношениях молодой человек, принадлежащий к необыкновенно даровитой и чудесной семье. Я его очень полюбил в последнее время, ибо в Париже близко с ним сошёлся и ужасно был рад за него, когда узнал о твоём приезде в Америку. Для него величайшее счастье, что он на чужбине найдёт таких хороших людей – соотечественников, как ты и Анна Львовна. Прошу Вас обоих обласкать милого юношу, достойного вполне вашего сочувствия» [15, с. 240–241].

Письма Чайковского также являются свиде-



тельством творческих исполнительских исканий и сомнений Юлия Конюса. Пётр Ильич пишет: «Как мне понравилось, что, восхваляя игру Бродского, Вы сознаетесь в зависти. Такого рода зависть есть не что иное, как стремление к совершенству: это залог того, что Вы не остановитесь на точке замирания» [15, с. 283–284], или: «Мне грустно, что письма Ваши проникнуты духом печали и уныния. Отчего это? Я думаю не от того ли, что Вы ещё не сыграли публично и не получили должной Вам доли восторга... Вообще мне хочется посоветовать Вам быть в себе очень уверенным, не поддаваться чувству недоверия к себе, быть тем, чем Вы были лет 6 тому назад в этом отношении ... Знайте, что у Вас огромный талант и что Вы должны перещеголять всех живущих скрипачей» [16, с. 18–19].

Известно, что 1893 году П. И. Чайковский во время инструментовки своей Шестой симфонии обращался к Юлию Конюсу за советами, касательно облегчения партии скрипок в сторону удобной для игры, а также обозначения штрихов для всей этой группы. В дальнейшем, с подобными просьбами к Конюсу обращались С. И. Танеев и С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер и С. С. Прокофьев.

Исполнительское дарование Ю. Конюса получило оценку в свидетельствах современников. Сохранились несколько уникальных аудиозаписей, сделанных на фонографе Т. Эдисона в октябре 1892 года. Среди них: Menuetto 1 из Партиты E-dur И. С. Баха и «Цыганские напевы» П. Сарасате (фрагмент). Записи, осуществленные на фонографе, не отличаются качеством, привычным уху современного слушателя. Можно, однако, составить представление о технических возможностях и исполнительской манере, присущих талантливому музыканту. Menuetto 1 из Партиты E-dur входит в классический репертуар любого скрипача, «Цыганские напевы» достаточно новы для тех времён (опубликованы в 1878 году) и свидетельствуют о серьёзном техническом уровне музыканта. Знаменитая пьеса Сарасате спустя более ста лет остаётся виртуозной жемчужиной скрипичного репертуара.

Косвенно о степени исполнительского мастерства Юлия Конюса можно узнать и из дневников С. И. Танеева: «...вечером мы сыграли с Конюсом Крейцерову сонату, и он сам E-dur'ную сонату Баха» (здесь наверное речь всё же идёт о Партите

для скрипки соло E-dur – прим. авт.) [10, с. 208], «...вечером играл Конюс со мной концерт Баха, арию Баха, сонату Моцарта и мелкие пьесы» [там же, с. 117], «...играли с Конюсом его пьесу, Глазунова арабскую мелодию и Вагнера романс» [11, с. 222]. Бесспорно, данные выдержки не содержат в себе прямой оценки, но свидетельствуют о репертуарном разнообразии скрипача, его начинаниях на композиторском поприще.

Хвалебный отзыв об игре Ю. Конюса сохранился в одном из писем А. Д. Бродского к П. И. Чайковскому от ноября 1891 года: «Могу написать про Конюса, что слышал Четвёртый концерт Вьетана, который он роскошно играл. Слушая его, жалеешь, что он попал к Дамрошу, который его за маленькую плату очень эксплуатирует. Где ему заниматься, а между тем, он мог бы достигнуть в своём искусстве высокую точку при своём таланте» [1, с. 137].

Скажем и о деятельности Ю. Конюса в составе камерных ансамблей. Она ознаменована двумя яркими событиями, символически связанными друг с другом. В концерте 29 сентября 1891 года Конюс с А. Брандуковым и С. Танеевым исполнили трио «Памяти великого Артиста» Чайковского в присутствии самого автора. Другим событием для Конюса-ансамблиста стало премьерное исполнение «Элегического трио» С. Рахманинова 31 января 1894 года с композитором и А. Брандуковым. В эпитафии П. И. Чайковскому Рахманинов поручил партию скрипки Юлию Эдуардовичу.

В биографических сведениях упоминается его роль концертмейстера оркестра Большого театра. Однако это не совсем верно. Архивные материалы позволили уточнить: с 1906 по 1909 год он действительно состоял на службе в Большом театре, но занимал место помощника концертмейстера альтовой (!) группы. На сегодняшний день причин неожиданной смены инструмента обнаружить не удалось. Тем не менее, сам факт стал ещё одним доказательством исполнительской одарённости скрипача.

После окончания службы в Большом театре Юлий Эдуардович создал струнный квартет, о котором А. Б. Гольденвейзер писал: «Пятый As dur'ный квартет С. И. Танеева обнаружил, что самые лучшие надежды, возлагаемые на симпатичные надежды гг. Конюса, Авьерино, Белоусовых, начи-



нают сбываться. Разумеется, исполнение их ещё весьма далеко от совершенства, но, сравнительно с первым вечером, замечается такой шаг вперёд, который позволяет ждать от талантливых артистов в будущем много хорошего» [3, с. 71].

Как и большинство современников Ю. Конюса сочетал исполнительскую деятельность с преподаванием. После возвращения из США в 1892 году, по протекции Чайковского тогда ещё совсем юный музыкант получил место преподавателя скрипки в Московской консерватории. В разные годы в его классе обучались А. Чухалдин, А. Метнер, Б. Израилевский, ставшие в последствии видными деятелями искусства. Б.Л. Израилевский в своей книге «Музыка в спектаклях Московского художественного театра» так вспоминал своего учителя в Консерватории: «По классу скрипки – на четвертый курс к преподавателю Ю.Э. Конюсу. Конюс был великолепным скрипачом, педагогом и композитором. Его скрипичный концерт ученики старших курсов изучали с наслаждением, и я мечтал играть этот концерт, когда буду на шестом курсе. У него я занимался только один год, потом он заболел туберкулёзом и уехал в Крым» [13, с. 345].

В 1901 году Юлий Эдуардович оставил службу в Московской консерватории, но не педагогическую деятельность. Он преподавал в музыкально-драматическом училище Московского Филармонического Общества. В эти годы в классе К. Мостраса занимался И.А. Галамян. В России его имя мало известно. Однако, именно Иван Александрович воспитал целую плеяду скрипачей мирового уровня, среди них: И. Перельман, П. Цукерман, Д. Ситковецкий, М. Рабин и другие. Возникает справедливый вопрос об отношении Ю. Конюса к творческому становлению своего современника. В письме от 29 августа 1981 года некая Эдит Фрейслебен⁴ писала музыковеду З. Апетян: «Известно ли Вам, что знаменитый педагог Иван Галамян 14 апреля умер в Нью-Йорке? Я его лично знала. Он мне много говорил о Рахманинове и о своём педагоге Ю. Конюсе» [7, с. 63]. Выскажем гипотезу; Юлий Эдуар-

дович мог заниматься с И. Галамяном в частном порядке. Также известно, что их пути пересеклись в Париже, в Русской консерватории, к открытию которой они причастны наряду с другими видными творческими представителями эмиграции.

Результатом педагогической работы Ю.Э. Конюса явилось издание им учебника, адресованного начинающим скрипачам – «Упражнения и маленькие этюды в двойных нотах для скрипки» (1942). Пособие, состоящее из упражнений и этюдов, и поныне пользуется популярностью в педагогической практике обучения скрипачей на начальном этапе. Особый интерес в издании вызывают методические основы освоения техники игры двойными нотами.

Талантливый исполнитель и педагог, Юлий Эдуардович обрёл широкую известность благодаря своему Концерту для скрипки с оркестром. Истории известна масса примеров, когда выдающиеся скрипачи занимались сочинением. Подобная практика возникла вместе с зарождением скрипичного исполнительства и была нацелена на демонстрацию всех возможностей инструмента. Параллельно решалась и задача пополнения репертуара.

Интересна история создания этого концерта, посвящённого И.В. Гржимали. Его премьера состоялась в 1896 году. С. Танеев записал 14 января 1895 года: «Подготовка к юбилею Гржимали. Ю. Конюс сыграл концерт (e-moll, свой). Красивое произведение, но должно быть немного исправлено» [10, с. 57]. Становится ясным: концерт был готов уже к самому началу 1895 года, к пятидесятилетию И.В. Гржимали.

Каковы же предпосылки, сподвигнувшие Юлиа Конюса, к написанию столь масштабного произведения? Ответ находим в его переписке с Чайковским. В самом начале 1893 года он сообщает Петру Ильичу о своей работе над концертами М. Бруха, Ф. Мендельсона и А. Вьетана. Доподлинно неизвестно, какой именно из семи скрипичных концертов великого бельгийца он разучивал, находясь на пике исполнительского мастерства. Выскажем догадку, что это был Концерт № 5 (a-moll, "Le Gretri"). Написанный в одночастной форме, концерт Вьетана сходен по строению с произведением Ю. Конюса, появившимся через 25 лет. При детальном анализе речитативной фразы, открывающей скрипичное solo в его концерте,

⁴ На сегодняшний день нам не удалось обнаружить о ней каких-либо сведений. Известно, что Э. Фрейслебен являлась собеседником З.А. Апетян по переписке, в процессе реконструкции фактов биографии С.В. Рахманинова последней.



Пример 1. Ю. Конюс. Концерт для скрипки с оркестром.
Вступление



Пример 2. А. Вьетан. Концерт для скрипки с оркестром № 5.
Вступление

можно увидеть определённое сходство с мотивом, с которого начинается аналогичное произведение А. Вьетана (примеры 1 и 2)⁵.

Естественно, Концерт для скрипки Чайковского тоже не мог не оказать влияния на композиторские идеи молодого скрипача. Так, Юлий Эдуардович делится с Чайковским творческими планами: «Буду непременно работать над Вашим концертом. Я прежде не раскусил его; как услышал Бродского, убедился, что это вещь великолепная, только требует больше, чем либо другое, – художника с серьёзной техникой. В таком исполнении он и эффектный, и характерен, и в высшей степени поэтичен. Я глубоко убеждён, что он будет очень популярен» [5, с. 1–46].

Судьбу музыкального произведения определяет его жизнь на эстраде. Как же шло утверждение скрипичного концерта, ставшего визитной карточкой стиля скрипача-композитора? Накануне премьерного исполнения С. Танеев делает запись:

«Был на репетиции. Слышал концерт Ю. Конюса. Очень удачен, всем нравится» [10, с. 137]. Позже, в 1897 году ректор В.И. Сафонов просил Ц.А. Кюи, а потом и А.Н. Виноградского о возможности исполнения Конюсом его собственного сочинения в Санкт-Петербурге, Киеве и Одессе, соответственно. В разное время его включали в свой репертуар выдающиеся скрипачи мира; например: Я. Хейфец, Б. Гольдштейн, М. Эльман, Д. Гаррет, Э. Грач, С. Стадлер и другие. Написанный в 1895 году концерт Юлия Конюса был особенно популярен в начале XX века, в России, позже, уже в СССР часто исполнялся на эстраде примерно до 30-х годов.

Будучи прекрасным скрипачом, Юлий Эдуардович писал не только для «своего» инструмента, как многие его современники. Коллекция рукописей в архивных и музейных фондах демонстрирует разнотипность композиторского дарования Ю.Э. Конюса. Менее чем за десять лет он создал множество произведений, начиная с песен для детского хора и заканчивая балетом «Икар».

⁵ В центре внимания – первые два такта, содержащие в себе описываемый мотив.



Из хоровых произведений значительный интерес представляет песня «Идет война народная» для хора и духового оркестра. В 1941 году Юлий Конюс прочёл стихи «Священная война» В.И. Лебедева-Кумача и написал песню. Это событие отражено в дневнике А.Б. Гольденвейзера: «Пришел старик Юлий Конюс. Бодрый. Сочинил прекрасную боевую песню для хора с духовым оркестром» [6, с. 522]. А вот что об этом событии вспоминает Кена Видре: «Юлий Эдуардович именно в те дни писал музыку для хора с оркестром на случайно прочитанное поразившее его стихотворение “Пусть ярость благородная вскипает, как волна, идет война народная”, то есть на те же слова, что и “Священная война” Александрова. Так он искренне и точно мгновенно отозвался на то, что произошло» [2].

Несколькими годами ранее, ещё во время пребывания во Франции, Юлий Конюс написал множество духовных сочинений. Среди них: Месса св. Девы (1938–1939), Месса св. Пятницы (1939), Те Деум, делал обработки григорианских хоралов для монастыря св. Перминии. Жюль (Юлий – русская транскрипция имени «Жюль») Конюс был крещён в католичество, но не отличался особенной религиозностью. Написание духовных сочинений оказалось, как бы вынужденным и преследовавшим финансовую цель. Такой подход не приносил творческого удовлетворения, о чем он неоднократно писал Метнеру и Рахманинову. В 1932–1933 годах Конюс работал над балетом «Икар» на либретто собственного сочинения. Музыкальную основу составили этюды из сборника Э.К. Конюса «Проблемы ритма в 60 прелюдах». Балет не был поставлен. Однако, племянница композитора, балерина Н.Г. Ко-

нюс с большим успехом выступала на балетном конкурсе с некоторыми номерами из «Икара».

В заключение отметим, что значение личности Юлия Эдуардовича Конюса в истории мирового музыкального исполнительства и педагогики сильно недооценено. Очень яркое, деятельное начало карьеры, её расцвет, достаточно насыщенный закат творческой жизни, а после – практически полное забвение. Естественно, когда в 1939 году Юлий Конюс оказался на территории СССР, здесь с момента его эмиграции сменилось уже несколько поколений, изменились и сама страна, и общий культурный вектор, продиктованный политическими реалиями той эпохи. Юлий Эдуардович был, безусловно, талантливым человеком, а потому смог «вписаться» в новую творческую элиту, однако, у него оставалось слишком мало времени до конца жизни, чтобы снова доказывать свою верность теперь уже советскому музыкальному искусству.

«Двойственное» русско-французское происхождение Юлия Конюса при жизни его очень выручало, позволяя «по обе стороны» находиться на законных основаниях, однако, после смерти сложилась ситуация, достаточно характерная для того времени: на Западе Ю.Э. Конюс – русский скрипач, композитор и педагог, в России – скрипач, композитор и педагог французского происхождения, то есть не до конца «русский». Данное обстоятельство негативным образом сказывалось на популяризации его композиторского наследия и педагогических наработок, соответственно, не способствуя накоплению, систематизации источников информации о его личности.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бродская (Скадовская) А.Л. Воспоминания о русском доме: Адольф Бродский, Петр Чайковский, Эдвард Григ в мемуарах, дневниках, письмах. Коктебель, 2006. 261 с.
- 2/ Видре К.И. Юлий Эдуардович Конюс, каким я его помню // Нева. 2005. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2005/12/yulij-eduardovich-konyus-kakim-ya-ego-pomnyu.html> (дата обращения 01.05.2022).
- 3/ Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве: сборник статей. М.: Музыка, 1975. 415 с.
- 4/ Конюс Ю.Э. Воспоминания о моих встречах с Петром Ильичом и о пребывании моем в Клину // П.И. Чайковский. Альманах. Вып. 2. М., 2003. С. 363–373.
- 5/ Конюс Ю.Э. Письма к П.И. Чайковскому: автограф // ГДМЧ Ф. 1. оп. 3. Ед. хр. 453. Л. 1–46.
- 6/ Николаева А., Скрябин А. Наш Старик: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. 704 с.
- 7/ Новое о Рахманинове. Сборник статей. М.: Дека-ВС, 2006. 200 с.
- 8/ Рахманинов С.В.: Литературное наследие в 3 т. Т. 2 / ред.-сост. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. 583 с.
- 9/ Собинов Л.В. в 2 т. Т. 2. Письма к Л.В. Собинову. М.: Искусство, 1970. 551 с.
- 10/ Танеев С.И. Дневники, 1894–1909: в 3 кн. Кн. 1. М.: Музыка, 1981. 336 с.
- 11/ Танеев С.И. Дневники, 1894–1909: в 3 кн. Кн. 3. М.: Музыка, 1981. 560 с.
- 12/ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений; в 100 т. Т. 84. Государственное издательство художественной литературы, Москва – Ленинград, 1949. 505 с.

- 13/ «Трудись и надейся...» Василий Сафонов: новые материалы и исследования / ред.-сост. Тумаринсон Л.Л. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 704 с.
- 14/ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. 15-Б. М.: Музыка, 1978. 384 с.
- 15/ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. 16-А. М.: Музыка, 1978. 376 с.
- 16/ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. 16-Б. М.: Музыка, 1979. 279 с.
- 17/ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. 17. М.: Музыка, 1981. 358 с.

REFERENCES

- 1/ Brodskaya (Skadovskaya), A.L. (2006), *Vospominaniya o russkom dome: Adolf Brodskij, Petr Chajkovskij, Edvard Grig v memuarax, dnevnikaх, pis'max* [Memories of the Russian house: Adolf Brodsky, Pyotr Tchaikovsky, Edvard Grieg in memoirs, diaries, letters], Koktebel, 261 p. (in Russ.)
- 2/ Vidre, K.I. (2005), *Jules Eduardovich Conus, kakim ya ego pomnyu* [Jules E. Conus, as I remember him], no. 12, *Neva*, URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2005/12/yulij-eduardovich-konyus-kakimya-ego-pomnyu.html> (Accessed 01 May 2022). (in Russ.)
- 3/ Gol'denvejzer, A.B. (1975), *O muzykal'nom iskusstve: sbornik statej* [About musical art: collection of articles], *Muzyka*, Moscow, 415 p. (in Russ.)
- 4/ Conus, J.Je. (2003), "Memories of my meetings with Pyotr Ilyich and of my stay in Klin", *P.I. Chajkovskij*.



Al'manah [P.I. Tchaikovsky. Almanac], Part 2, Muzyka, Moscow, pp. 363–373. (in Russ.)

5/ Conus, J.Je. Pis'ma k P.I. Chajkovskomu: avtograf [Letters to P.I. Tchaikovsky: autograph], GDMCh F. 1, op. 3, Ed. xr. 453, pp. 1–46 (in Russ.)

6/ Nikolaeva, A., Skryabin, A. (2015), Nash Starik: Aleksandr Gol'denvejzer i Moskovskaya konservatoriya [Our Old Man: Alexander Goldenweiser and the Moscow Conservatory], Centr gumanitarnyx iniciativ; Universitetskaya kniga, Moscow, Saint-Petersburg, 704 p. (in Russ.)

7/ Novoe o Raxmaninove. Sbornik statej (2006) [New about Rachmaninoff. Collection of articles], Deko-VS, Moscow, 200 p. (in Russ.)

8/ Rachmaninov, S.V. Literaturnoe nasledie v 3 t. T.2 (1980) [Literary heritage in 3 vol.]/ red.-sost. Z.A. Apetyan, Sovetskij kompozitor, Moscow, 583 p. (in Russ.)

9/ Sobinov L.V. v 2 t. T. 2. Pis'ma k L.V. Sobinovu (1970) [Sobinov L.V. in 2 vols. part 2. Letters to L.V. Sobinov], Iskusstvo, Moscow, 551 p. (in Russ.)

10/ Taneev, S.I. (1981), Dnevnik, 1894–1909 [Diaries, 1894–1909]: v 3 kn. Kn. 1, Muzyka, Moscow, 336 p. (in Russ.)

11/ Taneev, S.I. (1981), Dnevnik, 1894–1909 [Diaries, 1894–1909]: v 3 kn. Kn. 3, Muzyka, Moscow, 560 p. (in Russ.)

12/ Tolstoj, L.N. (1949), Polnoe sobranie sochinenij [Complete works]; v 100 t. T. 84. Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, Moscow, Leningrad, 505 p. (in Russ.)

13/ Tumarinson, L.L. (ed) (2017), "Trudis' i nadejsja..." Vasilij Safonov: novye materialy i issledovaniya ["Work and hope..." Vasily Safonov: new materials and research], Center for Humanitarian Initiatives, Moscow, Saint-Petersburg, 704 p. (in Russ.)

14/ Chajkovskij, P.I. (1978), Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete works: Literary works and correspondence]: v 17 t. T. 16-A, Muzyka, Moscow, 384 p. (in Russ.)

15/ Chajkovskij, P.I. (1978) Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete works: Literary works and correspondence]: v 17 t. T. 16-A, Muzyka, Moscow, 376 p. (in Russ.)

16/ Chajkovskij, P.I. (1979), Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete works: Literary works and correspondence]: v 17 t. T. 16-B, Muzyka, Moscow. 279 p. (in Russ.)

17/ Chajkovskij, P.I. (1981), Polnoe sobranie sochinenij: Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete works: Literary works and correspondence]: v 17 t. T. 17, Muzyka, Moscow, 358 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Балацкая Анастасия Леонидовна, аспирант 2-го года обучения, Российская государственная специализированная академия искусств

E-mail: nastya.balatskaya.91@mail.ru

Author information

Anastasia L. Balatskaya, 2nd year postgraduate student, Russian State Specialized Academy of Arts

E-mail: nastya.balatskaya.91@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

44/

И.В. ЗАВЬЯЛОВ,
М.В. ХОЛДОВА
Художественно-
инструктивные сочинения
для кларнета соло
в творческой практике
композиторов
XVIII–XXI веков



УДК 78.087.1

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИНСТРУКТИВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ КЛАРНЕТА СОЛО В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ КОМПОЗИТОРОВ XVIII–XXI ВЕКОВ

И.В. ЗАВЬЯЛОВ, М.В. ХОЛОДОВА

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

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена одной из актуальных тем в отечественном музыковедении, связанной с историей исполнительства на духовых инструментах. В фокусе внимания авторов – жанры для кларнета соло, весомое значение в становлении и дальнейшем развитии которых имели инструктивные произведения. В работе предпринята попытка систематизировать разрозненную информацию и представить обзор эволюции художественно-инструктивных сочинений для кларнета соло в творческой практике исполнителей и композиторов XVIII–XXI вв. Как показало исследование, начиная с XVIII века, процесс кристаллизации художественно-инструктивных опусов в большей степени находился на пересечении исполнительской и композиторской деятельности талантливых музыкантов, стремящихся обогатить концертно-педагогический репертуар и, в то же время, создать сочинения, ярко демонстрирующие техническое мастерство исполнителя-кларнетиста.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: история исполнительства на духовых инструментах, искусство игры на кларнете, инструктивный материал, произведения для кларнета соло, композиторы-виртуозы.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

ROLE OF INSTRUCTIVE MATERIAL IN THE DEVELOPMENT OF THE CONCERT REPERTOIRE FOR CLARINET SOLO

I.V. ZAVYALOV, M.V. KHOLODOVA

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

ABSTRACT. This article is devoted to one of the topical topics in domestic musicology related to the history of performing on wind instruments. The focus of the author's attention is works for solo clarinet, of significant importance in the formation and further development of which instructional works had. The work attempted to systematize disparate information and present an overview of the evolution of artistic and instructional compositions for solo clarinet in the creative practice of performers and composers of the 18th–21st centuries. As the study showed, starting from the 18th century, the process of crystallization of artistic instructional opuses for solo clarinet was more at the intersection of the performing and composing activities of talented musicians, striving to enrich the concert and pedagogical repertoire, and, at the same time, to create compositions that clearly demonstrate the technical skills of the clarinetist performer.

KEYWORDS: the history of performing wind instruments, the art of playing clarinet, instructive material, works for solo clarinet, virtuoso composers.

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



В настоящее время значительно возрос интерес к разработке проблем, связанных с историей искусства игры на духовых инструментах, научным осмыслением многосторонней практической деятельности отечественных и зарубежных педагогов и исполнителей. Уже накоплен существенный корпус научных статей, диссертаций, посвящённых различным аспектам духового искусства. В то же время, многие позиции требуют всестороннего изучения, в частности, интересным представляется вопрос о влиянии инструктивного материала на развитие репертуара кларнетиста, где ключевую роль сыграли произведения, написанные в «жанре» соло.

Как известно, качественный баланс художественного и технологического аспектов в истории искусства игры на различных инструментах, в том числе на кларнете, формировался постепенно. По мере развития исполнительского мастерства и улучшения технической конструкции кларнета, развивался и художественно-инструктивный материал, в рамках которого откристиллизовались и вышли на новый этап развития опусы для инструмента соло, составившие впоследствии учебно-педагогический и концертный репертуар. В связи с этим целью статьи является обзор эволюции художественно-инструктивных произведений для кларнета соло в творческой практике музыкантов и композиторов XVIII–XXI вв. на основе систематизации разрозненных материалов и сведений.

Одним из первых показательных примеров в истории исполнительства на кларнете являются **«60 этюдов для кларнета»** (1784), созданные французским музыкантом и композитором, кавалером ордена Почётного легиона Жан-Ксавье Лефевром. Это талантливый кларнетист, ученик знаменитого Мишеля Йоста, основоположника французской школы исполнительства на кларнете. С юных лет он начал исполнительскую практику в различных музыкальных коллективах Франции: оркестр Французской гвардии, оркестр Национальной гвардии. С 1791 года музыкант работал в оркестре Парижской оперы, а с 1807 вплоть до ухода из жизни являлся солистом оркестра Императорской (Королевской)

капеллы [3]. Исполнительскую деятельность Ж.-К. Лефевр успешно совмещал с преподаванием в Парижской консерватории с самого её открытия в 1795 до 1824 года. Среди его выпускников значатся многие известные кларнетисты, среди которых Бернхард Хенрик Круселль.

Продолжая заветы своего учителя, Лефевр много внимания уделял педагогической и методической работе. Так, в 1802 году была опубликован его труд «Школа игры на кларнете», который имел большой успех в Европе (был переведён на несколько языков).

Упомянутый Сборник Лефевра, состоящий из 60 этюдов, является одним из самых ранних образцов инструктивного материала в истории исполнительства на кларнете, демонстрирующим вовлечённость талантливого исполнителя в насущные вопросы повышения технологического мастерства своих подопечных. В нём представлены самые разнообразные этюды, которые помогали отработать многие технические сложности. Отметим тот факт, что этюды Лефевра спустя более 200 лет после их появления до сих пор имеют практическую ценность и используются в музыкальных школах и училищах России и за рубежом при подготовке музыкантов.

В композиторской практике XIX столетия выделяется **«Этюд для кларнета соло»** (1821). Его автором является знаменитый итальянский композитор Гаэтано Доницетти. Талантливый выпускник Болонского музыкального лицея, Доницетти вошёл в историю музыки прежде всего как автор комических опер, среди которых «Любовный напиток», «Лючия ди Ламмермур», «Дочь полка», «Дон Паскуале». Этюд До мажор, созданный вскоре после окончания учёбы, вероятно, был написан в содружестве с кем-то из музыкантов, либо по чьей-то конкретной просьбе. Несмотря на простую тональность, данный опус насыщен различными техническими трудностями – скачками, продолжительными шестнадцатыми со штриховыми вариациями. Ярко выраженная виртуозность опуса подтверждается тем, что в настоящее время Этюд Доницетти включён в обязательную программу международного конкурса кларнетистов имени Саверио МеркадANTE.



Особого внимания в свете проблематики данной работы заслуживают **«30 каприсов для кларнета соло»** (1840–1850-е гг.), созданные Эрнесто Каваллини (1807–1874). Это выдающийся итальянский кларнетист-виртуоз, композитор и педагог XIX века, ещё при жизни получивший титул «Паганини кларнета», первый профессор Санкт-Петербургской консерватории по классу кларнета. Как известно, специально для него Дж. Верди написал ряд соло для кларнета в своих операх (например, знаменитый эпизод во вступлении к третьему действию оперы «Сила судьбы») [1]. Каваллини принадлежит целый ряд сочинений для кларнета: концерты, вариации, фантазии на темы из опер, многочисленные этюды. Его Каприсы для кларнета соло исследователи по виртуозности письма нередко сравнивают со знаменитыми Каприсами Паганини для скрипки. Вместе с тем В.В. Громченко пишет о том, что развитие мелодических линий, их интонационная рельефность в каприсах Каваллини лишены в целом яркого и важного качества образной выразительности, эмоциональной контрастности высказывания [4, с. 18], присущей Каприсам великого скрипача, властителя музыкального мира Европы. Американский кларнетист и педагог Ч. Найдик отмечает основную направленность опуса на развитие техники звуковедения, важных навыков фразировки и виртуозности игры, подчёркивая, что Каприсы Каваллини в своём большинстве тяготеют всё-таки к технически развивающим этюдам [9, с. 3].

В XX веке находим немало примеров создания художественно-инструктивных опусов для кларнета соло, свидетельствующих об активном расширении композиторами жанровой палитры произведений с их явной модуляцией из «учебной» в концертную сферу. В этом плане интересен опыт выдающегося мастера, «законодателя музыкальных мод на мировой кухне» И.Ф. Стравинского, **«3 пьесы для кларнета соло»** (1918). Как известно, данный мини-цикл был создан Стравинским за рубежом в качестве подарка швейцарскому филантропу и меценату Вернеру Рейнхарту, который был кларнетистом-любителем и страстным поклонником музыки. Несмотря на то, что композитор не дал программных названий, пьесы весьма характеристичны, театральны и звукоизобразительны, в чём проявляется мастерство Стравинского в сфере «инструментального театра».

Образы мини-цикла продолжают так называемую «русскую» линию в творчестве композитора (ярко представленную ранее написанными им балетами «Петрушка», «Весна священная» и др.), сочетающуюся с джазовым «дыханием времени». Так, в основе первой пьесы лежит стилизованная народная мелодия, отсылающая слушателей к знаменитой бурлацкой песне «Эй ухнем». Вторая – раскрывает богатые возможности виртуозной техники кларнета, где отличительным стилевым знаком являются джазовые элементы, постепенно входящие в музыкальное сознание композиторов того времени. Третья пьеса рисует красочную звуковую картину массового гуляния с его шумной суетой, разговорами, и одновременно в музыке воссоздаётся танец скоморохов. «Три пьесы» И.Ф. Стравинского ярко демонстрируют эволюцию подхода, когда кларнет, представленный как соло инструмент, демонстрирует свои богатые технические и художественные возможности (отметим, что что здесь используется кларнет как в В, так и в А строе), создавая целую палитру приёмов «музыкального живописания» [5].

Обращает на себя внимание **«Соната для кларнета соло»** талантливого немецкого композитора, органиста и педагога Зигфрида Карг-Элерта, написанная ориентировочно в 1920-е гг. Его интерес к духовым инструментам проявился во время Первой Мировой войны, когда музыкант служил гобоистом в военном оркестре. Это обстоятельство пробудило желание Карг-Элерта досконально изучить инструменты духовой группы. В частности, результатом освоения технически-художественного потенциала кларнета стала сольная соната, где композитор исследует возможности регистров, различных приёмов игры, раскрывает грани образной палитры инструмента.

В 1947 году известный швейцарский композитор и педагог Генрих Зутермейстер специально для Женевского международного музыкального конкурса исполнителей пишет яркое, виртуозное **«Каприччио для кларнета соло»**, которое впоследствии стало обязательным сочинением в конкурсной программе для кларнетистов [2]. Среди исполнителей популярна также **«Равсодия для кларнета соло»** американца Уилсона Осборна, которая является адаптацией его «Этюда» для фагота (1952). В данном произведении ощущается сильное влияние структурно-



интонационных принципов восточной музыки, которой увлекался автор в то время, что определяет целый комплекс технических трудностей опуса.

Отличным дополнением к учебно-педагогическому репертуару кларнетистов является цикл чешского композитора Иржи Пауэра **«Будничные монологи для кларнета соло»** (1964), сделавшего большой вклад в развитие репертуара для духовых инструментов. Данный цикл состоит из семи пьес, условно соотносящихся с днями недели. Пьесы были созданы для ежедневных занятий музыканта: работа над первой пьесой велась в понедельник, вторая отрабатывалась во вторник и так далее. Пьесы цикла разнохарактерные, в рамках которых происходит оттачивание разных технических навыков кларнетиста, однако больших трудностей не представляют, скорее как «тренировочный материал». В плане художественной выразительности «Монологи» Пауэра можно отнести на периферию художественно-инструктивных сочинений, хотя они нередко исполняются и на концертных площадках [5].

В творческом списке шведского композитора, органиста и дирижёра Эрланда фон Коха, автора «Школа игры на кларнете» (упражнения и этюды), есть **«Монолог № 3 для кларнета соло»** (1975), который включается в репертуар музыкантов как яркая концертная пьеса¹. Исполнительской популярностью пользуется опус Эдисона Денисова **«Соната для кларнета соло»** (1972). Выпускник Томского государственного университета (физико-математический факультет), он по рекомендации Д.Д. Шостаковича поступает в 1951 году Московскую консерваторию, в которой потом преподавал, вёл класс композиции. В сотрудничестве и по просьбе известного кларнетиста-виртуоза Льва Михайлова (1936–2003), специализировавшегося на музыке современных композиторов, он пишет свой опус. Примечательно, что Денисов обращается к жанру сольной сонаты, но выстраивает музыкальное

развитие так, что создаётся ощущение «диалога» не одного, а двух кларнетистов. В основе развития лежит принцип непрерывного варьирования в рамках общей диссонантной сферы сочинения, авангардного по музыкальному языку [5]. Соната является, безусловно, экспериментальной в плане большого количества технических изысканий, демонстрирующих новые принципы композиторского письма, расширяющие художественно-технические возможности инструмента – всё это требует большой технической оснащённости исполнителя.

К подобным примерам «плакатных» сочинений в области технологии игры на инструменте относится знаменитая **«Секвенция IXa для кларнета соло»** (1980) итальянского композитора-авангардиста Лучано Берио, входящая в цикл «Секвенции», пьесы которого уже стали хрестоматийными в репертуаре музыкантов всего мира. Творческим стимулом для композитора стал интерес к исполнительскому таланту выдающихся инструменталистов XX века и акустические особенности инструментов [7, с. 32]. «Секвенция IXa для кларнета соло» представляет особый интерес. В этом сочинении Л. Берио в полной мере раскрывает богатый художественно-технический потенциал инструмента.

Как отмечает исследователь В. Метлушко, сложность, возникающая перед исполнителем, в первую очередь связана с образным строем пьесы, своеобразием серийной организации, осмыслением конструктивной идеи автора, спецификой аметрической музыки, охватом всего диапазона инструмента, наличием широких скачков, регистровых перебросов в мелодии, обилием мелкой техники. Не меньшую трудность представляет иной комплекс технико-выразительных приёмов: глиссандо, мультифоники, аккордовая игра, исполнение четвертьтонов [7, с. 35]. Секвенция IXa была создана в результате творческого сотрудничества композитора с известным французским кларнетистом-виртуозом Мишелем Арриньоном, который был непревзойдённым интерпретатором сочинения, выявившим технико-акустические возможности кларнета, столь многообразно продемонстрированные в Секвенции.

В 1987 году известный польский мастер Кшиштоф Пендерецкий пишет **Прелюдию для кларнета соло** (в качестве подарка своему другу, британскому композитору Полу Паттерсону), представляющую

¹ В целом жанр монолога для инструмента соло, в частности для кларнета, импонирует композиторам, что представляет интересный вектор в изучении музыки для кларнета соло, заслуживающий отдельного исследования. Список можно продолжить монологами для кларнета соло, появляющимися в XX веке в творческом списке композиторов Э. Кшенека, К. Янсена, Д.Л. Симпсона, Р. Кордеро, Л. Бассета, Ж. Ривьера, Д. Борца, Дж. Кука, Т. Акиоши, И. Гордона и др.



собой небольшую пьесу импровизационного характера, в которой раскрываются художественно-технические возможности инструмента. В списке сочинений современного немецкого кларнетиста и композитора Йорга Видмана фигурирует **«Фантазия» для кларнета соло** (1993). К сожалению, более подробной информации найти не удалось. Однако уже жанровое определение даёт возможность предполагать осознанное художественное наполнение явно инструктивного сочинения, так как известно, что исполнитель сочинял прежде всего для себя, расширяя концертный репертуар для кларнета.

В хронографе художественно-инструктивных сочинений выделяется сочинение венгра Бела Ковача **«Посвящения для кларнета соло»** (1994). Б. Ковач является ведущим венгерским кларнетистом-виртуозом своего поколения. Великолепное мастерство, богатейшая исполнительская практика обусловила инициативу музыканта попробовать себя на композиторском поприще в целях расширения репертуара для своего любимого инструмента [5]. Среди его кларнетовых сочинений цикл «Посвящения» для кларнета соло наиболее известен. Изначально он задумывался автором как учебный материал, но обрёл полноценную жизнь на концертной эстраде. Более того, «Посвящения» много лет входят в обязательную программу международных и всероссийских конкурсов исполнителей на духовых инструментах. Цикл состоит из девяти пьес, представляющих своего рода музыкальные «портреты в интерьере», так как они посвящены и стилизованы под авторский стиль композиторов, особо любимых Б. Ковачем: И.С. Бах, Н. Паганини, К.М. фон Вебер, К. Дебюсси, М. де Фалья, Р. Штраус, Б. Барток, З. Кодай, А. Хачатурян. Яркая образность, точность музыкальных характеристик, талант стилизатора определил высокий художественный уровень цикла.

Исполнительскую популярность в 1990-е годы обрел **«Гуцульский триптих»** для кларнета соло Владимира Николаевича Носова, профессора Львовской консерватории, исполнителя, дирижера и композитора. В.Н. Носов – автор большого количества разножанровых произведений для кларнета. Им также двигало желание обогатить репертуар для кларнета – очевидная тенденция среди талантливых современных исполнителей. «Гуцульский триптих» –

яркая звуковая картина, рисующая жизнь простых людей, земляков, живущих в горах. Отсюда в музыке наличествует множество приемов звукописи, приближающей к тембру народного инструментария (подражание народной свирели), музыкальные темы пьесы В.Н. Носова интонационно близки наигрышам и импровизациям [2].

В начале XXI века появляется опус для кларнета соло **«Поколение надежды»**, созданный израильским композитором, преподавателем, дирижёром, музыкально-общественным деятелем и кларнетисткой Евой Вассерман-Марголис. История рождения этой пьесы с «говорящим» названием связана с известным драматическим событием тех лет – расстрелом палестинскими террористами пассажиров рейсового автобуса в Тель-Авиве. Удивительно, но композитору удалось добиться в рамках только солирующего кларнета эффекта жанра «малого реквиема». Это ощущение создается благодаря интонационной палитре опуса, где тонко воссозданы жанровые черты плача. Удивительный тембр кларнета, способный на богатейший спектр эмоций от смеха и кривляния до слёз и страдальческих криков, рождает невероятное эмоциональное ощущение в данной пьесе, обращённой к сердцам человечества, раскрывающей тему сострадания к ближнему.

Среди современных произведений для кларнета соло особое место занимают **«20 каприсов для кларнета соло»** Ивана Фёдоровича Оленчика. Ученик Калио Мюльберга, он является не только одним из ведущих кларнетистов России, но и прекрасным педагогом, продолжив заветы своего наставника. С 2011 года он преподаёт в Российской академии музыки имени Гнесиных, среди его учеников – множество талантливых музыкантов, лауреатов престижных исполнительских конкурсов [8].

Свой богатый опыт Иван Фёдорович обобщил в ряде методических пособий для кларнета, в том числе создав для него и объёмный корпус сочинений (например, Вариации на тему Лиграна, Концертная пьеса на темы Шостаковича, Фантазия на темы Мусоргского, Концерт для кларнета и струнного оркестра и др.). 20 каприсов для кларнета соло И.Ф. Оленчика являются сегодня одним из самых известных современных инструктивно-художественных опусов в жанре музыки соло для этого инструмента. Большинство каприсов имеют



программные указания («На тему Бородина», «Испанские зарисовки», «В славянских ритмах», «В стиле Барокко» и др.), отсылающие слушателя к конкретному художественному содержанию. Калейдоскоп ярко индивидуализированных образов определил и разнообразное интонационно-тематическое решение автора Каприсов – в пьесах присутствуют талантливые стилизации в духе музыки эпох Венского классицизма и Барокко, есть вариации на темы из произведений русских композиторов XIX–XX веков, а также «национальных» мотивов – славянских, молдавских, испанских.

Вместе с многогранной образной палитрой композитор использует и максимально широкий спектр технических возможностей кларнета. Большинство каприсов написаны современным музыкальным языком, включая полиритмию, сериальную технику, несимметричные переменные метры. Присутствует множество сложностей, таких как перманентное дыхание, двойное/тройное стаккато, аккордовая игра и др., поэтому для исполнения цикла от кларнетиста требуется высокое технологическое мастерство в сочетании с богатым музыкальным кругозором.

Глубокое знание потенциальных технических характеристик, выразительных возможностей кларнета, в совокупности с композиторской одарённостью автора, позволило создать сольный цикл, который демонстрирует отличный баланс инструктивного материала, позволяющий оттачивать технологию игры, с ярким художественным содержанием [6, с. 2]. Не случайно 20 каприсов завоевали большую популярность у исполнителей не только в России, но и за рубежом.

Таким образом, представленный в работе аналитический обзор-хронограф художественно-инструктивных сочинений для кларнета соло наглядно демонстрирует, что композиторы, учитывая специфику инструмента, в процессе эволюции исполнительства на кларнете, начинают обогащать жанровую палитру произведений. Но главное, со временем расширяются и учебно-педагогические задачи, в связи с чем в XX веке авторы передают процесс отработки комплекса технических навыков в «служение» художественному замыслу, делая возможным исполнение таких опусов в качестве концертных для широкой аудитории.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев: Задруга, 2010. 320 с.
- 2/ Болотин С.В. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. М.: Радунца, 1995. 358 с.
- 3/ Буркацкий З.П. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесса, 2004. 351 с.
- 4/ Громченко В.В. О роли инструктивного материала в развитии жанра музыки для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства) // Искусствознание: теория, история, практика. № 3(10). 2014. С. 14–20.
- 5/ История зарубежной музыки. XX век. М.: Государственный институт искусствознания, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. 576 с.
- 6/ Маслов Р.А. Аннотация к сборнику И. Оленчика «20 капризов для кларнета соло» // Оленчик И. 20 капризов для кларнета соло [Ноты]. Москва: Современная музыка, 2006. – С. 2.
- 7/ Метлушко В.А. Выразительные возможности инструмента в Секвенции 9а для кларнета соло Л. Берлио // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 2 (73). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyrazitelnye-vozmozhnosti-instrumenta-v-sekventsii-9-a-dlya-klarneta-solo-l-berio> (дата обращения: 15.06.2021).
- 8/ Турчинский Б. «Сколько себя помню, столько лет в музыке». Интервью с Иваном Оленчиком. Ноябрь, 2012 // Partita. URL: <http://www.partita.ru/articles/olenchik.shtml> (дата обращения: 01.04.2021).
- 9/ Neidich Ch. 30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini. Lauren Keiser Music Publishing, 2007. 72 p.

REFERENCES

- 1/ Apatskij, V.N. (2010), *Istorija duhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [History of wind music and performing arts], Zadruga, Kyiv, 320 p. (in Russ.)
- 2/ Bolotin, S.V. (1995), *Biograficheskij slovar' muzykantov-ispolnitelej na duhovyh instrumentah* [Biographical dictionary of musicians-performers on wind instruments], Radunica, Moscow, 358 p. (in Russ.)
- 3/ Burkackij, Z.P. (2004), *Instruktivno-hudozhestvennyj material v sisteme formirovanija masterstva klarnetista* [Instructional and artistic material in the system of formation of the clarinetist's skill], Cand. Sc. Thesis, Odessa, 351 p. (in Russ.)

- 4/ Gromchenko, V.V. (2014), "On the role of instructional material in the development of the genre of music for the solo instrument (on the example of wind music and performing arts)", *Iskusstvoznanie: teorija, istorija, praktika* [Art studies: theory, history, practice], no. 3(10), pp. 14–20. (in Russ.)
- 5/ (2005), *Istorija zarubezhnoj muzyki. HH vek* [The history of foreign music. XX century], Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. P.I. Chajkovskogo, Moscow, 576 p. (in Russ.)
- 6/ Maslov, R.A. (2006), "Abstract to the collection of I. Olenchik "20 caprices for clarinet solo", Olenchik I. 20 kapisov dlya klarneta solo [Olenchik I. 20 caprices for clarinet solo], *Sovremennaja muzyka*, Moscow, pp. 2. (in Russ.)
- 7/ Metlushko, V.A. (2019), "Expressive possibilities of the instrument in Sequence 9a for clarinet solo by L. Berio", *Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 2 (73), Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyrazitelnye-vozmozhnosti-instrumenta-v-sekventsii-9-a-dlya-klarneta-solo-l-berio> (Accessed 15 June 2021). (in Russ.)
- 8/ Turchinskij, B. (2012), "As long as I can remember, so many years in music." Interview with Ivan Olenchik. November, 2012", *Partita* [Partita], Available at: <http://www.partita.ru/articles/olenchik.shtml> (Accessed 1 April 2021). (in Russ.)
- 9/ Neidich, Ch. (2007), *30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini*, Lauren Keiser Music Publishing, 72 p. (in Eng.)

Сведения об авторах

Завьялов Игорь Владимирович, ассистент-стажёр 2-го года обучения, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: klarinet_kgtoib@mail.ru

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

Authors information

Igor V. Zavyalov, 2nd year postgraduate student, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: klarinet_kgtoib@mail.ru

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



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

52/

**Н.А. ЕЛОВСКАЯ,
С.И. ЛЕБЕДЕВ**
Феномен системы
музыкального образования
Якутии на примере Высшей
школы музыки

59/

Ю.Н. МИЛЕЙКО
Легко ли построить школу?
(страницы истории ДШИ
№ 8 г. Красноярска)

66/

**Т.А. БОЧКАРЁВА,
Ю.В. АНТИПОВА**
Возможности
использования
препарированного
фортепиано в развитии
творческих способностей
ребёнка



УДК 78.078

ФЕНОМЕН СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ЯКУТИИ НА ПРИМЕРЕ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ МУЗЫКИ

Н.А. ЕЛОВСКАЯ, С.И. ЛЕБЕДЕВ

Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск,
Российская Федерация
Высшая школа музыки им. В.А. Босикова Республики
Саха (Якутия), 677007, Якутск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена проблеме российского музыкального образования на примере Высшей школы музыки (института) им. В.А. Босикова Республики Саха (Якутия), представляющей уникальное образовательное учреждение. В ВШМ сконцентрированы и объединены все три ступени обучения – начальная подготовка одарённых детей, совмещённая с полным средним общим образованием, с их последующим средним и высшим специальным образованием. Авторы раскрывают специфику учреждения, где разработана методика отбора одарённых детей, который проводится педагогами школы ежегодно в масштабах всей республики, в её городах и улусах вплоть до самых отдалённых районов. Разработана и действует система постоянного кураторства выдающихся деятелей искусства из центральных российских вузов искусства, а также из Японии, Китая. Большое внимание уделяется концертным выступлениям обучающихся, которые проходят не только в Якутии, но и в разных городах России и странах Европы, Азии и Америки. Участие и многочисленные победы на международных, Всероссийских конкурсах свидетельствуют о конкурентоспособности школьников и студентов Высшей школы музыки. В целом вся система обучения в учреждении убедительно доказывает перспективность её дальнейшего развития.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Высшая школа музыки, российское музыкальное образование, музыкальное образование в Якутии, структура обучения, выдающиеся музыканты Республики Саха.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE PHENOMENON OF THE MUSICAL EDUCATION SYSTEM OF YAKUTIA ON THE EXAMPLE OF THE HIGHER SCHOOL OF MUSIC

N.A. YELOVSKAYA, S.I. LEBEDEV

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation
V.A. Bosikov Higher School of Music of the Republic of
Sakha (Yakutia) (Institute), 677007, Yakutsk, Russian
Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the problem of Russian music education on the example of the Higher School of Music (Institute) named after V.A. Bosikov of the Republic of Sakha (Yakutia), representing a unique educational institution. All three levels of education are concentrated and combined in the Higher School of Education – the initial training of gifted children, combined with full secondary general education, with their subsequent secondary and higher special education. The authors reveal the specifics of the institution where the methodology for selecting gifted children was developed, which is carried out by schoolteachers annually throughout the republic, in its cities and uluses up to the most remote areas. A system of constant curation of outstanding artists from the central Russian universities of art, as well as from Japan and China, has been developed and is in operation. Much attention is paid to concert performances of students, which take place not only in Yakutia, but also in different cities of Russia and countries of Europe, Asia, and America. Participation and numerous victories at international, All-Russian competitions testify to the competitiveness of schoolchildren and students at the Higher School of Music. In general, the entire training system in the institution convincingly proves the prospects for its further development.

KEYWORDS: Higher School of Music, Russian music education, music education in Yakutia, training structure, outstanding musicians of the Republic of Sakha.

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



Многие десятилетия система российского музыкального образования развивалась в двух направлениях. При этом центрами по подготовке кадров этой системы являлись консерватории и вузы, реализующие образовательные программы в области музыкального искусства (академии, институты музыки, искусства).

Первое направление связано с подготовкой профессиональных кадров, основанное на взаимосвязи трёхэтапного обучения – в ДМШ или ДШИ, музыкальном среднем учебном заведении (училищ, колледжей, лицеев) и музыкальных вузов. Существовали и существуют двухступенчатые модели: ССМШ (или хоровое училище) и вуз. Такая основа трёхуровневой подготовки профессионального музыканта была заложена в конце XIX века великими российскими музыкантами-исполнителями и композиторами, а также организаторской и методической деятельностью ИРМО (Императорского Русского музыкального общества). Эта модель была сохранена, развита и приобрела общегосударственное значение в советский период. Результатом стало безусловное лидерство отечественных музыкантов-исполнителей на международных конкурсах, мировой концертной эстраде.

Второе направление связано с деятельностью различного рода клубных учреждений, кружков в общеобразовательных школах, детских хоровых коллективов во Дворцах пионеров, детских духовых оркестров и вокально-инструментальных ансамблей в Домах культуры с целью привлечения детей к музыкальному искусству, творчеству, что стало массовым явлением во второй половине XX столетия.

В настоящее время, в течение двух последних десятилетий, несмотря на все достижения, система российского музыкального образования переживает сложный период, вызванный рядом законодательных, управленческих, кадровых, материально-технических проблем. В музыкальных школах снижается количество поступающих, качество их подготовки, вводится разделение на учеников как будущих профессионалов, продолживших обучение, и на детей, занимающихся на так называемом

«дополнительном образовании», но учатся они, как правило, все вместе. В результате страдает качество и уровень знаний и умений.

Делаются различные попытки улучшения этого положения, вводятся новые методики в ДМШ/ДШИ, но пока результаты недостаточны.

В целях достижения достойного профессионального уровня, который бы позволил выпускнику школы продолжить образование в музыкальных училищах/колледжах и далее в вузах, конечно, незаменимо, видимо, проверенное временем трёхуровневое полноценное обучение, с находящимся в тесном контакте всех трёх компонентов, либо двухуровневое, как школа-десятилетка (ССМШ и вуз).

Такие школы для одарённых детей, выявленных в систематических отборах, существуют во многих национальных республиках, крупных городах России при консерваториях, институтах искусств. Интересный, можно сказать, уникальный пример представляет в этом плане Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия). Она была открыта в 1993 году и является ярким показателем нового уровня и больших перспектив развития искусства Республики Саха в создании собственных образовательных учреждений для целенаправленной и высококачественной подготовки специалистов всех отраслей и видов художественно-творческой деятельности.

Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) – учреждение высшего профессионального образования, имеющее статус института. История его создания и функционирования вызывает большой интерес у специалистов, профессионально не только с этим связанных, но и у многих людей, интересующихся вопросами культуры и искусства.

Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) – необычное по замыслу и воплощению образовательное учреждение, созданное в целях воспитания музыкантов-исполнителей высокого уровня, которое объединило высококачественную начальную подготовку музыкально одарённых детей, совмещённую с полным средним общим образованием, с их последующим средним и высшим специальным образованием.



Школа представляет собой загородный посёлок, построенный канадской фирмой «Фергюссон-Симек-Кларк» в лесной зоне в 16 километрах от г. Якутска. (Его часто так и называют – «Канадская деревня»). Посёлок состоит из 43 комфортабельных коттеджей, административного, учебного и производственного корпусов, столовой, медицинского центра, хозяйственного блока с гаражом и других помещений. В коттеджах располагается интернат, в котором созданы необходимые условия для проживания, самостоятельных занятий, досуга учащихся и студентов.

С того момента, когда учебное заведение распахнуло свои двери, прошло 29 лет – много это или мало? Конечно, по историческим меркам это совсем небольшой срок, но за данный период в подготовке специалистов высокой квалификации здесь достигнуты весьма значительные успехи, которых подобные учебные заведения, созданные в России еще в начале прошедшего века, добивались не одно десятилетие.

Уже в первые годы занятий в ВШМ юные музыканты Якутии (скрипачи, пианисты, виолончелисты, исполнители на духовых инструментах), несмотря на отсутствие каких-либо традиций раннего профессионального обучения музыкально одарённых детей, стали уверенно заявлять о себе на престижных российских и международных конкурсах исполнителей в гг. Москва, Санкт-Петербург, Новосибирск, Владивосток, Красноярск, Иркутск, Волгоград, Пенза, Тольятти и др. и за рубежом: Афины, польская Глубчица, итальянский Виченца, Вена, Киев и др.

За годы своей деятельности Высшая школа музыки вырастила целое созвездие высоко одарённых, творчески перспективных молодых исполнителей, таких как ведущие солисты театра оперы и балета – заслуженный артист РС(Я) Николай Попов, лауреат международных конкурсов Прасковья Герасимова, инструменталисты – лауреаты различных конкурсов Александр Корякин, Татьяна Пестерева, Ирина Догуева, Тарас Сергучев, Екатерина Рахимова и многие-многие другие. Этот перечень можно было значительно расширить, назвав всех концертантов, которые неоднократно становились победителями творческих состязаний в России и за рубежом, являющихся стипендиатами Национального фонда «Баргары», Международного благотворительного

фонда «Новые имена», Международного детского фонда «Дети Саха – Азия», Министерства культуры России и различных общественных организаций.

А как всё начиналось? К началу 90-х годов в Якутии созрело общественное понимание того, что курс на приоритетное развитие духовной культуры населения республики нуждается в новом подходе к воспитанию собственных творческих кадров, достаточно подготовленных на месте и отвечающих самым высоким требованиям по критериям творческой одарённости, работоспособности и других необходимых качеств. При этом осознавалось, что первым шагом в данном направлении должно стать создание такого учебного заведения, в котором были бы объединены высококачественная и полноценная общеобразовательная подготовка музыкально одарённых детей с их последующим средним и высшим образованием. В этом плане структура Высшей школы музыки, существующей в г. Якутске, является уникальной, поскольку к широкому образовательному комплексу, отвечающему истинно вузовским критериям, добавляется и проживание в хорошо оборудованных коттеджах. Не случайно Президент России В.В. Путин после посещения школы сказал: «Я слышал прекрасный концерт и до сих пор нахожусь под впечатлением этой музыки. Хорошо запомнил глаза этих талантливых детей» (7 марта, 2000 г.). А позже отметил: «В прошлом году я был в Высшей школе музыки Якутии, Школа является блестящим примером для подражания любого субъекта Российской Федерации» (1 июня, 2000 г.) [3, с. 1].

При создании в Якутске многоуровневого вуза, включающего начальную ступень музыкального образования, первоочередной и едва ли не самой трудной проблемой являлось формирование контингента учащихся, соответствующего целям и задачам нового образовательного учреждения.

Для её решения на основе специально разработанных методик была создана целая система поиска и отбора музыкально одарённых детей по всей Якутии. В её реализации приняли участие многие видные деятели музыкального искусства республики, выезжавшие в улусы и города республики с целью отбора детей. Ими было прослушано более тысячи ребят, из которых отобрано около 100 наиболее ярких. Подобные выезды проводятся



и сейчас – ВШМ постоянно ведёт интенсивную работу в этом направлении.

В Высшей школе музыки Республики Саха (Якутия) вокруг идеи возвращения юных музыкантов объединились лучшие музыкальные силы республики. С момента открытия школы с 1993 года здесь преподают авторитетные педагоги-мастера – народная артистка СССР, заслуженные артисты РФ, заслуженные деятели искусств РФ, народные и заслуженные артисты РС(Я), заслуженные работники культуры и образования, профессора, доценты, доктора и кандидаты наук. Вот имена лишь некоторых из числа тех, кто стоял у истоков деятельности Школы: профессор Юнона Упхолова (фортепиано), заслуженный деятель искусств РФ, профессор Тамара Сафронова (проректор по учебной работе, хормейстер), народный артист СССР, профессор Анегина Ильина (вокал), заслуженный артист РС(Я), доцент М.Н. Григорьева (фортепиано, камерный ансамбль), заслуженный деятель искусств РФ, профессор Лариса Габышева (скрипка), заслуженный деятель искусств РФ, профессор Станислав Афанасенко (скрипка), заслуженный деятель искусств РС(Я), профессор Ольга Кошелева (виолончель), заслуженный артист РС(Я), доцент Лидия Новгородова (арфа), заслуженный работник образования РФ, доцент Альбина Герасимова (фортепиано) и другие замечательные музыканты, настоящие энтузиасты своего дела. Эти имена широко известны не только в Якутии, но и за её пределами. Творческая деятельность каждого из них заслуживает специального исследования. Первым ректором стал известный деятель в области культуры Якутии заслуженный работник культуры ЯАССР и РСФСР, Лауреат Государственной премии им. П. Ойунского, почётный гражданин Республики Саха (Якутия) Василий Афанасьевич Босиков. Он руководил Школой, которая во многом была его детищем, в течение 15 лет. Ей присвоено его имя.

В настоящее время педагогический коллектив ВШМ пополняется молодыми музыкантами – выпускниками школы, закончившими центральные музыкальные ВУЗы России и их аспирантуры. Они возвращаются в родные стены ВШМ, чтобы продолжать и развивать педагогическое творчество своих наставников. Осуществляя преемственность поколений, они успешно сочетают педагогиче-

скую работу с административной деятельностью в качестве заместителей заведующих кафедрами, помощника проректора по учебной работе, деканов факультетов и проч.

Важнейшим компонентом образовательного процесса, оказавшим огромное влияние на качество и высокую результативность всей деятельности Высшей школы музыки Республики Саха (Якутия) стало существующее в ВШМ планомерное проведение мастер-классов и занятий крупных российских педагогов-исполнителей, что в условиях территориальной отдалённости и оторванности школы от ведущих музыкальных центров страны стало крайне необходимым и, в сущности, уникальным по своей эффективности средством творческого роста коллектива педагогов и интенсификации профессионального роста учащихся. Только за двадцать с небольшим лет проведено более 400 мастер-классов профессорами музыкальных вузов России и других стран, дано свыше 13 тысяч учебных занятий, курсов, творческих школ и т. д. Трудно переоценить выдающуюся деятельность мастеров ведущих вузов России, профессоров Московской консерватории А.Г. Севидова, Н.Л. Штаркмана, В.В. Пясецкого, Ю.С. Слесарева (фортепиано), Э.Д. Грача, И.А. Фролова (скрипка), Т.А. Гайдамович, А.З. Бандурянского (камерный ансамбль), Д.Б. Шафрана, Н.Н. Шаховской (виолончель), В.Н. Чачава (концертмейстерский класс), профессоров РАМ им. Гнесиных М.С. Гамбарян, В.Б. Носиной, М.Н. Саямова (фортепиано), Г.А. Федоренко (камерный ансамбль), Б.И. Талалая, В.К. Тонха (виолончель), Г.В. Олейниченко, В.Н. Левко (вокал), И.Ф. Пушечникова, Н.В. Волкова, И.П. Мозговенко, А.Т. Скобелева (духовые инструменты), М.М. Агазарян (арфа), профессоров Санкт-Петербургской консерватории К.Б. Соколова (фагот), Н.С. Наретина (гобой), А.В. Гусевой (теория музыки), известного японского пианиста Такаши Ямазаки.

Заметный след в деятельности кафедры духовых и ударных инструментов ВШМ оставили также мастер-классы профессоров МГК им. Чайковского А.В. Корнеева (флейта), В.Б. Баташева (тромбон), профессора РАМ им. Гнесиных Л.В. Кудря (флейта). Немалый вклад в создании ВШМ, разработку её концепции и становлении научной деятельности внёс профессор Новосибирской, а затем Магнитогорской



консерваторий, доктор искусствоведения М.М. Берляничик. Постоянное кураторство осуществлял профессор Красноярской академии музыки и театра, пианист Б.К. Якимович. Со многими вузами были заключены договоры о сотрудничестве – с Российской академией музыки им. Гнесиных, с Саратовской консерваторией им. Л.В. Собинова, с Харбинским педагогическим университетом и Институтом музыки (КНР, г. Харбин). Был заключён договор со знаменитой компанией “Yamaha Music”, с мэром г. Акаси (Япония). Эти связи во многом продолжились и до сегодняшних дней.

В школе побывали в разное время и оставили восторженные отзывы министр культуры РФ В.Р. Мединский (2013 г.), ректор Московской консерватории А.С. Соколов (2004 г.), председатель Союза композиторов России В.И. Казенин, на которого, по его словам, «посещение Высшей школы музыки произвело неизгладимое впечатление». Он назвал её «уникальным учебным заведением, которое может стать образцом для всех регионов нашей необъятной страны» (15 июня 2010 г.). Из Санкт-Петербурга приехал известный композитор Борис Тищенко для оказания методической помощи, а также чтобы пообщаться с якутскими композиторами, познакомиться с их творчеством и обсудить работу Союза композиторов Якутии. В Высшей школе музыки, о которой он слышал много отзывов, мастер показал свои произведения, послушал детей, помог в разработке плана деятельности класса композиции, тем более что на кафедре теории музыки школы уже работал якутский композитор Владимир Ксенофонтов, выпускник Уфимского института искусств, класса выдающегося башкирского композитора, народного артиста СССР З.Г. Исмаилова. А из Бостонского международного института (США) приехал для участия в I международном конгрессе, проводимом на базе ВШМ, уроженец Якутска, в своё время выпускник Московской ЦМШ и консерватории, доктор искусствоведения, музыковед, фольклорист, много лет занимавшийся изучением народной якутской музыки Эдуард Ефимович Алексеев, чьи труды знают и изучают этнографы-фольклористы России и зарубежья. Этот список можно было бы продолжить.

Исключительно ценно, что участие выдающихся музыкантов в учебном процессе и творческой деятельности не является эпизодическим, а носит

перманентный характер кураторства. Мастера, таким образом, имеют возможность не только наблюдать и корректировать развитие отдельных учеников, но и направлять работу курируемых классов, подготовку специалистов в целом. В этом аспекте неопределимо значение регулярных творческих и педагогических контактов кафедр ВШМ с Московской и Санкт-Петербургской консерваториями, Российской академией им. Гнесиных, другими ведущими российскими и зарубежными центрами музыкального образования.

Необычное по замыслу и воплощению инновационное образовательное учреждение, входящее в сеть президентских школ, славится и тем, что все прошедшие годы на высоком профессиональном уровне интенсивно занимается концертной деятельностью. Выступления учащихся являются неотъемлемой частью практико-ориентированного учебного процесса ВШМ. Концерты учащихся, студентов и творческих коллективов школы с успехом проходят не только в Якутске и улусах республики, но и за пределами Якутии. Воспитанники ВШМ неоднократно выступали в прославленных залах Москвы, Санкт-Петербурга, в залах ЮНЕСКО в Париже и Страсбурге, в Англии, Германии, Италии, Франции, Японии, Израиле, Португалии, США, Венгрии, Хорватии, Китае, Корее и других странах. Юбилейный отчётный концерт школы, посвящённый 20-летию, прошёл в Большом концертном зале Московской консерватории, вызвав живой интерес у музыкальной общественности.

ВШМ является инициатором ряда крупных культурных проектов: ежегодного Республиканского пасхального Фестиваля искусств «Золотые купола», объединившего ведущие исполнительские силы республики; ежегодного Республиканского открытого конкурса молодых исполнителей «Новые имена Якутии», в котором только за два года участвовало более восьмисот учащихся и триста педагогов. Вся эта работа, в конечном счёте, направлена на пропаганду, как классического музыкального искусства, так и на развитие духовной культуры населения.

Используемый в Высшей школе музыки нестандартный подход к решению учебных и творческих задач позволил сформировать на базе школы Государственный ансамбль скрипачей «Виртуозы Якутии», который по праву называют «визитной



карточкой» Якутии. Ансамбль с огромным успехом выступал в разных городах России, в самых престижных залах Москвы – Концертном зале им. П. И. Чайковского, в Большом театре и Кремлёвском дворце съездов, в Большом зале Московской консерватории, концертном зале РАМ им. Гнесиных, в Большом и Малом залах Санкт-Петербургской консерватории и др. С неизменным успехом прошли выступления в разных странах и столицах мира – в Париже, Израиле, США, Японии и других странах Европы, Америки и Азии. Выступление в Иерусалиме вызвало такой восхищённый приём, что ансамбль пригласили приехать с концертами повторно.

В ВШМ успешно функционируют и другие творческие коллективы: симфонический оркестр, камерный и духовой оркестры, младший ансамбль скрипачей, ансамбль виолончелистов, квинтет деревянных духовых инструментов, ансамбль флейтистов и др.

Достижения Высшей школы музыки РС(Я) в профессиональном воспитании скрипачей дали возможность учредить на её базе Международный конкурс «Скрипка Севера», поддержанный Международной общественной организацией «Северный форум».

В этом творческом соревновании, наряду с учащимися ВШМ и других учебных заведений России, приехавших из Москвы, Новосибирска, Красноярска, Владивостока и ряда других городов страны, а также из других стран – Южной Кореи, Монголии, Китая, конкурс «Скрипка Севера» занял престижное место в ряду музыкальных соревнований российского масштаба.

Бессменным председателем жюри этого конкурса являлся народный артист СССР, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Э. Д. Грач.

Важную часть деятельности вуза представляет научная и методическая работа педагогов. Регулярно проходят научно-практические конференции от межвузовского до международного уровня. В 2013 году был проведён Первый Международный конгресс «Музыкальное искусство и образование в духовном развитии общества», собравший известных учёных России и стран зарубежья.

Издаются сборники научных статей по материалам конференций, монографии, диски CD и DVD, учебные, методические и нотные пособия, обеспечивающие повышение уровня учебного процесса.

ВШМ стала инициатором и учредителем научно-методического и музыкально-просветительского журнала «Якутия музыкальная», единственного издания такого вида в Дальневосточном федеральном округе.

Высшая школа музыки является методическим центром музыкальных учреждений среднего и младшего образования. Во всей республике Саха для педагогов музыкальных школ и училищ проводятся методические семинары, конференции, курсы повышения квалификации, стажировки, мастер-классы. Отметим, что они проходят не только в самой Школе, но и на местах, в городах и улусах Якутии. С 1998 года в ВШМ проводятся Творческие школы. А с 2011 года проходят ежегодные Летние творческие школы, которые собирают преподавателей и учащихся ДШИ и ДМШ со всей республики.

К научно-исследовательской работе активно привлекаются студенты. Этому способствует работа научного студенческого общества, проведение студенческих научно-практических конференций, музыкально-теоретических и гуманитарных олимпиад, идущих под рубрикой «Сесилийские игры». С 2011 года в ВШМ выпускается студенческая газета «Музыкальные новости».

Высокому профессиональному уровню занятий во многом способствует и отличное качество музыкальных инструментов, на которых играют дети. Это очень важно, поскольку хороший звук является необходимым условием воспитания музыканта-исполнителя. В Якутии, благодаря инициативе, постоянному вниманию первого президента республики М. Е. Николаева и при поддержке нынешнего правительства республики создаётся самая благоприятная почва возникновения подлинного питомника талантов, где богато одарённые дети Якутии могут добиваться поистине уникальных успехов, вызывающих нередко восхищение у столичных и зарубежных музыкантов.

Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) по праву занимает достойное место в ряду альтернативных проектов в области отечественного художественного образования, ставших возможными в эпоху социальных преобразований 1990-х годов. Её достижения в аспекте развития национальной культуры и овладения наследием мирового и российского музыкального искусства значимы не только для республики, но и для всей России.



С полным основанием можно сказать, что концепция трёхзвенного музыкального образования, преемственность поступенного обучения, сосредоточенного в едином комплексе, разработанная программа обучения полностью оправдали себя, о чём свидетельствуют результаты почти тридцатилетней деятельности ВШМ Саха (Якутия). Образовательная система обучения музыкантов-специалистов, практикуемая в ВШМ, в 2010–2012 годах вошла в справочник «Лучшие образовательные программы инновационной России», составленный на основе

отбора экспертным сообществом России. По итогам конкурса «100 лучших вузов России», проведённого в 2009 году Независимым общественным советом, ВШМ стала лауреатом в номинации «Лучший национальный профильный вуз», а в 2011 году вошла в национальный реестр «Ведущие учреждения культуры России». Всеобщее же признание ВШМ в самой Якутии стало важным показателем быстро развивающейся сферы культуры и искусства республики, ярким подтверждением перспективности её государственной культурной политики.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Выпускники Высшей школы музыки Республики Саха (Якутия) (1993–2008) / ред. И.И. Наумов, В.А. Босиков, М.М. Берлянич, Т.П. Сафронова, З.П. Павлова, А.В. Варламова. Якутск: медиа-холдинг «Якутия», 2008. 112 с.
- 2/ Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) / Министерство культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия). Якутск: Бичик, 2003. 160 с.
- 3/ Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт) им. В.А. Босикова / Министерство культуры и духовного развития Респ. Саха (Якутия); составители А.В. Варламова, З.Т. Павлова, Р.И. Васильева; пер. Н.К. Ноева. Якутск: РИО медиа-холдинга, 2014. 186 с. ISBN 978–5–471–00599–0.
- 4/ Татаринова Е.А. Уроки мастерства // Якутия музыкальная: научно-методический, музыкально-просветительский журнал. 2009. № 1. С. 61–69.

REFERENCES

- 1/ "Graduates of the Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (1993–2008)" (2008), red. I.I. Naumov, V.A. Bosikov, M.M. Berljanchik, T.P. Safronova, Z.P. Pavlova, A.V. Varlamova, media-holding "Jakutija", Yakutsk, 112 p. (in Russ.)
- 2/ "Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia)" (2003), Ministerstvo kul'tury i duhovnogo razvitija Respubliki Saha (Jakutija) [Ministry of Culture and Spiritual Development of the Republic of Sakha (Yakutia)], Bichik, Yakutsk, 160 p. (in Russ.)
- 3/ "V.A. Bosikov Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (Institute)" (2014), Ministerstvo kul'tury i duhovnogo razvitija Respubliki Saha (Jakutija) [Ministry

of Culture and Spiritual Development of the Republic of Sakha (Yakutia)], sostaviteli A.V. Varlamova, Z.T. Pavlova, R.I. Vasil'eva; per. N.K. Noeva, RIO media-holding, Yakutsk, 186 p. (in Russ.)

- 4/ Tatarinova, E.A. (2009), "Skill lessons", Jakutija muzykal'naja: nauchno-metodicheskij, muzykal'no-prosvetitel'skij zhurnal [Yakutia music: scientific and methodological, musical and educational magazine], no. 1, pp. 61–69. (in Russ.)

Сведения об авторах

Еловская Наталья Афанасьевна, доцент, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: elovska@mail.ru

Лебедев Сергей Иннокентьевич, директор ДШИ № 2 г. Якутска; старший преподаватель кафедры специального фортепиано, Высшая школа музыки (институт) им. В.А. Босикова Республики Саха (Якутия)
E-mail: sumukunan@list.ru

Authors information

Natalia A. Yelovskaya, Associate Professor, Associate Professor at the Theory Music Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: elovska@mail.ru

Sergey I. Lebedev, Director of the Children's Art School No. 2 in Yakutsk; senior lecturer at the Department of Special Piano, V.A. Bosikov Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (Institute)
E-mail: sumukunan@list.ru



УДК 372.878

ЛЕГКО ЛИ ПОСТРОИТЬ ШКОЛУ? (СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ДШИ № 8 Г. КРАСНОЯРСКА)

Ю.Н. МИЛЕЙКО

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

АННОТАЦИЯ. В центре внимания предлагаемой статьи – история Детской школы искусств № 8 города Красноярск, которая была открыта в достаточно сложное экономическое время развития города и страны, в постперестроечный период. Культурно-исторические процессы, связанные с деятельностью начальных учебных музыкальных заведений от 1920 до 2011 гг., нашли отражение в исследовании красноярского учёного-краеведа Е.В. Прыгун, однако ДШИ № 8 в её трудах упоминается лишь косвенно, что сообщает данной статье актуальность и научную новизну. На основе изучения различных архивных материалов, и при содействии первого директора школы Елены Николаевны Беловой, автором исследования предпринята попытка систематизировать разрозненные данные и воссоздать целостную картину становления и развития Детской школы искусств № 8 от её основания в 1995 году, и до открытия в 2009 нового специально построенного здания для школы в микрорайоне «Взлётка». Введение в научный обиход ранее не опубликованных сведений позволяют дополнить представление об истории начального музыкального образования в городе Красноярске.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: начальное музыкальное образование, Красноярск, Детская школа искусств № 8, музыкальное образование в Красноярске.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Благодарность: Елене Николаевне Беловой за помощь в подготовке материала и предоставление сведений, которые были использованы при написании данной статьи; сотрудникам Красноярского городского архива за содействие в сборе уникальной информации из его фондов; научному руководителю, Светлане Геннадьевне Войткевич, за консультирование в процессе написания работы.

IS IT EASY TO BUILD A SCHOOL? (PAGES OF THE HISTORY OF CHILDREN'S ART SCHOOL NO. 8 KRASNOYARSK)

Y.N. MILEYKO

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

ABSTRACT. The focus of the article is on the history of the Children's Art School No. 8 of the city of Krasnoyarsk, which was opened in a rather difficult economic time of the development of the city and the country, in the post-perestroika period. Cultural and historical processes related to the activities of primary educational musical institutions from 1920 to 2011 found a versatile reflection in the study of the Krasnoyarsk scientist E.V. Prygun, however, Children's Art School No. 8 is mentioned only indirectly in her work, which informs this article of the relevance and scientific novelty. Based on the study of various archival materials, and with the assistance of the first director of the school, Elena N. Belova, the author made an attempt to recreate the holistic picture of the formation and development of the Children's Art School No. 8 from its foundation in 1995, and until the opening in 2009 of a new specially built building for the school in the Vysotka microdistrict.

KEYWORDS: primary music education, Krasnoyarsk, Children's Art School No. 8, music education in Krasnoyarsk.

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

Thanks to: Elena N. Belova for her help in preparing the material and providing information that was used in writing this article; to the staff of the Krasnoyarsk City Archive for assistance in collecting unique information from its funds; to the scientific supervisor, Svetlana G. Voitkevich, for consulting during the writing of the article.



История начальной ступени музыкального образования в городе Красноярске началась чуть более 100 лет назад, с 1920 года. Об этом красноречиво свидетельствует доклад Губернскому съезду заведующего подотделом искусств тов. Леваковым, в котором читаем следующие строки: «В музыкальной области мы также отстали, как и в других областях искусств, и в срочном порядке необходимо провести построение нового музыкального мира – мира народного творчества. Задачей дня является открытие музыкальных школ, доступных рабочей среде, общедоступной народной консерватории, не по типу тех “народных”, которые насаждались в России царем Николаем и др. До сих пор у нас не было пролетарских оркестров, музыканты становились ремесленниками, и этим самым профанировалось благородное искусство. Необходимо с самого детства прививать музыку в семьях рабочих и крестьян, необходимо их приучать к музыке не как к ремеслу, а как к искусству, облагораживающему душу и дающему отдых» [6, с. 19–20]. Данное обстоятельство в сочетании с рядом сопутствующих факторов послужили открытию в Красноярске профессионального «ядра», объединившего музыкальные силы города – Народной консерватории, которая относилась к начальной ступени специального образования, а также организации в 1921 году на востоке Красноярского края в городе Канске Детской музыкальной школы, которая по ряду объективных причин¹ закрылась всего после двух лет работы.

За прошедшее столетие в краевом центре открылось немало образовательных учреждений эстетического типа. Деятельность музыкальных школ значительно возросла. Вопросами истории и развития учреждений начального музыкального образования в городе Красноярске занималась Елена Викторовна Прыгун. В её научных работах [4; 5] обозначены основные этапы становления начальной ступени музыкального образования от Ба-



Рисунок 1. Елена Николаевна Белова в помещении ДМШ № 8, 1 сентября 1995 год

зовой школы, созданной в 1930 году, до 2011 года, когда была полностью сформирована система образования в ДМШ и ДШИ, и принят Федеральный закон «Об образовании» № 145-ФЗ от 16.06.2011. Отдельное внимание уделяется этапу активного роста количества школ, которое началось в середине XX века. Так, исследователь отмечает: «После войны в Красноярске стремительно “стартует” процесс образования музыкальных школ. Каждое десятилетие в городе открываются от трёх до пяти учебных заведений: в 50-е годы – пять (ДМШ №№ 2, 3, 4, 5, а также одна ведомственная при детском интернате на ул. Вавилова), в 60-е – три (ДМШ №№ 7, 9 и ДМШ № 8 относилась к ведомству химической промышленности – заводу ХМЗ), в 70-е – три (ДМШ №№ 10, 11, 12)» [4, с. 233]. В 80-е годы: ДШИ № 15 (1980 г.), ДМШ № 13 (1985 г.), ДМШ № 12 (1987 г.), ДМШ № 14 (1988 г.); в 90-е: ДШИ № 17 (1992 г.), ДШИ № 16 (1993 г.), ДМШ при Красноярском училище искусств

¹ К ним относятся отсутствие финансирования, помещения для ведения образовательной деятельности, сырья для поддержания тепла в холодное время года и т. д.



Рисунок 2. Педагоги, стоявшие у истоков Детской музыкальной школы № 8, 2003 г.

(1993 г.), лицей при Красноярском государственном институте искусств (1994 г.) и ДШИ № 8 в микрорайоне «Взлётка» (1995 г.). В разной степени освещая историю каждой отдельной школы, Елена Викторовна ограничивается только упоминанием о Школе № 8, которая начала свою деятельность в 1995 году. Именно об истории этого образовательного учреждения речь пойдёт в данной статье.

Примечательно то, что школа искусств была создана в сложный «постперестроечный» период, однако через 20 лет плодотворной деятельности она стала одной из лучших в городе Красноярске. Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств № 8» была открыта 1 марта 1995 года благодаря поддержке Главного управления культуры администрации г. Красноярска. Инициатором, вдохновителем и первым директором стала Елена Николаевна Белова (рисунок 1).

На тот момент она работала заместителем директора Детской музыкальной школы № 10 и ратовала за создание нового учебного заведения в микрорайоне «Взлётка». Первым шагом на пути к большой цели стало открытие филиалов на базе общеобразовательных школ. Так, в первую очередь начало свою работу подразделение в школе-интернате ми-

крорайона «Зелёная Роща», затем – в детском саду «Ромашка», который принадлежал Красноярскому алюминиевому заводу и располагался напротив Средней общеобразовательной школы № 145. Это были «первые пробы» создания будущей музыкальной школы. Третий филиал появился на базе Средней общеобразовательной школы № 145 на улице 78 Добровольческой Бригады, 1а, где с 1 сентября 1994 года в трёх учебных классах на первом этаже началась работа. Именно здесь закладывались основы будущей школы искусств (рисунок 2).

Занятия с учениками велись в то время по шести специальностям: фортепиано, скрипка, флейта, домра, аккордеон, баян и в хоровых классах общеэстетического развития. С детьми работали талантливые преподаватели: Татьяна Анатольевна Лыткина, Ирина Геннадьевна Литвинова (флейта); Людмила Александровна Коломейцева, Ирина Сергеевна Концур (скрипка); Ольга Евгеньевна Ильина, Татьяна Андреевна Кистерная (фортепиано); Елена Николаевна Белова, Людмила Александровна Новоселова (домра); Татьяна Анатольевна Мерцалова (аккордеон); Лилия Ивановна Горякина (баян); Ольга Викторовна Андропова (академический хор). Теоретические дисциплины вели Екатерина Викторовна Берестова и Марина Александровна Смирнова.



Рисунок 3. Педагоги и ученики отделения народных инструментов после концерта гитарной музыки с доцентом КГИИ К.В. Мироновым (сидит внизу слева), 2000-е гг.

После всех попыток и проб Елена Николаевна Белова стала добиваться открытия самостоятельного учебного заведения. Отраднo, что руководитель городского управления культуры Сергей Васильевич Кудряшов горячо поддержал её инициативу. Официально учреждению выделили отдельное здание в микрорайоне «Северный» на улице Водопьянова, д. 10. Однако по заключению различных инстанций оно было признано непригодным для ведения образовательной деятельности. Поэтому было принято решение продолжить занятия на базе Средней общеобразовательной школы № 145. Благодаря содействию управления культуры города Красноярска для школы приобрели пять фортепиано, что позволило расширить контингент учащихся и преподавателей.

Знаковым событием в истории Детской школы искусств № 8 стало открытие отделения самообразования 1 сентября 1995 года – одного из первых в городе Красноярске. Из фонда внебюджетных средств выплачивали заработную плату, так как не было никакой бюджетной поддержки, а также произвели ремонтные работы. К тому времени в школе функционировали следующие классы: народных инструментов – гитара, домра, балалайка; духовых инструментов – кларнет, саксофон, труба; ударных инструментов (рисунок 3).

Немаловажно отметить, что для качественной работы всех отделений директор приняла стратегическое решение – пригласить к сотрудничеству профессоров Красноярской государственной академии музыки и театра (ныне Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского) с целью консультирования педагогов и проведения мастер-классов для сотрудников и учащихся школы. В разное время на основных отделениях работали такие педагоги вуза как: Заслуженные артисты РФ, профессора Сергей Фёдорович Найко (баян), Михаил Иосифович Бенюмов (скрипка), Виктор Павлович Зелёный (домра), Александр Владимирович Михеев (кларнет, саксофон); доценты Константин Викторович Миронов (гитара) и Ангелина Александровна Мазина (фортепиано). Образовательно-творческий тандем принёс прекрасные результаты. Благодаря плодотворному сотрудничеству с талантливыми музыкантами-педагогами высшей школы существенно повысилось качество образования, учащиеся школы искусств регулярно завоёвывали звания лауреатов на различных конкурсах от регионального до международного (рисунок 4).

К своему пятилетнему юбилею ДШИ № 8 уже стала одной из лучших в Красноярском крае по всем



Рисунок 4. Педагогический коллектив Детской музыкальной школы № 8, 2005 г.

показателям². Об этом свидетельствует официальный отчёт школы, хранящийся в Красноярском городском архиве. Благодаря ему можно привести достоверные сведения. Согласно документу, в школе искусств № 8 велось обучение на следующих отделениях: фортепиано, оркестровых инструментов (скрипка, виолончель, кларнет, гобой, саксофон, труба), народных инструментов (баян, аккордеон, гитара), хоровом, теоретическом, а также на хореографическом (классическая, эстрадная) и подготовительном отделении для детей 4–6 лет. Всего обучалось 201 человек, из них в профориентационной группе – 23 ученика. В первый класс приняли 27 человек. Среди учащихся профориентационной группы были отмечены выпускники – Наталья Савельева, Игорь Приходько, Александр Галаганов, Александр Лабай, которые принимали участие в различных концертах и в дальнейшем связали свою жизнь с профессиональным искусством, добившись немалых успехов.

В отчёте сообщается также о большой методической работе. Преподаватели школы не только вне-

дряли собственные программы, но и использовали на уроках новаторские разработки ведущих педагогов страны. Как сказано в официальном документе, «по классу фортепиано применяются элементы новаторских программ преподавателей Смирновой Т.И., Мальцева, Артоболевской, Тимакина, Тургеновой; по классу скрипки – Шальмана С.М., Бенюмова М.И.; по классу домры – М.М. Гелиса, В.П. Зеленого, Л.П. Вахрушевой; по классу гитары – Г. Григорьева, К.В. Миронова, Иванова-Крамского; по хору – Емельянова и Огороднова; по фольклору – Зайцевой Е.А.; по сольфеджио – Г. Шатского, по музыкальной литературе – Е.Б. Лисянской» [2].

В последующие годы работы педагогический коллектив Детской школы искусств № 8 активно развивал лучшие достижения, наработанные в учебно-методической сфере. Наместились устойчивые традиции в плане участия в городских и Всероссийских конкурсах профессионального мастерства. Были созданы учебные коллективы: оркестр русских народных инструментов, духовые ансамбли, скрипичный ансамбль «Созвездие» (рук. Л.А. Коломейцева), несколько хоровых коллективов (рук. Т.А. Ольшевская, О.В. Андропова), хореографические коллективы, которые активно принимали участие в концертной жизни школы и города.

² К этому времени коллектив школы работал по трём направлениям: профориентация, общее музыкальное образование и экспериментальная группа (или любительское музицирование).



Рисунок 5. Встреча с депутатом В.Я. Жуковским по решению вопроса строительства здания для школы

Но самое главное – начала постепенно обретать реальные черты и воплощаться в жизнь самая заветная мечта Елены Николаевны Беловой: 23 ноября 2000 года был торжественно заложен первый камень, началось строительство собственного отдельного здания школы на углу ул. Молокова и ул. Батурина. Е.Н. Белова с коллективом преподавателей разработала программу развития Детской школы искусств № 8 с обоснованием значимости строительства помещения для школы. Она активно сотрудничала с родительским комитетом школы, с депутатом Городского совета В.Я. Жуковским³ (рисунок 5), с администрацией Красноярска и городским управлением культуры. Проектированием здания занимался АО «Гражданпроект», архитектор Владимир Иванович Ульянов, который постоянно советовался с Еленой Николаевной. В итоге был разработан красивый, оригинальный проект здания, задуманный в форме открытой крышки рояля.

Однако, не всё было легко. В процессе строительства то и дело возникали объективные сложности. Из городского бюджета выделили необходимые

средства, но в связи с удорожанием проекта строительство затянулось на несколько лет. Здание школы ввели в эксплуатацию уже во время работы нового директора – Людмилы Михайловны Воронцовой, которая стала руководителем ДШИ № 8 в 2004 году в связи с приглашением Елены Николаевны Беловой на должность директора Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры.

Волнительное и столь долгожданное событие для учеников и педагогов произошло 9 февраля 2009 года, когда открыли новое, специально построенное здание, где Детская школа искусств № 8 успешно работает и в настоящее время. С 1 января 2010 года она получила статус автономного учреждения.

В 2025 году Школе предстоит отпраздновать свой тридцатилетний юбилей, когда будут подводиться итоги, намечаться перспективы дальнейшего пути. Коллектив к этому готов. Школа ведёт активную концертную, творческо-просветительскую, социокультурную деятельность, преподаватели и учащиеся заведения продолжают завоевывать почётные звания лауреатов и дипломантов на конкурсах самого различного уровня, фестивалях, олимпиадах, что является признаком высокого профессионализма педагогов, результативности работы и самым очевидным подтверждением правильности принятого в 1995 году административного решения об открытии Детской школы искусств № 8 в микрорайоне «Взлётка».

³ Жуковский Владимир Яковлевич (1944–2018) – экс-депутат Красноярского Городского Совета (декабрь 2000 г.). Заслуженный артист России, член правления краевого отделения Союза театральных деятелей России, профессор Красноярского государственного института искусств (ныне Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского).



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Взлетка // URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Взлётка> (дата обращения: 15.06.22)
- 2/ Годовые отчеты о работе ДМШ, ДШИ, ДХШ. Том № 1. Ф.Р-1202, оп. 1, д. 454, С. 16–35.
- 3/ Милейко Ю.Н. Е.Б. Лисянская и её учебная программа по дисциплине «Музыкальная литература» // Вестник музыкальной науки, 2020. Т. 8, № 3. С. 163–170
- 4/ Музыкальная культура Красноярск. Т. 2: 1920–1978. Красноярск, 2011. С. 232–345.
- 5/ Музыкальная культура Красноярск. Т. 3: 1978–2012. Красноярск, 2012. С. 140–173.
- 6/ Отчет о работе подотдела искусств Енисейского ГубОНО за 1920 г. Енисейский губернский отдел народного образования. ГАКК, ф. 93, оп. 1, д. 42, С. 19–20.

REFERENCES

- 1/ Vzletka. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Vzlyotka> (Accessed 15 June 2022) (in Russ.)
- 2/ Godovye otchety o rabote DMSH, DShI, DShH. Tom № 1. F.R-1202, op. 1, d. 454, pp. 16–35. (in Russ.)
- 3/ Milejko, Yu.N (2020), E.B. Lisjanskaja i ejo uchebnaja programma po discipline “Muzykal’naja literature” [E.B. Lisyanskaya and her curriculum in the discipline “Musical literature”], Vestnik muzykal’noj nauki, T. 8, no 3, pp. 163–170. (in Russ.)
- 4/ Muzykal’naja kul’tura Krasnojarska (2011) [Musical culture of Krasnoyarsk], T. 2: 1920–1978, Krasnoyarsk, pp. 232–345. (in Russ.)
- 5/ Muzykal’naja kul’tura Krasnojarska (2012) [Musical culture of Krasnoyarsk], T. 3: 1978–2012, Krasnoyarsk, pp. 140–173. (in Russ.)
- 6/ Otchet o rabote podotdela iskusstv Enisejskogo GubONO za 1920 g. Enisejskij gubernskij otdel narodnogo obrazovaniya, GAKK, f. 93, op. 1, d. 42, pp. 19–20. (in Russ.)

Сведения об авторе

Милейко Юлия Николаевна, аспирант 2 года обучения,
Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского
E-mail: mileyko.ylia@mail.ru

Author information

Yulia N. Mileyko, 2nd year postgraduate student, Dmitry
Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: mileyko.ylia@mail.ru



УДК 372.878

ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРЕПАРИРОВАННОГО ФОРТЕПИАНО В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ РЕБЁНКА

Т.А. БОЧКАРЁВА, Ю.В. АНТИПОВА

Новосибирская государственная консерватория
им. М.И. Глинки, 630520, Новосибирск, Российская
Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье раскрывается потенциал приёмов игры на препарированном фортепиано на уроках музыки у детей младшего школьного возраста. Актуальность заявленной темы связана с попыткой решения проблемы приобщения юных музыкантов к звучанию экспериментальной музыки и – шире – включению современной музыки в образовательную среду, наряду с общепринятыми классическими образцами. Новизна исследования обуславливается ощутимым отсутствием методических разработок по современной музыке, импровизации, несмотря на появление большого числа композиторских опусов, обращённых к новейшим поставангардным приёмам. Как показано в работе, использование возможностей препарированного фортепиано в качестве игровых практических упражнений обеспечивает развитие творческих навыков ребёнка, делает разнообразным процесс обучения игре на инструменте. Выдвигаемая гипотеза находит практическое подтверждение при апробации авторского сборника «Препарируем вместе».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: препарация, препарированное, подготовленное фортепиано, творческие способности, образовательный процесс.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

POSSIBILITIES OF USING A PREPARED PIANO IN THE DEVELOPMENT OF A CHILD'S CREATIVE ABILITIES

T.A. BOCHKARYOVA, YU.V. ANTIPOVA

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk,
630520, Russian Federation

ABSTRACT. The article reveals the potential of playing the prepared piano in music lessons for children of primary school age. The relevance of the stated topic relates to an attempt to solve the problem of introducing young musicians to the sound of experimental music and, more broadly, the inclusion of modern music in the educational environment, along with generally accepted classical samples. The novelty of the study is due to the tangible lack of methodological developments in modern music, improvisation, despite the appearance of many composer's opuses addressed to the latest post-avant-garde techniques. As will be shown, the use of the possibilities of the prepared piano as playing practical exercises ensures the development of the child's creative skills, diversifies the process of learning to play the instrument. The put forward hypothesis finds practical confirmation during the approbation of the author's collection "We prepare the piano together".

KEYWORDS: preparation, prepared, prepared piano, creativity, educational process.

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



Одной из существенных в педагогике последних лет является проблема обсуждения новых художественных практик и актуальных исполнительских приёмов. Связанная со спецификой современной музыки – непостоянством для понимания и с точки зрения содержания, и художественных средств – эта проблема зачастую остаётся вне поля зрения в обширном блоке теоретических, исторических и практико-ориентированных дисциплин, связанных с музыкой конца XX и XXI столетий.

Очевидно, что в довольно инертной системе музыкального образования большая часть изучаемого материала посвящена т.н. «классике» – «высшему проявлению художественного гения человечества» (В. Конен)¹. Для изучения избираются (преимущественно) образцы искусства эпохи барокко, классицизма, романтизма, некоторых стилей XX века и творческие портреты величайших мастеров своего времени. Дисциплин, обращённых к музыке второй половины XX столетия, рубежа XX–XXI веков, авангардных поисков более раннего периода крайне мало, что обусловлено целым рядом причин, о которых будет сказано позднее. В то же время понимание важности включения новейшего искусства в образовательную среду, расширение знаний о новаторских практиках и «прорывах» талантливых композиторов всё более отчётливо формируется, а задача научить «слышать» современность в многогранных её проявлениях стоит на всех ступенях образования, начиная с музыкальной школы.

Понимая необходимость познакомить учащихся с различными тенденциями современного искусства, преподаватели вводят модули с её обсуждением в программу традиционных курсов по музыкальной литературе, истории исполнительства и композиции, истории музыки. Однако, специализированных разработок, систематизирующих идею преподавания современной музыки на разных этапах обучения (школа–СПО–вуз), не предложено². К сожалению,

за кадром остаются многие значимые явления и целые тенденции, которые очень неспешно и не без труда включаются в образовательные программы, или ещё ждут своего часа³. Нуждается в осмыслении академическое искусство, которое испытывает всё большее влияние современной культуры и для установления контакта с массовым слушателем стремится к зрительной передаче впечатлений через концептуальность общей идеи произведения, атмосферы, созданной во время звучания (отметим, что подобного рода процессы современного искусства нужно воспринимать в синтезе визуального и слухового опыта).

Большинство трудностей, связанных с изучением музыки последних десятилетий, прежде всего, вызваны общими проблемами понимания и осмысления современного экспериментального искусства. Мы вынуждены констатировать тот факт, что музыка второй половины XX и начала XXI века воспринимается неодобрительно и даже пренебрежительно, а её отрицание часто связано с ошибочным мнением о сложностях восприятия искусства этого периода. С одной стороны, новейшая музыка предстаёт как явление совершенно чуждое, инородное, с другой – как нечто вторичное, исчерпавшее смысл, поскольку не отвечает основной функции искусства – художественному преобразованию мира [1–3].

Долгий, по сравнению с известными классическими сочинениями, путь к слушателю, нежелание внедряться в непривычный и незнакомый комплекс выразительных средств (что особенно свойственно российской публике, например, по сравнению с Западной Европой) связан с известной инертностью и нацеленностью на стандарты, как слушателей, так и исполнителей. В Европе музыкальное образование

к постмодерну» (2011), которое содержит актуальный лекционный материал по проблемам отечественной и зарубежной музыки от XX до XXI века и может быть использовано в курсе изучения современной музыки.

3 Таково внедрение в систему музыкального образования исполнительских традиций старинной и новейшей музыки (доклассической музыки и сочинений современных авторов) на факультете исторического и современного исполнительского искусства МГК им. П.И. Чайковского.

1 В. Дж. Конен. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.

2 Удачным исключением можно назвать учебное пособие М.С. Высоцкой и Г.В. Григорьевой «Музыка XX века: от авангарда



в большей степени направлено на изучение современной музыки и всего, что связано с новейшими технологиями в искусстве, соответственно чаще отвечает реальным условиям работы, с которыми в дальнейшем сталкивается композитор. В России дела обстоят несколько иначе. Обращение к современной музыке ставит перед композиторами серьёзный, вызывающий беспокойство вопрос о возможности исполнения их музыки (*опасения композитора*). Очевидно, что большинство исполнителей отдают предпочтение стандартному классическому репертуару, имеющему сложившиеся параметры оценки качества, художественного уровня исполнения. Потратив одинаковое количество времени на подготовку к концерту, можно идеально выучить знакомый и любимый музыкальный материал (что гораздо чаще «безопаснее»), чем не очень уверенно разобраться с новым художественным языком (*зона комфорта исполнителя*). К тому же, здесь немаловажную роль играет высокий спрос публики на классические известные произведения и тот самый «стандартный» репертуар (*ожидания слушателя*).

Конечно, существуют исполнители, настроенные, готовые, заинтересованные и даже влюблённые в современную музыку, с большим энтузиазмом исполняющие её, но таких профессионалов гораздо меньше, чем сторонников классики. В России отсутствие большого интереса к современной музыке связано с общей классикоориентированной парадигмой в обществе [7]. По словам, С. Невского, «...я наблюдал лом на концерты современной музыки (речь идёт о Вене – Т.Б.). Это результат долгой и тщательной программной политики. В России, конечно, существует некоторая инерция в составлении программ, но все это может преодолеваться умными кураторами и менеджерами, которые понимают как надо» [5].

Как уже было сказано, не меньшие проблемы возникают в связи со сложившимися установками слушателей, большая часть из которых – люди старшего поколения, воспитанные на классике и предпочитающие новой музыке знакомые произведения. Подростки и молодые люди, особенно не имеющие музыкального образования, практически не посещают концерты и лишены навыка погружения в академическую музыку. Отличающаяся сложностью концепций, масштабностью форм, что требует

от слушателя терпения, а также определённого уровня исторических знаний, музыка академической традиции оказывается трудной для понимания молодёжи, или вовсе не доступной [4].

Многие проблемы связаны с недостатком или же полным отсутствием методических разработок курсов современной музыки, несмотря на их постепенное обновление [6; 8]. Редкость исследований в этой области и недостаток музыковедческой литературы побуждают интересующихся сферой новейшей музыки ограничиваться отдельными интервью с композиторами или исполнителями, разовыми видеолекциями, статьями, анонсами концертов и релизами, часто носящими ознакомительный характер. Ограниченному количеству исследований способствует невысокий интерес музыковедов к разговорам о современных жанрах, презентация и исполнение новейших сочинений для довольно узкого круга слушателей, что порождает отсутствие освещения музыки молодых композиторов в прессе. Не менее важным недостатком современной системы является нехватка количества учебных часов на блок современной музыки. В большинстве курсов музыкальной литературы в школах и колледжах, темы, касающиеся XX века, находятся в конце учебной программы, из-за чего затрагиваются выборочно, по остаточному принципу.

К феноменам малоизученных с точки зрения композиторских и исполнительских поисков относится преобразование и обогащение звучания инструментов, расширение их возможностей и *препарация*. Одним из способов перспективных обогащений традиционного звучания инструментов стало использование *подготовленного фортепиано*. Этот интересный и при этом недостаточно исследованный феномен обладает необычным звучанием, а «процедуры» его подготовки (нередко огорчающие приверженцев классического фортепианного искусства) привлекают немалое число композиторов, особенно молодых. Большое количество сочинений, созданных для подготовленного инструмента, новые задачи, стоящие перед исполнителями, и тенденция поиска новых возможностей звучания классических инструментов – всё это требует наблюдения, осмысления, исследования и включения проблемы препарации фортепиано в более широкий контекст современного искусства.



Тема препарации фортепиано часто не заявлена и не аннотирована в учебных программах. В массиве сочинений, изучаемых в курсах музыкальной литературы, истории музыки, обсуждение пьес для подготовленного фортепиано Дж. Кейджа, А. Пярта, А. Шнитке, Э. Денисова начинается только в вузе, реже – в среднем звене. Практически никогда пьесы для подготовленного фортепиано не входят в репертуар учащихся всех ступеней музыкального образования.

Как и в случае с любым явлением поискового, подрывающего традиции и даже авангардного характера, в отношении препарации есть проблемы, обусловленные неприязненным отношением к нему со стороны слушателей, музыкантов-профессионалов, критиков.

Немаловажной является проблема, с одной стороны, технического характера (элементарное отсутствие необходимых для практики препарации инструментов), а с другой – психологического. Установка на бережное отношение к любому инструменту, в том числе пианино, роялю не позволяет прибегать и даже вызывает отрицательную оценку у музыкантов академического толка в отношении нетрадиционных звукоизвлечений и препарации, особенно если это имеет сомнительную художественную ценность и мало оправдано (эксперимент ради эксперимента). Так, нам известно о решении, принятом на кафедре сочинения (композиции) в Московской консерватории им. П.И. Чайковского, запретить использовать препарацию на композиторских конкурсах и на практических занятиях по композиции, проводимых с использованием кабинетных инструментов. Конечно, после проведённых манипуляций по подготовке фортепиано, возможны некоторые изменения строя; потребуется время на его приведение к обычному состоянию. Однако нужно учитывать, что, как правило, композиторы и импровизаторы не подразумевают полную деконструкцию инструмента, приведение его в негодность.

Казалось бы, более благополучная ситуация складывается вокруг феномена препарации в курсах современной музыки, истории фортепианного исполнительства, поскольку эти дисциплины обращены не к практическому, но историческому аспекту изучения феномена.

Анализ рабочих учебных программ различных

творческих вузов России позволяет делать вывод о том, что специальных дисциплин по подготовке фортепиано не преподаётся. Так, в Новосибирской консерватории феномен препарации частично прослеживается в таких дисциплинах, как «История музыки» у студентов теоретико-композиторского факультета и «Современная музыка» у магистрантов исполнительских факультетов, однако здесь не происходит основательного погружения в суть проблемы; тема больше затрагивается для выявления тенденций и путей развития современной музыки. Развёрнутых лекций, связанных с историей препарации и сочинений для подготовленного фортепиано в учебных программах, мы не обнаружили, хотя, на наш взгляд, они были бы уместны и актуальны⁴.

Отдельные лекции по проблемам подготовленного фортепиано для интересующихся музыкантов включены, между тем, в образовательную программу «Лаборатория современной музыки», введённую солистами «Студии новой музыки» с 2020 года для молодых композиторов – участников конкурса «Новые классики». Образовательная программа рассчитана, прежде всего, на композиторов и музыковедов, но также может быть интересна широкому кругу слушателей, интересующихся возможностями применения инструментов в современной музыке. Серия лекций была реализована в рамках II Международного конкурса Московской консерватории для молодых композиторов «Новые классики» (3–4 октября 2020 года). Шесть лекций программы посвящались современным приёмам игры на струнных и духовых инструментах: исполнительским особенностям академической музыки последних десятилетий, запись в условиях применения расширенных техник композиции.

Подготовленному фортепиано в указанном курсе посвящена одна лекция, которую читает пианистка, солистка ансамбля «Студия новой музыки» Мона Хаба. Большую часть лекции занимает практическая часть, где автор, основываясь на личном опыте исполнения современной музыки, демонстрирует многочисленные расширенные приемы игры на фортепиано. Лекция ценна показами конкретных случаев препарации с привлечением различных

4 В таких дисциплинах как современная музыка, история зарубежной и русской музыки, история исполнительского искусства.



предметов⁵. Самодельные предметы, такие как ку-сочки фетра, мягкий ластик, одноразовый пластилин, который не липнет к рукам – всё это размещается между струнами с целью получить ударное звучание. Автор отмечает, что не очень любит использовать шурупы: «Как бы не говорили, что это аккуратно ввинчивается, всё равно расстояние между струнами приходится увеличивать, с моей точки зрения это не очень хорошо для инструмента».

Тему препарированного фортепиано затрагивает в своей лекции «Исполнительство современной академической музыки» (год выхода: 2012) музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки МГК имени П.И. Чайковского С.И. Савенко⁶. Посвящённая вопросам применения расширенных возможностей инструментов и новейших способов звукоизвлечения, лекция развёртывает спектр новых приёмов звукоизображения и представляет принципы и основы современных вариантов нотации. Препарация рассматривается в более широком контексте т.н. «новой музыки» (окончательное утверждение прав которой происходит в 1913 году, с момента создания «Весны священной» Стравинского) и процессов трансформации многих традиционных инструментов (особенно струнных и духовых). «Известное нам традиционное фортепиано, которое к началу XX столетия превратилось в совершенный концертный, "оркестральный", виртуозный инструмент с замечательными возможностями, рассчитанный на большие залы, символом которого стала фирма Steinway, в интерпретации

Кейджа оказывается совершенно иным», – отмечает С.И. Савенко. Начиная историю подготовленного фортепиано с 1940-х годов (что, на наш взгляд не совсем верно), автор указывает на несколько важнейших обстоятельств: новое звучание достигается простыми, даже кустарными способами, поскольку между струн вкладываются разного рода обиходные предметы (аспект снижения статуса); прижимаясь к струнам с разной интенсивностью, они гасят значительную часть обертонов (аспект изживания родовых свойств инструмента); сложностью для пианиста становится приспособление к непривычному несоответствию взятия клавиши и последующего звучания (аспект преодоления исполнительского ожидания).

Практика импровизации и исполнения пьес для подготовленного фортепиано в ДМШ и ДШИ, по-видимому, не распространена (во всяком случае, на данный момент такой информацией мы не владеем). Однако небезынтересным представляется использование возможностей препарированного фортепиано с точки зрения развития творческих навыков и поисков разнообразия при обучении ребёнка игре на инструменте.

Эксперимент, предпринятый на уроках фортепиано в Общеобразовательном Комплексе «Наша школа», показал, что использование приёмов препарации на уроках вызывает большой интерес у детей.

Обращение к подобным опытам помогает существенно разнообразить ход занятия. Общеизвестно, что большинству маленьких детей тяжело высидеть 40–45 минут урока, полностью сосредоточившись на конкретном задании, тем более, дети быстро устают погружаться в одну форму работы, из-за чего нарушается концентрация внимания и материал начинает хуже усваиваться. В этом случае нужно дополнительно мотивировать ребёнка, чтобы поддерживать интерес и положительные эмоции от занятий. Чтобы он не утомлялся между освоением нового материала и повторением пройденного, мы предлагаем рассказывать и показывать то, как можно изменить привычное звучание инструмента при помощи размещения дополнительных, известных детям предметов между струнами.

Вводить «минутку препарации» можно буквально с первых уроков. Обычно на первых занятиях педагог знакомит ребёнка с конструкцией инструмента,

5 До непосредственно препарации М. Хаба играет на струнах рояля, что, как правило, применяется для имитации струнных инструментов. Автор демонстрирует приём флажолетов (отмечая, что их исполнение чаще возможно на длинных басовых струнах), пиццикато (которое может исполняться как вдоль и поперёк струн – пальцами, ногтями, плектром или пластиковой карточкой, так и на клавишах, при этом зажимая струны ладонью). Рассматривается специфика применения ударов палочек из стекла, дерева, литавровой (витой нитками) палочки, удары по струнам ладонью, а также два режима работы с электросмычком. Отдельное внимание уделяется кластерам, которые могут исполняться ладонью, кулаками, предплечьями, локтями. Упоминается треск клавиш, возникающий от прикосновения к клавиатуре ногтями и своего рода «глиссандо» в разных направлениях.

6 Ссылка на лекцию С.И. Савенко: <https://www.culture.ru/movies/71/ispolnitelstvo-sovremennoi-akademicheskoi-muzyki>



тем, как называются его части, открывает крышку и разрешает заглянуть внутрь. На начальном этапе обучения знакомство с препарацией помогает лучше понять строение инструмента, его «начинку». Стоит помнить, что игры большинства детей, особенно мальчиков, строятся на увлечении конструированием, сбори́ем механизмов из деталей (машинки, конструктор). В этом плане размещение между струнами резинок или кусочков бумаги воспринимается с интересом, как игра, дополнительным плюсом которой является поиск новых звучаний. Самостоятельный процесс препарирования помогает задействовать внимание, развивает творческое мышление, включает в работу слух, который помогает сравнивать, как меняется звучание, каким оно становится. Чаще всего препарация направлена на выявление перкуссионного звучания фортепиано: услышанная игра на подготовленных струнах у детей часто ассоциируется с барабанами, другими ударными, что так нравится детям. Игра поперёк струн пальцами или карандашом помогает «найти» в фортепиано гитарные переборы, балалаечные пиццикато.

В ходе образовательного процесса с учениками 1-го класса был разработан проект сборника пьес для препарированного фортепиано «Препарируем вместе», который содержит в себе три раздела. В первом разделе представлены репертуарные пьесы из традиционных сборников А.А. Артоболевской, Л.И. Николаева, И.С. Корольковой с применением препарации (пробковых пластинок, бумаги, резинок). На примере уже знакомого материала удобнее показать, как инструмент может звучать с использованием препарации и без неё. Предлагается размещать между использующихся струн деревянные, либо пробковые пластинки, прижимать струны пальцами. Основной задачей является показать ребёнку как может изменяться звучание в зависимости от предметов. Второй раздел содержит специально

сочинённые пьесы с демонстрацией возможностей различных предметов для препарации. Эти пьесы уместны в период развития навыка фактурного разделения партий двух рук. Нарботка навыка игры двумя руками одновременно именно с применением препарации в басу или в мелодии помогает слуху разделить партии правой и левой руки. Например, бурдон, находящийся в малой октаве, подготавливается резинками и пробковыми пластинками, что по звучанию напоминает хомус или индийский барабан (табла); в правой же руке остаётся звучать мелодия в «естественном» виде. Тот же приём можно показать, поменяв функции рук. Третий раздел в сборнике представляет пьески-импровизации, придуманные детьми во время занятий, с пояснениями замысла маленького композитора. Этот раздел имеет наиболее «импровизационный» формат: задания, типа, «сочини свою композицию», «нарисуй иллюстрацию к пьесе», «напиши инструкцию для исполнителей твоей музыки» подразумевают пустые нотные станы и страницы для заполнения их юным «препаратормом».

В завершение отметим, что проблему изучения современной музыки и новых исполнительских практик и приёмов возможно решить на разных этапах музыкального образования. Поскольку для умения слушать и слышать, не отталкивать новое и необычное, использовать расширенные возможности игры на инструменте – всё это не требует особых навыков, наработок и познаний в музыке академической традиции, то ознакомление (в том числе с препарацией фортепиано) можно начинать с подготовительного класса музыкальной школы. На сегодняшний день этот не совсем стандартный подход обучения и проведение подобных уроков могут стать одной из возможностей усиления интереса к дальнейшим занятиям и стимулировать развитие творческих навыков у детей.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Амрахова А. Реестр наших заблуждений (беседы и размышления об отечественном музыкознании, ведущая обсуждения – А.А. Амрахова) // Журнал Общества теории музыки. 2017/3(19). С. 1–41. URL: <http://www.journal-otmroo.ru/node/7> (дата обращения: 21.10.2021).
- 2/ Беляева Т.А. Проблемы изучения музыки конца XX – начала XXI века в музыкально-исторических курсах. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42960586> (дата обращения: 21.10.2021)
- 3/ Бычков В., Маньковская Н., Иванов В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФРАН, 2007. 239 с.
- 4/ Дубинина М.И. Когда классика становится нескучной? URL: <https://hkki.ru/novosti/kogda-klassika-stanovitsya-neskuchnoi-m-i-dubinina> (дата обращения: 15.11.2021)
- 5/ Интервью с Сергеем Невским и Михаилом Мордвиновым: «Новая академическая музыка не собирается сдаваться». URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/1760-intervyu-s-sergeem-nevskim-i-mikhailom-mordvinovym-novaya-akademicheskaya-muzyka-ne-sobiraetsya-sdavatsya> (дата обращения: 12.10.2021)
- 6/ Науменко Т. Современная музыка и педагогический процесс // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 2. С. 98–101
- 7/ Открытое письмо композиторов от 08.02.2010 / Дмитрий Курляндский, Борис Филановский, Сергей Невский. URL: www.openspace.ru/music_classic/projects/155/details/16034 (дата обращения: 12.10.2021)
- 8/ Цареградская Т.В. Курс современной музыки как педагогическая проблема // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии / Материалы международной научной конференции 26–29 октября 2004 года. РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 11–16.

REFERENCES

- 1/ Amtahova, A. (2017), "Register of our delusions (conversations and reflections on Russian musicology, discussion leader – A.A. Amrahova)", *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory], Available at: <http://www.journal-otmroo.ru/node/7> (Accessed 21 October 2021). (in Russ.)
- 2/ Belyaeva, T.A. (2019), "Problems of studying music of the late XX – early XXI century in music history courses", Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42960586> (Accessed 21 October 2021). (in Russ.)
- 3/ Bychkov, V., Man'kovskaya, N., Ivanov, V. (2007), *Trialog: Razgovor Pervyi ob estetike, sovremennom iskusstve i krizise kul'tury* [Trialog: The first conversation about

aesthetics, contemporary art and the crisis of culture], IFRAN, Moscow, 239 p. (in Russ.)

4/ Dubinina, M.I. "When does the classics become boring?" Available at: <https://hkki.ru/novosti/kogda-klassika-stanovitsya-neskuchnoi-m-i-dubinina> (Accessed 15 November 2021). (in Russ.)

5/ Interv'yu s Sergeem Nevskim i Mikhailom Mordvinovym: "Novaya akademicheskaya muzyka ne sobiraetsya sdavat'sya" [Interview with Sergey Nevsky and Mikhail Mordvinov: "New academic music is not going to give up"], Available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/1760-intervyu-s-sergeem-nevskim-i-mikhailom-mordvinovym-novaya-akademicheskaya-muzyka-ne-sobiraetsya-sdavatsya> (Accessed 20 October 2021). (in Russ.)

6/ Naumenko, T. (2012), "Modern music and the pedagogical process", *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke* [Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East], no. 2, pp. 98–101. (in Russ.)

7/ Dmitrii Kurlyandskii, Boris Filanovskii, Sergei Nevskii (2010), *Otkrytoe pis'mo kompozitorov ot 08.02.2010*. Available at: www.openspace.ru/music_classic/projects/155/details/16034 (Accessed 12 October 2021). (in Russ.)

8/ Tsaregradskaya, T.V. (2004), "The course of modern music as a pedagogical problem", *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii* [Musical education in the context of culture: questions of theory, history and methodology], proceedings of the international scientific conference, October 26–29, RAM them. Gnesinykh, pp. 11–16. (in Russ.)

Сведения об авторах

Бочкарёва Татьяна Алексеевна, магистрант I курса теоретико-композиторского факультета, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: tanysh_30@mail.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

Tatyana A. Bochkaryova, 1st year undergraduate student of the Faculty of Theory and Composition, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: tanysh_30@mail.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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

74/

ЛИ СЯОПЭЙ

**Образ горы в китайской
пейзажной живописи
шань-шуй в свете
концепций даосизма
и «пространственного
искусства»**

82/

**Е.Ш. БАДЗГАРАДЗЕ,
Н.В. КОЖИНА**

**Советский конструктивизм
как революционное
искусство XX века
(историографический
аспект)**



УДК 75.047

ОБРАЗ ГОРЫ В КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ШАНЬ-ШУЙ В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИЙ ДАОСИЗМА И «ПРОСТРАНСТВЕННОГО ИСКУССТВА»

ЛИ СЯОПЭЙ

Новосибирский государственный университет архитек-
туры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, 630099,
Новосибирск, Российская Федерация
Институт Ван Цзян Аньхойского педагогического уни-
верситета, Уху, 230093, Китайская Народная Республика

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена рассмотрению особенностей китайской пейзажной живописи шань-шуй в её связи с философско-эстетическими аспектами Дао и концепцией «пространственного искусства», выдвинутой искусствоведом Д. Саммерсом. Сквозь призму диалектических понятий «реальное пространство» и «виртуальное пространство» в работе многоаспектно осмысливается образ горы, являющийся, наряду с другими изображениями, константой, центральным элементом в традиционной китайской живописи шань-шуй. Задействуя различные картины художников в качестве примеров, в статье раскрывается уникальный статус горы, имеющий сакральное значение для древнекитайских авторов. Вместе с тем, изображение горных ландшафтов в работах живописцев выходит за пределы как религиозных, так и географических границ, отражая идею духовного осмысления трансцендентного. Образ горы становится своего рода порталом, ведущим в «виртуальное пространство» Дао. Материалы исследования позволяют прочертить новые ракурсы в изучении духовно-философских аспектов шань-шуй, одного из главных жанров пейзажной живописи Поднебесной.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: китайская художественная культура, пейзажная живопись Шань-шуй, даосизм, концепция Дао в живописи Шань-шуй, «реальное» и «виртуальное пространство».

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

IMAGE OF THE MOUNTAIN IN THE CHINESE LANDSCAPE PAINTING SHAN SHUI IN TERMS OF CONCEPTS OF DAO PHILOSOPHY AND “SPATIAL ART”

LI XIAOPEI

Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture,
Design and Arts, 630099, Novosibirsk, Russian Federation
Wanjiang College of Anhui Normal University, Wuhu,
230093, China

ABSTRACT. This article is devoted to the consideration of the features of Chinese landscape painting shan shui (“mountains and water”) in its connection with the philosophical and aesthetic aspects of Tao and the concept of “spatial art” put forward by the modern art critic D. Summers. Through the prism of the dialectical concepts of “real space” and “virtual space” in the work, the image of the mountain is multidimensional, which, along with other images, is a constant, the central element in traditional Chinese shan shui painting. Using various paintings by artists as examples, the article reveals the unique status of the mountain, which has sacred significance for ancient Chinese authors. At the same time, the image of mountain landscapes in the works of painters goes beyond both religious and geographical boundaries, reflecting the idea of spiritual understanding of the transcendent. The image of the mountain becomes a kind of portal leading to the “virtual space” of Tao. The research materials allow us to draw new angles in the study of the spiritual and philosophical aspects of shan shui, one of the main genres of landscape painting in the Middle Kingdom.

KEYWORDS: Chinese art culture, Shan Shui landscape painting, Daoism, the concept of Dao in Shan Shui painting, “real” and “virtual space”.

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



Природа является магистральной темой для китайской философии, литературы, искусства. В достаточно разветвлённой жанровой системе традиционной живописи Китая¹ *Шань-шуй* (山水畫), или жанр «горы и воды», выступает наиболее древним, связанным с природными и религиозными культурами², и представляется одним из репрезентативных в китайской живописи прошлого и современности с точки зрения понимания духовно-эстетических аспектов уникальной художественной культуры Поднебесной.

Предтечей жанра шань-шуй являются многочисленные наскальные рисунки, обнаруженные в разное время во многих провинциях Китая. Они позволили учёным проследить истоки искусства китайской живописи до периода палеолита. Китайский искусствовед, профессор Чикагского университета У Хун отмечает, что импульсом к созданию этих изображений, которые охватывают огромный период времени и пространства, и показывают трудности, преодоленные при их высечении на скале, должно быть, послужило «осмысление сверхъестественной силы, отражающее веру доисторических людей в то, что они являются частью Космоса, и что другие компоненты Вселенной – животные, растения, реки, горы и небесные тела – также имеют свои особенности. Именно поэтому они считали, что, преобразуя эти объекты в визуальные образы, люди могут влиять на естественные процессы Вселенной» [3, с. 42].

Согласно общепринятому мнению искусствоведов, жанр шань-шуй сохраняет своё значение уже много столетий благодаря особой корреспондирующей связи с даосизмом (Дао – с кит. 道 «путь»), китайским религиозно-философским учением³. Так, например,

известный художник Цзун Бин (375–443), живший при династии Южная Сун, утверждал, что «пейзажная живопись может стать средством постижения зрителем *эзотерического Дао*» [5, с. 1–2]. Действительно, онтологическая концепция Дао нашла многоаспектное отражение в китайской живописи, где пейзаж – та форма, лучше всего воплощающая дух Дао, который «является первопричиной реального мира и порождает все вещи на Небе и Земле, образуя космический эволюционный процесс. Дао рождает одно, одно рождает два, два рождает три, а три – все вещи. И так далее, в бесконечном цикле, вся Вселенная рождается из этого фундаментального Дао» [2, с. 134–136].

Немецкий учёный-востоковед Лотар Леддерозе в своей работе высказывает важную мысль о том, что «в развитии китайского искусства художественная композиция *пейзажей* и идея *восхождения к бессмертию* неразделимы» [9, с. 165. Курсив мой – Л.С.]. Современный китайский искусствовед Гэ Чжаогуан отмечает: «Люди династий Цинь и Хань, основываясь на собственном опыте, считали, что существует некая таинственная связь между символами, вещами и явлениями, которые они копируют, поэтому эти живописные изображения могут быть не просто произведением искусства, а иметь некое мистическое значение» [1, с. 10–12].

В связи с этим возникают следующие вопросы, определившие ракурс исследования: как идея восхождения к бессмертию связана с живописью шань-шуй? Каким образом мистическая религиозная концепция воплотилась в эстетическом выражении, и каково её символическое и практическое значение? Почему именно пейзажная живопись шань-шуй стала художественным выражением этой идеи? В попытке ответить на поставленные вопросы, высветить новые грани заявленной проблематики, мы обратились к работе современного искусство-

1 В качестве примеров можно привести такие жанры, как: *Жень-у-хуа* (кит. 人物画 – «людей на фоне природы»), *Хуа-хуэй* (кит. 花卉 – «цветы и растения»), *Лань-хуа* (кит. 兰花 – «живопись орхидей»), *Хуа-няо* (кит. 花鳥畫 – «цветы и птицы») и др.

2 Согласно древнекитайской мифологии, истоки культуры Китая ведут к мировой (священной) горе Кунь-Лунь (кит. 昆仑山 – «лунные горы», место соединения Неба и Земли), откуда берёт своё начало главная река Хуанхэ, и где находилась «обитель богов» (китайский Олимп).

3 Напомним, что Дао считается первой онтологической

концепцией в истории китайской философии, предложенной философом Лао-цзы, которому приписывают авторство даосского трактата «Дао дэ цзин» (кит. 道德經 – «Книга пути и достоинства»).

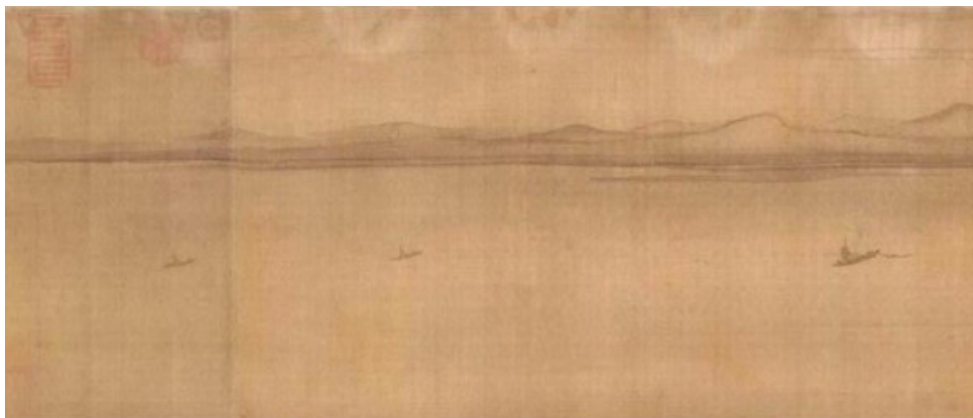


Рисунок 1. Ся Гуй. «Десять тысяч ли реки Янцзы», фрагмент. Цветная роспись по шелку, 26,8 x 1115,3 см, в настоящее время находится во дворце-музее в Запретном городе, Тайбэй

веда, профессора Университета Вирджинии (США) Дэвида Саммерса «Реальные пространства. История мирового искусства и становление западного модернизма» [10], методологические идеи которой послужили отправной точкой для данной статьи.

В своей книге, опубликованной в 2003 году, Саммерс смело предложил концепцию *«пространственного искусства»* (spatial art) взамен прочно укоренившейся концепции «визуального искусства» (visual art) в западной истории искусства. Понятие «пространство», согласно идее учёного, состоит из двух систем, одна из которых – *«реальное пространство»* (real space), другая – *«виртуальное пространство»* (virtual space) [10, с. 43]. Вдохновившись методологией американского автора, попытаемся осмыслить взаимодействие содержания, формы и символизма Дао в китайской пейзажной живописи шань-шуй сквозь призму понятий «реальное пространство» и «виртуальное пространство», что и стало целью нашего исследования⁴.

Так, «реальное пространство» шань-шуй относится к материальному миру (связанному, в первую очередь, с горами и водой) с конкретными образами. «Виртуальное пространство» пейзажной живописи шань-шуй обращает к трансцендентному, духовному миру, не изображаемому, но символизируемому посредством изображения – то есть «миру Дао», который не является абсолютным и всегда находится во взаимодействии с «реальным пространством».

Данная диалектическая пара – «виртуальное» и «реальное» – воплощает идею о неразрывной, генетической связи между онтологической концепцией Дао и китайской пейзажной живописью.

Прежде чем перейти к изучению вопросов, связанных с символическими значениями, которые несёт пейзажная живопись шань-шуй, с идеей трансформации запечатлённого на картинах реального мира в эзотерическое Дао, рассмотрим образные константы изображений. Прежде всего отметим, что пейзажная живопись в жанре шань-шуй фокусируется на *горах* как на главном объекте. Даже те работы, темой которых является вода, неотделимы от изображения гор. В качестве репрезентативного примера можно назвать «Десять тысяч ли реки Янцзы» Ся Гуя (рисунок 1). Хотя китайский искусствовед Ли Цинъян утверждает, что данная работа находится под сильным влиянием конфуцианства, он отмечает, что «необузданный» пейзаж, использование пустого пространства в картине является ярким отражением даосской философии и символизирует настроение «Дао дэ цзин» Лао-цзы, в котором «величественная и внушительная сцена не имеет ограничивающей формы»⁵. В то же время отсутствие линий (за исключением частичной визуализации), большое количество белого (пустого) пространства даёт ощущение бесконечности из конечного, демонстрируя, что люди Южной Сун больше не цеплялись за внешний

⁴ Все иллюстрации, приведённые в статье, заимствованы из открытых источников.

⁵ Процесс разворачивания свитка – правило просмотра картины – также является для китайского художника путешествием духовного освобождения (путь Дао).



Рисунок 2. Чжао Фу. «Десять тысяч ли рек и гор», середина свитка

мир, а начали преследовать духовные стремления, метафизическое восприятие ландшафта [4]. Таким образом белое пространство небытия и облаков является ключевым элементом, ведущим к «виртуальному пространству», запечатлевая даосскую философию «реальности и пустоты».

Как уже отмечалось, особый, сакральный статус горы в китайской пейзажной живописи уходит своими корнями в мифологию, к священной горе *Куньлунь*, соединяющей Небо и Землю, являющейся «обителью бессмертных» (даосским раем). Сильная визуальная фантазия («виртуальное пространство»), вызываемая бессмертной горой, делает её центром художественного выражения в китайской живописи шань-шуй разных исторических периодов. Одним из показательных примеров может служить работа «Десять тысяч ли рек и гор» древнекитайского живописца Чжао Фу (趙芾) династии Южной Сун. С точки зрения содержания («реального пространства») зрительный фокус сначала обращается на крутой пик в верхней части картины, наполовину закрытый облаками. Двигаясь вниз, взору открывается беседка, приютившаяся в центре между скалами, и лишь при ближайшем рассмотрении – двое мужчин, сидящих друг напротив друга и играющих в игру Го⁶ (рисунок 2).

В целом, систематичное использование художниками аналогичных по форме изображений тран-

сцендентных «виртуальных пространств» – горных ландшафтов – позволяет предположить, что такие изображения выходили за пределы как религиозных, так и географических границ, запечатлевая символические коды уникальной китайской культуры. В качестве примера можно привести ещё одну картину, датированную X веком. На ней также изображена игра в Го в горах (рисунок 3), найденная в гробнице Ляо в уезде Факу (провинция Ляонин, к северу от Великой Китайской стены), которые символизируют даосские «гrotы бессмертных». Искусствовед У Хун отмечает, что поскольку Го была символом мудрости и интеллекта в древнем Китае, потому художник сознательно поместил сцену игры в пейзажную картину, как бы «нарушая» законы жанра шань-шуй [3]. Вертикальная композиция картины («снизу вверх») олицетворяет идею восхождения на гору, и в то же время имеет символическое значение выхода за пределы «реального пространства» в «пространство виртуальное».

Размышляя о символической функции горы как знака «виртуального пространства» на картинах древнекитайских мастеров, нельзя обойти вниманием важнейшую философскую категорию «ци» (кит. 氣 – букв. «воздух, энергия»), выдвинутую ещё философом Лаодзы в своём трактате. Согласно определению У Хуна, «ци» в искусстве следует понимать как «способ осознания и выражения основных свойств объекта» [3], который в древнекитайской живописи стал энергией и движущей силой жизни. В отличие от осязаемой природы (гор и воды), «ци» схожа с философской концепцией Дао тем, что она невидима, бесцветна и не имеет запаха. Таким образом, «ци»

6 Го (кит. 圍棋 «окружающие шашки») – настольная логическая игра, возникшая в Древнем Китае; в настоящее время пользуется популярностью во всём мире.

становится преобразующим средством, коррелирующим философскую концепцию Дао с живописью шань-шуй. Согласно официальным документам династии Хань (漢朝)⁷, «ци», существующая в виде облаков и тумана, могла, по воззрениям людей, превращаться также в различные формы (флаги, лодки, горы, животные и др.). Конкретный образ «ци», демонстрирующий его ключевое положение в концепции «бессмертных гор», наиболее чётко зафиксирован в древнекитайском трактате «Шань хай цзин» (кит. 山海經 – «Книга гор и морей»), описывающем реальную и мифическую географию Китая и соседних земель и обитающих там созданий: «Если смотреть на Куньлунь с юга, там огненное небо и густой туман» [7, с. 45].

Попыткой запечатлеть данные идеи в синкретичном единстве является уже упомянутая работа «Десять тысяч ли рек и гор» Чжао Фу. Она «возглавляется» туманным облаком дыма, блуждающим над далекими горами, который служит ключом к разгадке, ведущей зрителя в трансцендентное, «виртуальное пространство», где облака и дым продолжают двигаться вперёд, окружая высокую гору. Облака на картине можно рассматривать как визуальное представление «ци», служащее и средством для входа в «виртуальный» мир, и подсказкой для исследования его человеческим разумом.

Если визуальная культура династии Хань заложила базовую изобразительную основу для изображения бессмертных гор как центрального элемента жанра шань-шуй, то философ и живописец Цзун Бин (宗炳, 375–443) времен Северной и Южной династий стал ключевой фигурой в создании новой концептуальной и когнитивной основы для визуальной «фантазии» о бессмертных горах. Художник соединил конфуцианство, буддизм и даосизм, что привело к трансформации религиозного подтекста в эстетический [8] и созданию первого творческого «размышления» о горе как о трансцендентальном «виртуальном пространстве». Оно зафиксировано в шедевре Цзун Бина – «Предисловии к живописи Шань-шуй» («Преуве-

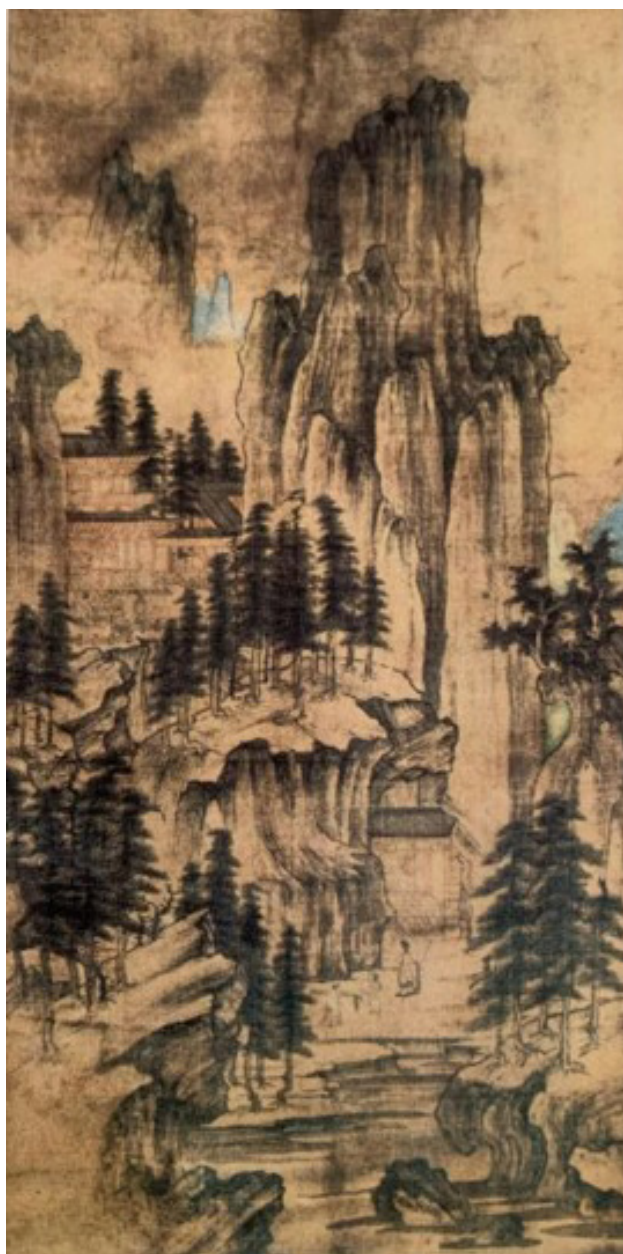


Рисунок 3. «Игра Го в горах», вертикальный свиток на шёлке, раскопан в 1974 году из гробницы Ляо № 7 в Емотай, Факу, хранится в музее провинции Ляонин

⁷ Династия Хань считала, что Куньлунь, расположенная на крайнем западе, являлась обителью Си Ван-му (китайская богиня, одна из наиболее почитаемых в даосском пантеоне), которая обладала тайной формулой бессмертия, а Горы бессмертных, расположенные в восточном море, были тремя островами Пэнлай.



Рисунок 4. Чжао Фу. «Десять тысяч ли рек и гор», первый свиток

домлени к изображению гор и вод»⁸, где автор выражает своё понимание того, что «горы» – это «Дао – Путь», указывая конкретный способ вступления на этот Путь: «Когда ум человека и горы соединены, он может достичь нужного состояния» (цит. по: [8, с. 165]). Данная идея рождена личными устремлениями живописца. Как становится известно из работ исследователей [3–4; 6; 8], Цзун Бин очень любил альпинизм. Когда он стал стар и немощен, чтобы продолжать покорять реальное пространство на земле, Цзун Бин стал совершать виртуальные экскурсии в пространство пейзажной живописи, им же создаваемой. По нашему мнению, пейзажи на картинах художника являются эстетико-философской трансформацией «реального пространства» в «виртуальное», став уникальным способом сублимации, который помог Цзун Бину обрести комфорт разума, достичь состояния духовного единства между Небом и Человеком, найти Дао. Ведь как подчёркивал живописец, «пейзаж материален, но он постигается духом... Дух <...> покоится в разуме свяшенно-мудрого и отражается в произведениях художника» [5].

Данная идея была подхвачена Ся Гум династии Сун (夏圭, ок. 1195–1224). Его знаменитая работа «Десять тысяч ли рек Янцзы» (рисунок 5, 5а, 5б) системно отражает процесс трансформации и содержательную функцию «ци» и Дао – от смятения «реального пространства» к стабильности «пространства

виртуального». Как подчёркивает исследователь Чэнь Чуаньси, вся картина в начале полотна выглядит «хаотичной и беспорядочной, демонстрируя эмоциональную неустойчивость; к середине свитка работа кистью становится более устойчивой и состояние раздражения значительно исчезает, а к концу свитка оказывается менее бессистемным, и дух уже кажется устоявшимся» [6, с. 342]. По мере того, как свиток разворачивается, взгляд медленно движется к середине картины, чтобы увидеть открытую реку, которая ведёт созерцающего полотно в бесконечную даль, атмосферное отображение процесса духовного освобождения жизни.

Подводя некоторые итоги исследования, можно утверждать следующее. Несмотря на то, что гора в китайской пейзажной живописи шань-шуй выполняет изобразительную функцию в различных контекстах, она может рассматриваться как базовый образ, прежде всего отражающий (во взаимодействии с другими визуальными компонентами) форму духовного осмысления трансцендентного, а не конкретное его географическое местоположение. Другими словами, гора (горы) становится своего рода порталом, ведущим зрителя из «реального пространства» в «виртуальное». В результате невидимое Дао духа и «многоярусный» пейзаж работ китайских мастеров вступают в «химическую» реакцию, взаимно трансформируясь в «реальном» и «виртуальном пространстве», бессознательно составляя свой особый, символический смысл.

8 Одно из первых в Китае произведений, посвящённых теории живописи.

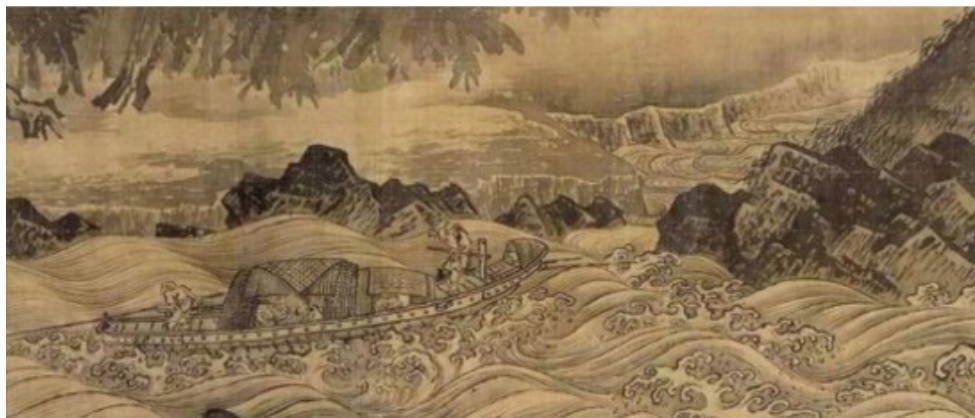


Рисунок 5. Ся Гуй, «Десять тысяч ли реки Янцзы», фрагмент начальной части свитка



Рисунок 5а. Ся Гуй «Десять тысяч ли реки Янцзы», фрагмент средней части свитка

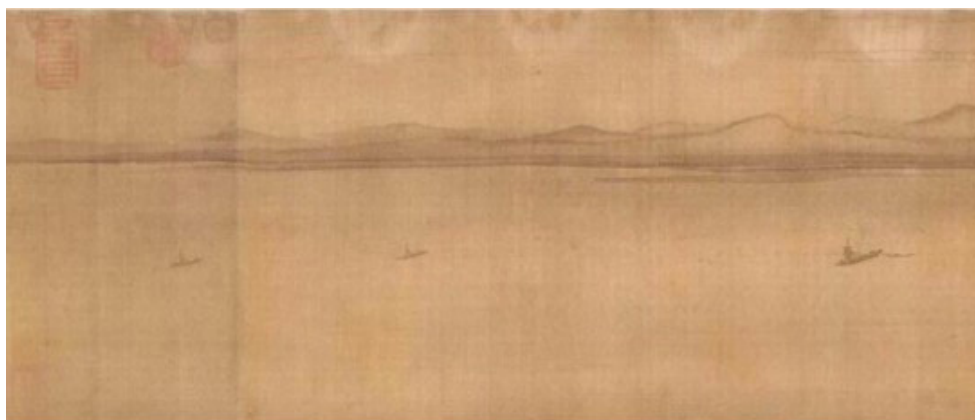


Рисунок 5б. Ся Гуй «Десять тысяч ли реки Янцзы», фрагмент конца свитка



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гэ Чжаогуан. История китайской мысли (Том 1). Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 1998. 328 с. (на кит. яз.)
- 2/ Сун Чжимин. Онтологическая мысль китайской философии // Гуаншань. № 1. 2004. С. 120–143. (на кит. яз.)
- 3/ У Хун. Китайская живопись с древнейших времен до династии Тан. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2021. 352 с. (на кит. яз.)
- 4/ У Хун. Древнекитайское искусство в глобальном ландшафте. Шанхай: Саньянь, 2017. 222 с. (на кит. яз.)
- 5/ Цзун Бин. Предисловие к «Живописи пейзажей». Юй Анлан, Народное издательство изобразительного искусства, 1989, 120 с. (на кит. яз.)
- 6/ Чэнь Чуньси. История китайской пейзажной живописи. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное художественное издательство, 2010, 502 с. (на кит. яз.)
- 7/ Юань Кэ, Шанхай Цзин Школа. Шанхай, изд-во «Шанхай древних книг», 1980. (на кит. яз.)
- 8/ Bush S. "Tsong Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhist'" // Theories of the Arts in China / Bush and Murck edd, Princeton University Press, 1983. pp. 132–164.
- 9/ Ledderose L. (1983), "The Earthly Paradise: Religious in Chinese Landscape Art", Theories of the Arts in China, Bush and Murck edd, N.J., Princeton University Press, pp. 165–183.
- 10/ Summers D. Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. New York: Phaidon Press, 2003. 687 p.

REFERENCES

- 1/ Ge, Zhaoguang (1998), Istoriya kitajskoj mysli (T. 1) [History of Chinese Thought (Vol. 1)], Izdatel'stvo Fudan'skogo universiteta, Shanhaj, 328 p. (in China)
- 2/ Song, Zhimin (2004), "Ontological thought of the Chinese philosophy", Guangshan, no. 1, pp. 120–143. (in China)
- 3/ Wu, Hung (2021), Kitajskaya zhivopis' s drevnejshih времен do dinastii Tan [Ancient Chinese art in a global landscape], Shanhajskoe narodnoe izdatel'stvo, SHanhaj, 352 p. (in China)

- 4/ Wu, Hung (2017), Drevnekitajskoe iskusstvo v global'nom landshafte [Ancient Chinese art in a global landscape], Sanlian, Shanghai, 222 p. (in China)
- 5/ Zong, Bing (1989), Predislovie k "ZHivopisi pejzazhej" [Preface to "Painting Landscapes"]. Narodnoe izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva, YUj Anlan, 120 p. (in China)
- 6/ Chen, Chunxi (2010), Istoriya kitajskoj pejzazhnoj zhivopisi [History of Chinese landscape painting], Tyan'czin'skoe narodnoe hudozhestvennoe izdatel'stvo, Tyan'czin, 502 p. (in China)
- 7/ Yuan, Ke (1980), Shanhaj Czin Shkola [Shanghai Jing School], 320 p. (in China)
- 8/ Bush, S. (1983), "Tsong Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhist'", Theories of the Arts in China / Bush and Murck edd, Princeton University Press, N.J., pp. 132–164. (in Eng.)
- 9/ Ledderose, L. (1983), "The Earthly Paradise: Religious in Chinese Landscape Art", Theories of the Arts in China, Bush and Murck edd, Princeton University Press, N.J., pp. 165–183. (in Eng.)
- 10/ Summers, D. (2003), Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism Phaidon Press, New York, 687 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Ли Сяопэй, аспирант 1-го года обучения, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова; преподаватель, Аньхойский педагогический университет
E-mail: lxpyjy@qq.com

Author information

Li Xiaopei, 1st year postgraduate student, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts; Lecturer, Anhui Normal University
E-mail: lxpyjy@qq.com



УДК 7.038.11

СОВЕТСКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ КАК РЕВОЛЮЦИОННОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА (ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Е.Ш. БАДЗГАРАДЗЕ, Н.В. КОЖИНА

Донской государственный технический университет,
344002, Ростов-на-Дону, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена одной из важнейших тем в искусстве, связанных с направлением конструктивизм. Актуальность работы обусловлена тем, что до настоящего времени принципы конструктивизма не потеряли своего значения, а концепции направления стали мощным катализатором для возникновения новых стилей и течений искусства в XX веке, существенно повлияв на изменение художественных и идейных принципов социума. На основе систематизации разрозненного материала в исследовании представлен обзорно-аналитический экскурс становления и развития конструктивизма. В задачи входило рассмотрение генезиса и хронологических этапов направления, изучение сущности, стиливых признаков и идейных концепций конструктивизма и его влияния на мировое искусство; обзор сфер творчества, художественных приемов и идейных черт движения; анализ деятельности художников, архитекторов, дизайнеров, внёсших вклад в развитие конструктивизма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: революция, художественное направление, конструктивизм, конструкция, ВХУТЕМАС, функциональность.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

SOVIET CONSTRUCTIVISM AS REVOLUTIONARY ART OF THE 20TH CENTURY (HISTORIOGRAPHIC ASPECT)

E.SH. BADZGARADZE, N.V. KOZHINA

Don State Technical University, Rostov-on-Don, 344002,
Russian Federation

ABSTRACT. This article is devoted to one of the most important topics in art related to the direction of constructivism. The relevance of the work is due to the fact that until now the principles of constructivism have not lost their significance, and the concepts of direction have become a powerful catalyst for the emergence of new styles and trends of art in the 20th century, significantly affecting the change in the artistic and ideological principles of society. The tasks included considering the genesis and chronological stages of direction, studying the essence, style features and ideological concepts of constructivism and its influence on world art; an overview of the spheres of creativity, artistic techniques and ideological features of the movement; analysis of the activities of artists, architects, designers who contributed to the development of constructivism. Based on the systematization of disparate material, the study presents an overview and analytical excursion of the formation and development of constructivism.

KEYWORDS: revolution, artistic direction, constructivism, design, VKHUTEMAS, functionality.

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



Как известно, конструктивизм зародился в 1914–1915 годах как направление русского авангарда. Термин «конструктивизм» произошёл от латинского *constructio*, что в переводе трактуется как структура, построение. Художественное направление охватило все сферы творческой деятельности: архитектуру, дизайн, изобразительное и прикладное искусство, литературу, полиграфию, фотографию, театральное искусство, кино и музыку [5].

Возникновение, формирование и стремительное развитие нового движения в русском искусстве значительно изменило художественные ориентиры общества. Активная деятельность советских авангардистов способствовала революционному обновлению форм творчества. Модель художественной деятельности, социальное значение, средства и задачи модифицировались в связи с изменением технических ресурсов, экономических, общественных и политических систем, а также условий организации социальных отношений.

Теме русского революционного искусства посвящён ряд научных работ, охватывающих разные объекты исследования: обоснование идейных черт и стилистических особенностей, каталогизацию икон конструктивизма, анализ личного творческого пути, конкретных произведений и сюжетов. В трудах изложена теория производственного искусства, основанная на принципах функциональности и выразительности объекта, удобного для массового производства.

Начало эпохи конструктивизма ознаменовывается трудами русского художника Алексея Гана. Он в 1922 году написал манифест «Конструктивизм», который начинался словами: «Мы объявляем непримиримую войну искусству!» [2, с. 21]. Тем не менее, русская революция произошла намного раньше, в 1917 году, когда страна находилась в процессе освобождения от натисков правящей элиты. В этот период государству предстояло совершить революцию в культурной жизни, поставить искусство на службу новому, коммунистическому обществу. А. Ган в своих трудах отразил главные задачи, которые ставили перед собой приверженцы конструктивизма. Первая идея заключалась в по-

иске коммунистического выражения материальных сооружений, то есть в создании научной основы для подхода к строительству, отвечающего требованиям коммунистической культуры. Вторая задача состояла в научном обосновании подходов к организации и закреплению массовых трудовых процессов, движений в общественном производстве [там же, с. 53].

Широкую панораму развития советского искусства демонстрирует Борис Арватов – известный теоретик конструктивизма. В своей работе «Искусство и производство», опубликованной в 1926 году, исследователь указывает на то, что зарождение конструктивистского движения связано с тремя процессами. Во-первых, с технической революцией – в этот период страна восстанавливалась после переворота и гражданской войны; в городах стремительно налаживалась промышленность. Вследствие этого широкое распространение получило массовое производство, что привело к типизации и упрощению продуктов. Данные причины повлияли на революцию в формате материальной жизни и проложили путь для дальнейшего построения нового стиля. Во-вторых, произошла революция внутри искусства, завершившаяся переходом художников от изображения к конструкциям. У деятелей появились новые формы и средства выражения, обновились источники вдохновения, предметы искусства создавались не из выразительного импульса, а из функциональных потребностей. В-третьих, состоялась социальная революция, поставившая перед обществом проблему целостной организации жизни. Обострённые формы классовой борьбы, отчаянная нищета и ужасные условия физического труда повлияли на формирование искусства для масс. Необходимо было отказаться от сложных выразительных приёмов, прийти к упрощению и стандартизации предметов искусства [1, с. 87–88].

В своих трудах Б. Арватов также заявил о том, что развитие и распространение современного искусства напрямую связано с именами трех художников-новаторов: Поля Сезанна, Пабло Пикассо и Владимиром Татлином [1, с. 70]. В России родоначальником направления конструктивизм стал



русский художник, график и дизайнер В. Татлин. По мнению многих исследователей, на революционные идеи художника оказало влияние посещение Парижа и встреча с знаменитым Пабло Пикассо. Во Франции Татлин обратил внимание на эксперименты Пикассо с формой в кубических коллажах, вместе с трёхмерными конструкциями и серией натюрмортов из подручных материалов. Восхищение нестандартными приёмами побудило Владимира Татлина исследовать новый подход в своём творчестве. Художник отошёл от традиционных принципов живописи и скульптуры в 1914–1915 годах, в это время он изобрёл принцип «материального подбора», основанный на сборке композиции из разнородных элементов и материалов. Данная техника совершенно самобытна, с её помощью художники акцентируют внимание на новых структурных и пространственных характеристиках произведений [7, с. 26].

А. Веснин, Л. Попова, А. Родченко также внесли значительный вклад в развитие конструктивизма. Они создали абстрактные произведения живописи и графики, а работы были названы «конструкциями». В живописи объекты расщеплялись и заменялись комбинациями геометрических фигур, плоскостей, линий, точек, цветов и текстур. Важно отметить, что впервые художественное направление «конструктивизм» было представлено в 1921 году на Второй выставке ОБМОХУ (Общество молодых художников) и на выставке под названием «5х5=25». Работы, презентованные на культурных мероприятиях, объединял принцип инженерии. Вследствие выставки «5х5=25» Веснин, Попова, Родченко, Степанова и Экстер объявили об окончании лабораторного этапа и переходе к утилитарному творчеству [4, с. 65–66].

Русский конструктивизм как направление в архитектуре, дизайне мебели, интерьера, а также текстиля и одежды был представлен на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже в 1925 году. Выставочный павильон для мероприятия был построен по задумке К. Мельниковой. Стоит отметить, что на культурном событии занял особое место проект А. Родченко «Рабочий клуб» (многофункциональное помещение с трансформирующим оборудованием). Объект дизайнера стал наиболее полным выражением конструктивистской методологии. Также на мероприятии был

презентован текстиль на основе геометризованных рисунков Л. Поповой и В. Степановой. Не остались без внимания и их модели одежды, определившие первую современную моду, основанную на принципах графического минимализма [5].

Для конструктивистов в первую очередь были важны любые акции, направленные на укрепление её позиций на международной арене. Крупнейшим событием в культурной жизни России и Западной Европы стала Первая русская художественная выставка, прошедшая в 1922 году в Берлине. Заявленная цель выставки состояла в том, чтобы показать полную историю развития русского искусства в период войны и революции. Культурное событие сыграло, несомненно, определяющую роль в дальнейшем развитии новейшего европейского искусства. В выставке участвовали практически все представители авангардистских движений Советского Союза, 157 художников презентовали 704 произведения. Работы Родченко, Лисицкого, Татлина, Альтмана, Габо и других конструктивистов оказались в эпицентре внимания немецких критиков. Публику вдохновила идея художников непосредственного формирования самой жизни. Критики отметили успех и «агитационное значение выставки», выделили принципы механизации творчества [6, с. 37–38].

Необходимо подчеркнуть, что главным результатом деятельности конструктивистов стало формирование в 1923 году группы теоретиков и художников, известной под названием ЛЕФ (Левый фронт искусств). В основе этого объединения стояло решение научной и практической проблемы производственного искусства. По мнению конструктивистов, творчество должно быть от начала до конца утилитарным. Органическая связь искусства с производством материальных ценностей являлась практической программой ЛЕФа. Прежде всего участники группы отвергали кустарно-ремесленное и декоративно-прикладное искусство, также они отказывались от всех видов стилизации. Цель конструктивистов заключалась в превращении искусства в строительство материальной культуры общества в тесном контакте с инженерией [1, с. 88–90].

Важным событием в истории советского творчества также стала перестройка художественного образования. В 1920 году распался Институт художественной культуры, когда-то объединявший все ле-



вые течения в изобразительном искусстве (авангард и др.). Через некоторое время учебное заведение начало действовать под флагом производственного искусства. Институт художественной культуры (ИНХУК) стал научным центром конструктивизма. Под руководством В. Кандинского в учебном заведении исследовались вопросы синтеза искусств, закономерностей оптического восприятия цвета, ритма и форм. Именно в программах Первой рабочей группы конструктивистов ИНХУКа (А. Родченко, А. Гана и В. Степановой) в 1920 году впервые было указано понятие «конструктивизм» [4, с. 64].

В 1918 году Училище живописи, ваяния и зодчества (школа станкового искусства) и Строгановское училище (школа производственного искусства) были преобразованы в Первые и Вторые мастерские. В 1920 году путём их слияния появились единые Высшие художественно-технические мастерские – ВХУТЕМАС. Профессорами учебного заведения стали члены рабочей группы ИНХУКа. Среди выдающихся педагогов, повлиявших на развитие конструктивизма, следует выделить А. Родченко, Л. Лисицкого, В. Татлина, В. Мухину, В. Кандинского, Н. Удальцову, а также П. Кончаловского, А. Щусева, К. Мельникова, А. Веснина, Н. Ладовского, В. Степанову и Л. Попову. Таким образом, ВХУТЕМАС объединил профессоров с разными взглядами и подходами к искусству: представители авангардизма, конструктивизма и рационализма начали работать вместе, подготавливая творческие кадры [5].

В мастерских располагалось восемь факультетов: архитектурный, деревообделочный, керамический, живописный, металлообрабатывающий, полиграфический, скульптурный и текстильный. Главная идея ВХУТЕМАСа заключалась в использовании практических методов конструирования функциональных продуктов для массового производства. Формальная композиционная и техническая изобретательность особенно ценилась в проектах. Предметная среда являлась средством формирования социального образа жизни, а искусство – инструментом агитации и нового жизненного порядка [4, с. 57].

Отдельного внимания заслуживает вопрос, как художественное направление повлияло на мировое искусство. Конструктивизм получил популярность на Западе благодаря Лисицкому и Эренбургу. С их помощью в 1922 году в берлинском журнале «Вещь»

появился термин «конструктивизм», что дало толчок развитию направления в мировом масштабе. Затем катализатором распространения конструктивизма стал Международный конгресс прогрессивных художников в Дюссельдорфе в 1922 году, организованный Т. Дусбургом, Г. Рихтером и Э. Лисицким [5].

Тем временем в школе Баухауз начали преподавать художники-конструктивисты, среди которых был В. Кандинский. В учебном центре он продвигал идеи русского движения, экспериментировал с геометрическими формами абстракции, в работах художника доминировали такие элементы как круг, треугольник, линия и цвет. Вместе с Кандинским дизайнеры Баухауза создавали пропагандистские плакаты, после оказавшие влияние на стиль De Stijl («Де Стейл»). Голландское движение De Stijl также стало заложником идей конструктивизма. Практики творческого объединения находились под сильным влиянием конструктивистских работ – архитектуры и градостроительства, в которых преобладали строгие формы прямых углов и пересекающиеся линии, усиленные смелым цветом. Участники голландского движения Х. Рихтер и Т. Дусбург были убеждены в том, что конструктивизм является символом современной эпохи [9].

После Первой мировой войны в 1948 году была сформирована группа CoBrA, она заняла доминирующие позиции в мире искусства. Участники коллектива приняли простую хроматичную палитру, геометрическую абстракцию, а также рассматривали искусство как объективный продукт его материальных составных частей.

Затем, в 1957 году было образовано современное направление Zero в Дюссельдорфе. Этот свободный коллектив международных художников создал искусство, которое требовало простых форм, цветов и повседневных материалов. Художники Zero, включая Кляйна, Фонтану и Тинга, сотворили кинетическое искусство, используя свет, пространство и движение.

Голландские художники группы Null, в том числе Армандо, Фрис и Шунховен, нашли много общего с дюссельдорфской группой Zero. Они стремились наполнить окрашенные поверхности ощущением света и движения. Также их работам была характерна монохромная палитра, повторение, серийность и сетчатые формы. Важную роль в современном коммерческом успехе многих голландских конструктивистов



и геометрических художников в 1960–1970-х годах сыграла амстердамская галерея Swart, основанная в 1964 году. В отличие от группы Zero, которая часто использовала старые переработанные материалы, это объединение художников искало инновационные методы создания искусства [8].

Несмотря на то, что конструктивизм как историческое движение просуществовал до 1930-х годов, его влияние на искусство XX века можно увидеть не только в таких движениях, как, например, бразильский неоконструктивизм, но и в минимализме, который стремился ещё больше свести форму к наиболее важным её элементам.

Для ясного понимания специфики конструктивизма важно проанализировать его формальный и художественный язык. Так, для направления характерно: вычленение каркаса и жёсткой геометрической структуры, преобладание линейных форм, использование нескольких приёмов симметрии. Конструктивизм отличается неизменной гаммой, ему свойственны следующие цвета: чёрный, красный, белый, синий и жёлтый.

Рассматриваемое художественное направление подразделяли на неутилитарное и прикладное. Первое сравнивается с геометрической абстракцией, здесь необходимо определить базовую структуру объекта и переместить её на плоскость. Прикладной конструктивизм, наоборот, утилитарен, все конструкции в нём подчинены определённой цели – быть функциональными и нужными в использовании.

Наиболее ярко движение проявило себя в дизайне и архитектуре, где характерно использование прямоугольных каркасов, технических деталей, а также разделение форм. В графическом искусстве применялась геометрическая структура страницы, построение композиции по модульной сетке, а также элементы наборной графики (шрифты, акциденции, линейки). В искусстве фотографии композиция трансформировалась, кадр намеренно создавался в нестандартных ракурсах, где объекты значительно сокращены в пространстве [5].

Основы раннего архитектурного конструктивизма были заложены в начале 1923 года Весниными в конкурсном проекте Дворца Труда в Москве. Этот и ещё пять веснинских проектов, созданных в 1924–1925 гг. («Ленинградская правда», «Аркос», телеграф, ангар для самолётов и универмаг),

оказали решающее влияние на стилистику направления, формирование художественно-композиционной системы архитектурного конструктивизма.

В разработку архитектурно-теоретической концепции большой вклад внёс М. Гинзбург. В серии статей в журнале «Современная архитектура» он описал функциональный метод архитектурного конструктивизма. В его основу были положены следующие условия: учёт требований функционального процесса, разработка рациональной планировки и оборудования зданий, внедрение в архитектуру новейших научно-технических достижений. Также все идеи архитекторов-конструктивистов были пронизаны стремлением создать новые социальные типы зданий. Во второй половине 1920-х годов сторонники Весниных и Гинзбурга (А. Буров, Г. Вегман, И. Голосов и др.) создали творческую организацию – Объединение современных архитекторов (ОСА), а с 1926 года издавали свой журнал – «Современная архитектура» («СА»). В это время в конструктивизме произошло переустройство, обозначились новые средства и приёмы формообразования. Импульс стилеобразующим и формообразующим процессам в рамках конструктивизма дали проекты И.И. Леонидова. Направлению была свойственна сложная планировка, определение структурной основы здания и функциональный подход к планированию и зонированию помещений. Архитекторы разработали совершенно новые типы сооружений: промышленные здания, рабочие клубы, фабрики-кухни, ведомственные дома-коммуны [3, с. 109].

Работы дизайнеров-конструктивистов тоже отличались новаторством. Нестандартные произведения были созданы А. Родченко, Г. Ключисом, Л. Поповой, В. Степановой и другими художниками и графиками. Они проектировали книжные киоски, данные конструкции были многофункциональными, часто разборными (Родченко, Лавинский, Ган). При создании обложек и плакатов дизайнеры максимально заполняли пространство брусковыми и акцидентными шрифтами, использовали принцип фотомонтажей и фотосъёмок, акцентирующих внимание. Главные задачи плаката заключались в информировании, просвещении, агитации, а также в революционном изменении мышления. Яркая реклама товаров и незабываемые киноафиши Стейнбергов, Прусаковской, Семёновой изменили облик Москвы.



Группа художников-конструктивистов работала над рекламой Моссельпрома, ГУМА, Резинотреста, Мосполиграфа и других государственных фирм, тексты которых были написаны В. Маяковским [4].

Подводя некоторые итоги, подчеркнём, что конструктивизм заложил концептуальный пласт для модификации современного искусства. Мировое влияние конструктивистского движения можно заметить в разных стилях, направлениях и течениях.

Главная концепция конструктивизма заключалась в интерпретации художественной деятельности как формы научно-технического творчества, направленной на проектирование и конструирование объектно-пространственной среды. Идея данного художественного направления основывалась на создании современного индустриального мира, свободного от академических традиций и лишённого каких-либо эмоциональных или субъективных свойств.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арватов Б.И. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926. 132 с.
- 2/ Ган А.М. Конструктивизм. Тверь: Тверское издательство, 1922. 70 с.
- 3/ Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. М.: Искусство-XXI век, 2017. 312 с.
- 4/ Дёготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2010. 224 с.
- 5/ Конструктивизм // Большая российская энциклопедия URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2092623?ysclid=l95z4rodr912259526 (дата обращения: 21.07.2022).
- 6/ Пуни И. Искусство жизни // Спологи. 1921. № 1. С. 37–38.
- 7/ Ходж С. Главное в истории современного искусства. Ключевые работы, темы, направления, техники. М: МИФ, 2022. 224 с.
- 8/ A brief history of Constructivism // Christie's URL: <https://www.christies.com/features/a-brief-history-of-constructivism-9811-1.aspx> (дата обращения: 29.07.2022).
- 9/ Pantelić K. Russian Constructivism – The True Vanguard Art Movement // Widewalls URL: <https://www.widewalls.ch/magazine/russian-constructivism> (дата обращения: 30.07.2022).

REFERENCES

- 1/ Arvatov, B.I. (1926), *Iskusstvo i proizvodstvo* [Art and production], Proletkult, Moscow, 132 p. (in Russ.)
- 2/ Gan, A.M. (1922), *Konstruktivizm* [Constructivism], Tverskoe izdatel'stvo, Tver, 70 p. (in Russ.)
- 3/ Dempsey, A. (2017), *Stili, shkoly, napravleniya. Putevoditel' po sovremennomu iskusstvu* [Styles, Schools, Directions: A Guide to Contemporary Art], Iskusstvo-XXI vek, Moscow, 312 p. (in Eng. and Russ.)
- 4/ Djogot', E. (2010), *Russkoe iskusstvo XX veka* [Russian art of the XX century], Trilistnik, Moscow, 224 p. (in Russ.)
- 5/ "Constructivism", *Bol'shaja rossijskaja jenciklope-*

dija, Available at: URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2092623?ysclid=l95z4rodr912259526 (Accessed 21 August 2022). (in Russ.)

6/ Puni, I. (1921), "Art of life", *Spolokhy*, no. 1, pp. 37–38. (in Russ.)

7/ Hodge, S. (2022), *Glavnoe v istorii sovremennogo iskusstva. Kljuchevye raboty, temy, napravlenija, tehniki* [The Short Story of Modern Art: A Pocket Guide to Key Movements, Works, Themes, and Techniques], MIF, Moscow, 224 p. (in Eng and Russ.)

8/ A brief history of Constructivism, Christie's, Available at: URL: <https://www.christies.com/features/a-brief-history-of-constructivism-9811-1.aspx> (Accessed 29 August 2022). (in Eng.)

9/ Pantelić, K. "Russian Constructivism – The True Vanguard Art Movement", *Widewalls*, Available at: URL: <https://www.widewalls.ch/magazine/russian-constructivism> (Accessed 30 August 2022). (in Eng.)

Сведения об авторах

Бадзгардзе Екатерина Шмагиевна, магистрант кафедры «Дизайн», Донской государственный технический университет

E-mail: eka.badzgara@gmail.com

Кожина Наталья Васильевна, старший преподаватель кафедры «Дизайн», Донской государственный технический университет

E-mail: prirona@mail.ru

Authors information

Ekaterina Sh. Badzgaradze, master student of the Department of Design, Don State Technical University

E-mail: eka.badzgara@gmail.com

Natalya V. Kozhina, Senior Lecturer, Department of Design, Don State Technical University

E-mail: prirona@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

89/

М.Г. БОРОЗНА
Живопись Беларуси
XX века: основные
проблемы становления
и развития
художественной школы

102/

Ш.В. БАРНАЕВА
Художник Леон Бурз:
границы творчества



УДК 7.036(476)

ЖИВОПИСЬ БЕЛАРУСИ XX ВЕКА: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

М.Г. БОРОЗНА

Белорусская государственная академия искусств»,
220012, Минск, Республика Беларусь

АННОТАЦИЯ. Системные социальные преобразования, происходящие на постсоветском пространстве, в том числе и в Республике Беларусь, обращают внимание искусствоведческой науки на объективное изучение наследия художественных школ XX века. Комплексное изучение изобразительного искусства Беларуси XX столетия позволило определить этот период как один из важнейших этапов становления и развития визуальной культуры страны. Эволюционные процессы в национальной художественной школе живописи в изучаемый период отвечали общественным идеалам и тенденциям развития отечественной и мировой художественной культуры. Цель исследования: раскрыть основные особенности развития школы живописи Беларуси указанного периода. Рассматривая лучшие примеры работ художников Беларуси, автор выявляет, что процессы, которые происходили в этот период в жизни общества, оказали значительное влияние на поступательное развитие художественной структуры произведений живописи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: искусство, живопись, жанр, художники, XX век, Беларусь.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

BELARUSIAN PAINTING OF BELARUS IN THE 20TH CENTURY: THE MAIN PROBLEMS OF THE FORMATION OF AND DEVELOPMENT OF THE ART SCHOOL

M.G. BARAZNA

Belarusian state Academy of Arts, Minsk, 220012, Republic
of Belarus

ABSTRACT. The systemic social transformations in the post-Soviet space, including in the Republic of Belarus, draw the attention of art criticism to the objective study of the heritage of art schools of the 20th century. A comprehensive study of the fine art of Belarus in the 20th century made it possible to define this period as one of the most important stages in the formation and development of the visual culture of Belarus. Evolutionary processes in the national art school of painting in the period under study corresponded to social ideals and development trends of domestic and world artistic culture. The purpose of the study is to reveal the main features of the development of the school of painting in Belarus of the specified period. Analyzing the best examples of the works of Belarusian artists, it should be noted that the processes that took place during this period in the social life had a significant impact on the progressive development of the artistic structure of paintings, as they became thematically, stylistically and compositionally more diverse.

KEYWORDS: art, painting, genre, artists, XX century, Belarus.

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



Социальные преобразования как актуальная проблематика, происходящие на постсоветском пространстве, в том числе Республики Беларусь, заставили сферу культуры обратиться к пристальному изучению отечественного опыта в области живописи. Изобразительное искусство Беларуси XX столетия представляет собой целостный культурный феномен в рамках мирового историко-культурного процесса. Цель исследования: раскрыть посредством научных методов и системных историко-теоретических подходов особенности развития школы живописи Беларуси XX века. Объектом представленного исследования является целостный комплекс авторских методов и отдельных произведений живописи, представляющих различные жанры, отражающий единую творческую стратегию развития художественной школы Беларуси рассматриваемого периода в социокультурном контексте.

Исследователи отмечают, что «культура Беларуси синтетичная, и транскультурность – одна из существенных её характеристик. Все общеевропейские художественные стили (от романского до различных направлений постмодерна) оторефлексированы, творчески переработаны и представлены в белорусской культуре» [1, с. 13]. Деятели изобразительного искусства Беларуси внесли ценный вклад в национальное и культурное возрождение и развитие общества за прошедшее столетие. Лучшие работы белорусских художников XX века, основанные на оригинальных творческих идеях, с национальным колоритом в их характере и естественно привнесённым прогрессивным влиянием соседних культур, создают целостную картину развития данной отрасли белорусского искусства.

Одна из проблем источниковедческого анализа основного массива публикаций заключается в искусственном выборе 1917 года в качестве отправной точки развития культуры. Методологические ошибки или поверхностные суждения часто ставят в тупик тех, кто начинает изучать художественные процессы Беларуси XX века с самого первого десятилетия столетнего периода.

Общий принцип исследования научного материала – проблемно-хронологический. В рамках систематизации материала предлагается рассмотреть временную последовательность ключевых этапов развития творческих поисков художников Беларуси XX века, остановиться на отдельных, но крайне важных, по представлению автора, тематических блоках и явлениях, затрагивающих общие закономерности развития белорусской художественной школы. Для полноты раскрытия проблематики искусствоведческой картины необходимо учитывать условия, специфику и особенности творческого процесса на вертикали исторического развития, опыта теоретического осмысления значимого временного периода.

В данной статье предпринята попытка на основе исследовательских подходов, развития методологии искусствоведческих исследований, опыта эстетической теории, феноменологии, а также выявленных новых фактов и примеров, переосмыслить важнейший исторический этап в развитии изобразительного искусства Беларуси, по-новому интерпретировать устоявшиеся представления. Следует учесть, что, несмотря на опубликованный массив научных и критических публикаций, все ещё недостаточно рассмотрены и систематизированы общие и локальные особенности национальной художественной школы в области изобразительного искусства в целом и в живописи, в частности.

Научная концепция становления национальной художественной школы в области изобразительного творчества впервые была разработана в публикациях 1920–1930-х годов Н.Н. Щекотихина (1896–1940) – наиболее влиятельного учёного искусствоведа, критика, знатока и историка белорусского искусства первой половины XX века. С его именем связывают начало изучения истории белорусского изобразительного искусства. Освоение художественных традиций Н.Н. Щекотихин видел предпосылкой успешного развития современного искусства. О живописи Беларуси в первые десятилетия XX века, кроме Н.Н. Щекотихина, писали Я.Т. Гаврис, Н.И. Касперович, А.А. Усс и др.



Наиболее ценными в рамках построения целостной картины развития изобразительного искусства представляют исследования белорусских учёных-искусствоведов второй половины XX – начала XXI веков: Л.Н. Дробова, В.Ф. Шматова, В.И. Жука, Л.В. Вакар, Т.Г. Горанскую, М.В. Громыко, О.С. Коваленко, Т.В. Котович, П.В. Масленикова, А.В. Медвецкого, С.В. Медвецкого, К.В. Мельника, В.И. Прокопцова, Е.Ф. Шунейко, М.Л. Цыбульского и др. В начале 2000-х годов к проблематике XX века обращались в кандидатских диссертациях Н.А. Малиновская-Франке, Г.В. Горева, А.В. Кононова и др. Вместе с тем, в белорусском искусствознании при обширном поле публикаций недостаточно исследованы проблемы художественного стилеобразования, не даны системные характеристики основных тенденций развития, недостаточно рассмотрены индивидуальные творческие методы белорусских живописцев.

К числу наиболее важных для исследования художников Беларуси через проведённую систематизацию творческой деятельности авторов и обобщение изученных фактов и созданных ими произведений живописи можно отнести следующих авторов:

Первая половина XX века: В. Бельницкий-Бируля, Я. Дроздович, Ю. Пэн, Ф. Руциц, П. Сергеевич, М. Севрук, В. Стшешинский, М. Филипович, М. Шагала.

Вторая половина XX века: И. Басов, Г. Ващенко, Б. Заборов, В. Зинкевич, А. Кищенко, З. Литвинова, А. Малишевский, А. Родин, М. Савицкий, В. Савич, Г. Скрипниченко, Н. Селешук, А. Соловьев, В. Товстик, В. Цвирко, Л. Щемелёв и др.

Начало XX века в изобразительном искусстве Беларуси было периодом значимым, одновременно сложным и противоречивым. Данному периоду характерна в некоторой степени запоздалая реакция художников на новые течения в европейском искусстве. В белорусском искусствоведении и художественной критике заметны попытки реконструкции и осмысления творчества художников-эмигрантов первой половины XX века в контексте развития изобразительного искусства Беларуси. Это в первую очередь относится к пониманию исследователями творчества А. Ахоло-Вало, В. Стшешинского, М. Шагала, Н. Ходасевич-Леже, О. Цадкина. Хотелось бы отметить белорусских учёных 1980–1990-х годов, посвятивших рассматриваемой нами проблематике свои публикации. Это прежде

всего Л.В. Вакар, Б.А. Крепак, Л.Д. Наливайко, В.Г. Счастный, Я.Ф. Шунейко.

После революционных процессов в Российской империи 1905 года художественная жизнь Северо-Западного края, большую часть которого занимает нынешняя Беларусь, начинает пробуждаться, активизироваться. Организуются художественные выставки, расширяется издательское дело, создаются музеи. Интенсивно развиваются региональные художественные центры – Вильно (теперь Вильнюс), Витебск, Могилев, Гродно. Происходило динамичное формирование нового типа городской культуры. Культура в целом проявляла диалогичность, заметным было влияние польского, еврейского и русского искусства, а также народных традиций. Первая мировая война и Октябрьская революция стали значительными, но и во многом трагическими событиями для культуры региона. Было уничтожено огромное количество храмов, дворцово-парковых комплексов, библиотек, коллекций декоративно-прикладного искусства. Но ситуация в искусстве была ещё сложнее: классический витебский авангард имел много общего с футуризмом, искусство М. Шагала больше связывало с парижской атмосферой начала века, а не с советским планом монументальной пропаганды.

В начале 1900-х годов у Беларуси были все возможности включиться в европейские творческие эксперименты. В какой-то степени они были реализованы в 1920-х годах, хотя и не достигли пика своего развития.

Творчество Ф. Руцица и Я. Дроздовича перекликается с традициями Сецессиона и европейского символизма. К. Малевич, В. Стшешинский, Ю. Пэн, М. Шагала, М. Филиппович, Р. Семашкевич осветили культурное поле XX века идеями авангарда. Говоря о важности контактов с русским авангардом, украинским и латышским модернизмом, необходимо подчеркнуть транслирующую роль белорусской интеллигенции в создании школы современного искусства. Можно сказать, что основной этап кристаллизации современной белорусской художественной школы состоялся, но он не был завершён.

Своеобразие художественной жизни Беларуси начала 1920-х годов состояло в том, что в восточной (советской) части Беларуси искусство развивалось на основе идей русского авангарда и итальянского



футуризма. Были популярны конструктивистская архитектура, плакат, журнальная и книжная графика. Все эти формы легли в основу авангарда XX века в Беларуси. В западной части Беларуси по-прежнему доминировали идеи сецессии и символизма.

К сожалению, долгое время белорусское общество не опиралось на свою богатую историю искусства в развитии художественной культуры. Молодые белорусские художники ещё мало знают о наследии авангардных экспериментов 1920 – начала 1930-х годов, о судьбе непризнанных живописцев, работавших в 1960–1980-е годы. Многие биографии не были указаны в справочниках, работы не упоминались в научных изданиях и в художественных журналах.

Описывая историю белорусского искусства в советский период важно представить не только собранные факты, но и обновлённое понимание его, соответствующее современному состоянию искусствоведческой мысли. Исследователи характеризуют советский период как определённый шаг вперёд, как качественно новый этап в развитии, несмотря на сложную общественно-политическую ситуацию в Беларуси и созданный агитационный корпус произведений. Специалисты рассматривают этот сложный этап в жизни как полноправный элемент культурного наследия. История тех лет предопределила непростой путь развития живописного искусства в Беларуси как составной части культуры Восточной Европы. В настоящее время приходит осознание необходимости сохранения лучших произведений живописи советского периода, свободных от влияния тоталитарной идеологии.

Реалистический метод долгое время возглавлял методологическую иерархию творчества. Поэтому сюжетные картины и портреты были предпочтительнее для репрезентации. Жанровая природа произведения очень сильно повлияла на создаваемый образ. Художники стремились создать впечатление оригинальности индивидуальности человека, особенностей его духа. Другие фокусировали внимание на обобщении, пытаясь представить себе тип, а не индивидуальность.

Витебск стал своеобразным «мотором» становления модернизма в Беларуси в 1920-е годы. Можно утверждать, что этот город со своей уникальной культурной средой оказал влияние на распространение авангардных, эстетических и художественно-

проектных идей на значительном пространстве всей Восточной Европы. В конце XIX века Витебск – один из крупнейших городов и губернских центров Северо-Западного края обширной Российской империи. Здесь за приоритет в искусстве целый ряд течений: экспрессионизм М. Шагала, супрематизм К. Малевича. Здесь, в Витебске, функционировало одно из самых известных творческих объединений начала XX века – УНОВИС (Утвердители нового искусства).

Наряду с новыми течениями существовала школа академической направленности Ю. Пэна, которую он организовал в 1897 году. С этой даты начался отсчёт становления знаменитой Витебской художественной школы. Витебск 1920-х годов породил и подарил миру уникальный художественный язык М. Шагала. По высказыванию Л.В. Вакар: «Мистицизм творчества Марка Шагала связывает его с символической линией развития искусства Беларуси рубежа XIX–XX веков» [2, с. 17].

Всего за несколько лет в Витебске М. Шагал успел основать художественное училище, организовать оформление города к первой годовщине Октябрьской революции. Яркой страницей художественной жизни Витебска конца 1910 – начала 1920-х годов стало создание музея современного искусства. В организации музея участвовали М. Шагал, К. Малевич, В. Ермолаева, Р. Фальк, А. Ромм. Основу собрания составили работы с первой Государственной выставки местных и московских художников, проходившей в Витебске в ноябре 1919 году. Достижения художников-живописцев, представивших свои работы на Всебелорусских художественных выставках 1925, 1927 и 1929 годов, и сегодня остаются актуальными для теоретического осмысления и искусствоведческого обобщения.

В истории изобразительного искусства Беларуси первой половины XX века особую роль играет деятельность живописцев Ф. Руцица и В. Бельницкого-Бирули. Творческий метод Ф. Руцица находит свои истоки в романтизме и сецессии, в свойственном ему чувственному проникновению и подчёркнуто выраженном гражданственном мироощущении. В картине «Эмигранты» (1902) (рисунок 1¹) Ф. Руциц изображает толпу движущихся по дороге людей. Холодный ветер толкает согнувшиеся под тяжестью

1 Все иллюстрации в статье взяты из открытых источников.



Рисунок 1. Ф. Рушиц. Эмигранты, 1902. Холст, масло. 88 x 168 см.
Литовский национальный художественный музей, Вильнюс

нош и ударами судьбы фигуры беженцев, отправившихся в непредсказуемый путь. Работы Ф. Рушица можно определить как отображение художественными средствами символических решений природных мотивов и социальных проблем.

Пейзажист, член Товарищества передвижников В. Бялыницкий-Бируля добился признания и в царской России, и в Советском союзе, удостоившись позже звания народного художника БССР и Российской Федерации. Одна из его лучших работ «Зимний сон» (1911) (рисунок 2) запоминается лаконичностью использованных средств выразительности, характерной матовой поверхностью большинства его работ, акцентом на силуэтность смыслового центра. Талант художника В.К. Бялыницкого-Бирули получил официальное признание советской власти в 1930-е годы после творческой поездки в Гори, на родину И. Сталина. Здесь он создаёт цикл произведений, показанных на выставке 1939 года в Государственной Третьяковской галерее в Москве «Сталин и люди советской страны в изобразительном искусстве». После создания цикла пейзажей, посвящённых так называемым «Ленинским Горкам» – места последних лет жизни В. Ленина в Подмоскowie, художник стал лидером жанра советского мемориального пейзажа.

С конца 1920-х годов в БССР в рамках официальной культурной политики наблюдается определённая ревизия идей советского авангарда. Формирование основных тенденций развития искусства БССР

проходило в условиях, характерных и для других территориальных образований СССР. Проводилась жёсткая регламентация деятельности художников и творческих учебных заведений. Подготовка специалистов новой формации в 1930-х годах контролировалась партийными органами.

В 1930-е годы были изданы несколько коллективных трудов, рассматривающих как в целом процесс культурного строительства в Беларуси, так и отдельные его составляющие. К сожалению, в эти годы было фактически приостановлено изучение культурного наследия белорусского народа, которое рассматривалось или как «реакционно-феодалное» или как «буржуазно-националистическое», и, следовательно, не заслуживающее серьёзного внимания и изучения. В целом, для публикаций по истории культурных преобразований в БССР в 1930-е годы был характерен недостаточно высокий уровень научного анализа и теоретического обобщения. Большинство из них представляют собой общие очерки событий политической истории.

По высказыванию исследователя О.С. Коваленко, «в начале 30-х годов были сделаны решительные шаги в направлении подчинения любой творческой деятельности тотальному идеологическому контролю со стороны государства. Под лозунгом борьбы с вредной для плодотворного развития искусства групповщиной была остановлена деятельность многочисленных творческих группировок и организованы единые творческие союзы, в том числе



Рисунок 2. В. Беляницкий-Бируля. Зимний сон, 1911. Холст, масло, 97 x 116 см.

Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск

Союз художников» [4, с. 296]. На территории БССР в официальном искусстве доминирует социалистической реализм. Синтез требования тематической, но регламентированной новизны и соблюдения ретроспективности в стилистике является одним из основных парадоксов изобразительного искусства СССР изучаемого периода.

Результатом нацистской оккупации в годы Великой Отечественной войны стали колоссальные человеческие жертвы, Холокост. Военное время нанесло Беларуси тяжёлые раны, большой урон понесло и искусство. Произведения белорусских художников, созданные в военные годы, были представлены на выставке в залах Государственной Третьяковской галереи в Москве в 1944 году. В ней участвовало более тридцати живописцев, скульпторов и графиков. Сегодня творческие работы военного времени представляют огромную ценность, так как являются уникальным художественно-документальным материалом. Многие белорусские художники с первых дней Великой Отечественной войны ушли на фронт и в партизанские отряды. Участие в партизанском движении принимали Г. Бржозовский, Н. Гутиев, В. Громыко, А. Мозолев, С. Ли, С. Романов, Н. Обрыньба и другие. На войне они продолжали работать: делали многочисленные наброски с натуры,

в которых фиксировали партизанскую жизнь, создавали портреты партизан, фронтовиков; участвовали в контрпропаганде.

Ветеранами и участниками Великой Отечественной войны были М. Беленицкий, В. Версоцкий, Н. Воронов, Л. Дубарь, П. Дурчын, Л. Кроль, С. Катков, А. Козловский, П. Любомудров, Ё. Пучинский, В. Сахненко, И. Стасевич, Л. Щемелев, Ф. Барановский и др. Разведчиком прошёл всю войну будущий заведующий кафедрой живописи Белорусской государственной академии искусств П. Крохолов. График и сценограф Б. Малкин в 1941 году, в первые дни войны, ушёл на фронт, участвовал в боях под Смоленском и Москвой, был ранен. Живописец Б. Непомнящий воевал в Сталинграде и на Курской дуге, дошёл до Берлина.

По мнению В.И. Жука, «в послевоенной живописи Беларуси подавляющее внимание уделялось сюжетно-тематической картине, поскольку в ней с наибольшей полнотой воплощались идеологические реалии того времени. Идеологизация искусства привела к тому, что даже в живописных жанрах отразилась определённая трансформация: вместо традиционных чётко очерченных разделов на историческую картину, бытовой жанр, портрет, пейзаж и натюрморт начинает все шире применяться тема-



Рисунок 3. М. Данциг. Мой Минск, 1967. Холст, масло. 185 x 225 см. Национальный художественный музей Республики Беларусь. Минск

тический принцип. Центральное место приобретает тема “Коммунистическая партия и её руководители”, которая объединяет произведения всех видов и жанров искусства» [3, с. 131]. Белорусские живописцы могли только догадываться о существовании чего-то другого, кроме метода «социалистического реализма», где проявлялась парадная пышность (В. Волков, И. Давидович, А. Шибнев). Искусство молодых художников послевоенного десятилетия продолжало в сложных условиях идеологического давления накапливать силы, чтобы в дальнейшем общее развитие культуры обрело поступательный, прогрессивный характер.

1960-е годы – один из самых интересных для исследовательского процесса периодов развития изобразительного искусства Беларуси. В это время сформировались основные черты профессиональной художественной школы страны. Интересны публикации учёных и критиков о процессах развития изобразительного искусства Беларуси 1960-х годов.

Молодое поколение мастеров изобразительного искусства заложило новые, прогрессивные традиции на художественной сцене. Активная творческая деятельность белорусских художников в конце 1950-х – начале 1960-х гг. может рассматриваться и как стремление генерации молодых авторов сфор-

мировать новый этап в развитии национальной художественной школы. На 1960-е годы выпадает период становления таких мастеров живописи как М. Данциг, Б. Заборов, А. Кищенко, Г. Ващенко, М. Савицкий, П. Крохолов, Н. Залозный, В. Сахненко, И. Стаевич и др. В художественной среде ярко заявляют о себе первые выпускники кафедры живописи Белорусского театрально-художественного института (Б. Аракчеев, В. Громыко, Н. Залозный, Б. Непомнящий, И. Рэй, Л. Щемелев и др.).

Одной из главных тем советского искусства была тема труда. Распространённые мотивы того времени – городские панорамы возрождённых после войны городов, промышленные стройки, заводские цехи, люди, которые создают новый облик Беларуси. Одним из его образцов в белорусском искусстве критика считает картину М. Данцига «Мой Минск» (1967) (рисунок 3). Этому произведению подчёркнуто чужда сентиментальность и красота, прежде всего представляешь напряжённый ритм, энергичность письма молодого выпускника Московского академического художественного института им. В. Сурикова.

В 1960-е годы в Беларуси были созданы значительные произведения изобразительного искусства, получившие международное признание. Это прежде всего живописное полотно «Партизанская

мадонна» (рисунок 4) М. Савицкого, показанная в 1968 году на Венецианской биеннале искусств в павильоне СССР.

Молодое поколение художников 1970-х годов развивалось, сопротивляясь консерваторам-архаистам, давлению массовой культуры, обстановке «застоя». В произведениях живописи Беларуси прочитывается значимость и ценность традиционной культуры. Всё изобразительное искусство начинает концентрировать свои усилия на переосмыслении традиций народного, на выявлении культурологического измерения художественного времени, в его способности связывать историю, прошлое и современность. Развитие живописной школы имело как общие черты, характерные для всего СССР, так и индивидуальные, присущие белорусским авторам. Решение проблемы культурной самоидентификации Беларуси стало движущей силой для многочисленных представителей творческой интеллигенции страны, в том числе и живописцев. Движение белорусского искусства в 1970–1980-х годах объединило большое количество художников, которые пытались популяризировать досоветскую историю Беларуси в своих работах.

Белорусское изобразительное искусство стало в эти годы прежде всего заметным притоком новых кадров, подготовленных в творческих учебных заведениях Беларуси. Множественность метафор, рефлексии на сюрреалистические тенденции, игры со страницами исторической памяти – разновидности поиска идеалов внутренней свободы творческой молодёжи.

Проблема центрально-европейского контекста творчества молодых художников становится актуальной, а наиболее выразительно во второй половине 1970-х годов предстаёт на примере творчества графика и живописца Н. Селешука (1947–1996). Его работы имели успех у белорусской публики. По словам Л.Н. Мироновой: «1977 год. Выставка живописи белорусских художников “По ленинскому пути”. Все понятно и обычно. Портреты передовиков промышленности и сельского хозяйства, пейзажи новостроек и колхозных полей, картины мероприятий по случаю государственных праздников.

И вдруг – в эту стаю воробьёв залетела Птица Феникс, райская птица, сверкающая ярким оперением и пыльным хвостом. В клюве держала



Рисунок 4. М. Савицкий. Партизанская мадонна, 1967.
Холст, масло. 190 x 170 см.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

она букет цветов нездешней красоты. Такое было впечатление от картин Николая Селешука – при сравнении их с изделиями заказного социалистического реализма» [6, с. 3].

Н. Селешук был первым художником во второй половине XX века, кто смог соединить большинство стилистических основ западноевропейской и белорусской школ в белорусской живописи. До своей трагической смерти в Италии в 1996 году он был несомненным лидером в творческих экспериментах в живописи и книжной графике. Его работы отличаются необычайно виртуозным исполнением. Исследователи часто замечали некоторую излишнюю «ремесленную сделанность» в его работах (например, «Прикосновение», 1978; «Посещение замка Огинского в Залесье», 1978; «Хроника одного вечера», 1979; «Чувство одиночества», 1979) (рисунок 5). Цвета, жесты, материалы и знаки в карти-

нах Н. Селешука сливаются в единое целое, но они выделяются благодаря большой энергии, которая свидетельствует о богатом подсознании автора.

Очевидно, пейзажная живопись к 1970-м годам показала свою способность к глубокой внутренней эволюции. В своих лучших образцах живописцы не ограничиваются созерцательным взглядом на природу. На фоне заметных тенденций, охвативших портрет и тематическую картину, стилистическое разнообразие пейзажных работ в живописи в 1970-е годы было особенно очевидно. Связующим звеном служила тема природной среды, окружающей человека. Природа в произведениях художников всё чаще выступает в обобщённом значении. Локальная географическая конкретность часто трансформируется в желание авторов передать восхищение белорусской природой, архитектурно-историческим ландшафтом. Следует отметить, что возрастает роль пейзажа в тематической картине, произведениях монументальной живописи.

Особую роль в популяризации жанра, приданию ему «монументальности» сыграл В. Цвирко, пейзажное творчество которого было отмечено Государственной премией Беларуси. В пейзажах Г. Ващенко, В. Громыко, М. Данцига, с. Каткова, И. Рея, Л. Щемелёва и др. видим стремление жить общими задачами со всем изобразительным искусством Беларуси, стремление к взаимодействию с другими жанрами и видами изобразительного творчества.

Тема Великой Отечественной войны по-прежнему оставалась важнейшей для художников Беларуси. Можно сказать, что именно в этот период зритель увидел значительные полотна белорусских авторов, посвящённые теме войны, где живописцы демонстрируют философское переосмысление трагических страниц истории. В качестве примеров можно назвать произведения Г. Ващенко («Баллада о мужестве», 1974), В. Громыко («Женщинам Великой Отечественной посвящается», 1972), М. Савицкого («Поле», 1974).

Самым заметным явлением в художественной жизни страны стал цикл живописных произведений М. Савицкого «Цифры на сердце» (1974–1980). Цикл посвящён ужасающим сюжетам фашистского лагеря смерти Освенцим. Средствами массовой информации премьера цикла преподносилась как



Рисунок 5. Н. Селешук. Ощущение одиночества, 1979.

Холст, масло. 112 x 112 см.

Национальный центр современных искусств Республики Беларусь, Минск

самое яркое событие в профессиональном искусстве Беларуси. Организовывались многочисленные экскурсии для школьников, студентов. Картины серии «Цифры на сердце» М. Савицкого стали вершиной хроникального отражения катастрофизма Второй мировой войны не только в белорусском, но и в европейском изобразительном искусстве.

С середины 1980-х годов в области живописи начало происходить нечто непредсказуемое. Художники, как молодые, только начинающие работать, так и известные мастера, проявившие себя в станковой живописи, испытывают свои силы в работах, написанных по другим правилам искусства. Критики и эксперты отреагировали на данные процессы сначала робко, иногда с пониманием, иногда с раздражением, но в целом с интересом.

Молодое поколение 1980-х годов искало сложные сюжеты, несущие изображение и за-



мысловатую текстуру. Художники предпочитали высокий орнамент, тонкую отделку живописных оснований и символических изображений простым поверхностям. Они пытались заново освоить изобразительное дело, заняться истинным живописным искусством, ища и открывая его секреты, древнюю технику и возвращаясь к очарованию ремесла. Художники-новички старались отойти от традиций «историчности». Они проявляли интерес ко всему и не имели собственных предпочтений, им было неловко, что они без всяких оснований уходят из мира «истории», но ещё не проникли в мир «искусства». Молодёжь демонстрировала яркое стремление приблизиться к собственным культурным корням, вместе с тем усердно совершенствуя свою технику виртуозной живописи.

Исследователи того времени начали проявлять интерес к творчеству тех художников, которые ранее покинули Беларусь (М. Пашкевич, М. Клионский, К. Гедда) и работали за границей. Уехали на Запад в конце 1970 – начале 1980-х годов А. Заборов, Б. Заборов, З. Павловский, И. Капелян, Х. Лившиц и др. Отдельной страницей можно назвать «возвращение имён» на Родину. Это касается прежде всего творчества М. Шагала, художников «парижской школы». В советский период творчество этих авторов было мало известно обучающимся молодым художникам-студентам.

Сфера искусства будет широко отражать процесс отклика на идею национального культурного возрождения во второй половине 1980-х гг. Молодое поколение с оптимизмом восприняло возможность отразить и воссоздать национальные особенности культуры и не заботиться как прежде об идеологической направленности своих работ. Расцвет творчества целой плеяды художников приходится на 1980-е годы. Это живописцы Н. Бушик, В. Захаринский, В. Зинкевич, А. Жданов, И. Клименко, В. Кожух, Н. Кузнецов, З. Литвинова, А. Матиевич, А. Петрухна, М. Рогалевич, А. Родин, Г. Скрипниченко, В. Товстик, Л. Хоботов, В. Шилко, Ф. Янушкевич и др. Хотя творческие методы и манеры авторов различны, все они объединены как одно поколение, тесно связанное с национальной и европейской художественной традицией; их работы отличаются высоким мастерством исполнения, как и работы предыдущего поколения.

В 1980-е годы можно было бы сказать, что появился широкий интерес мастеров к художественному наследию. Группа художников из Минска под названием «Немига'17» осуществила с помощью своих выставок в 1980-х годах решительный возврат от тем к проблеме колорита, которую М. Филиппович и Р. Семашкевич решали в начале XX века. Они были призваны к осмыслению предыдущего опыта и активизации процессов концептуального и аналитического мышления об искусстве живописи. По словам искусствоведа Вернера ван ден Белта, «в целом можно сказать, что искусство создаётся в соответствии с системой коллективной культурной памяти и постоянно меняющихся обновляемых образов. До сих пор реализм и абстрактное искусство играли важную роль в этой связи в Беларуси. Конечно, это не означает, что художник оглядывается только на свою собственную культуру, поскольку это привело бы к анемии» [7, с. 29].

Наблюдается глубокая социальная рефлексия изобразительного искусства на аварию на Чернобыльской АЭС. Постчернобыльское десятилетие характеризуется небывалой в XX веке для белорусских художников международной мобильностью, вызванной прежде всего с проведением программ оказания помощи пострадавшим территориям и гражданскому населению, в рамках которых осуществлялись культурные проекты с участием мастеров изобразительного искусств.

События 1986 года существенно повлияли на общекультурные процессы и их необратимость для былых идеологических догм. Чернобыльская авария изменила место человека в белорусском обществе, привела к поискам новых концепций роли личности в искусстве. Ориентация художника на внутренние проблемы стала характерной чертой времени. Это качество явилось отражением массового сознания населения.

В конце 1980-х годов характер выставок начал меняться. Новые достижения искусства более чётко отражали отношение зрителей к прошлому; деятели искусства изменили свою оценку прежних времён. Художники 1980-х годов продолжают опыт обращения к историческим событиям, народному творчеству. Белорусская живопись этого периода не отличалась огромными размерами, весом, эпатажной шумихой и т.д. Демонстрация желания



быть исключительно самим собой стала одним из основных проявлений художественной жизни. Выставки или представления отдельных произведений А. Исачева, Г. Скрипниченко, И. Басова, С. Малишевского, А. Соловьева, А. Родина создавали атмосферу для живых дискуссий, превращались в настоящие фестивали свободного формообразования. Их произведения всё чаще привлекали внимание специалистов.

Можно утверждать, что в течение XX века белорусская академическая школа живописи доказала свою способность расти и творчески развиваться, сохраняя черты целостного художественного явления и национальной школы. Живопись Беларуси XX столетия – это не только чистое искусство, но и методология обучения видению и художественной практике. Некоторые художники оставили замечательное публицистическое и богатое научно-методическое наследие. И, может быть, именно стремление художников реализовать себя с мировоззренческой точки зрения было самой сильной стороной искусства. Такая особенность могла появиться только как ответ на совершенно определённые условия жизни в Беларуси, когда человек заново переосмысливал своё место в противоречивом мире и обновлял себя в самоидентификации нации.

В область интересов искусствоведов в 1990-е годы попадают проблемы межкультурного диалога как части многоаспектной концепции обобщённого понятия традиций, результата сложного переплетения художественных наследий европейского пространства. Следует отметить значительный рост интернациональной мобильности белорусских авторов, как художников, так и искусствоведов. Интернационализация стала характерным проявлением для изобразительного искусства страны в последние десятилетия. Это заметно не только в участии белорусов в зарубежных выставках, но и в организации в Беларуси международных выставочных проектов, проведении выставок зарубежных авторов. Заметным индикатором степени интернационализации явился процесс обучения иностранных студентов-художников. География здесь также обширна: Греция, Дания, США, Китай, Литва, Польша, Россия и др.

Специфической особенностью живописи Беларуси 1990-х годов стало выразительное по форме

отражение важнейших страниц исторической памяти народа. Наблюдается использование формально-экспериментального характера средств художественной выразительности, сохранение в идейно-образной структуре произведений фундаментальных основ культурно-исторического наследия и прогрессивных традиций национальных художественной и архитектурных школ. Для живописи Беларуси этого периода характерен углублённый интерес к подчёркнуто колористическим качествам. Актуальным для художников остаётся решение проблем своеобразия национальной художественной школы. В публикациях белорусские искусствоведы стали обращаться к вопросу осмысления наследия живописи 1920–1930-х годов.

Кроме успехов на республиканской и международной сценах наблюдается ряд проблем, порождённых коммерциализацией, отрицанием искусствоведческой экспертной оценки со стороны стихийного рынка изобразительного искусства.

Одним из направлений живописи стал геометрический абстракционизм, традиции которого продолжают и по сей день. Художники во главе с Г. Васильевой, И. Кашкуревичем, А. Малеем, В. Нудновым, Л. Русовой продолжили традиции европейского геометрического абстракционизма. Они вдохновлялись русским конструктивизмом 1920-х годов, в частности, творчеством К. Малевича, наследием УНОВИСа. Резонанс в 1990-е годы имели выставки живописи М. Басова, Р. Вашкевича, В. Гончарука, М. Данцига, А. Демидова, Р. Заслонова, В. Зинкевича, с. Кирющенко, З. Литвиновой, А. Родина, М. Савицкого, Г. Скрипниченко, В. Ольшевского, Л. Щемелева и др.

По высказыванию А.В. Зинкевича, «1990-е годы стали поворотным моментом в развитии белорусского искусства в условиях независимого государства. Не будет преувеличением сказать, что это десятилетие определило не только ход истории, но и эволюционный путь искусства. С одной стороны, белорусское общество искало новый путь развития, с другой стороны, весь мир начал жить в эпоху новых скоростей жизни и развития технологий. Для белорусского искусства этот период был временем вызовов и возможностей. Было непросто выбрать модель развития и не попасть в ловушку рынка или идеологии. Искусство Беларуси оказалось зрелым



и последовательным. Для белорусского искусства 1920-е, 1960-е и 1990-е годы имели равное значение. Художники представили свои работы публике на крупных выставках, которые привлекли большое внимание прессы. Художественные эксперименты, анализ и мгновенная переоценка современных мировых тенденций, невиданная прежде творческая энергия – все это характеризует» [4, с. 64].

Тенденции современного художественного процесса постоянно подталкивают исследователей к изучению новых аспектов познания художественного времени. Практика белорусского искусства начала XX века открыла своеобразные пути для реализации художественного времени и его новых ценностных аспектов творческих поисков.

Таким образом, в XX веке в Беларуси были заложены основы развития новых тенденций, отработаны современные формы репрезентации творческих идей. Научные исследования в области искусствоведения приобрели устойчивую системность, непосредственную направленность на развитие всей национальной художественной школы Беларуси. Научное сопровождение играет всё большую роль в творческой среде, в организации практического обучения, музейно-выставочной деятельности.

На протяжении XX века школа живописи Беларуси доказала свою способность творчески развиваться, сохраняя за собой качество целостного художественного явления, получившего национальное и международное признание, научную оценку. Это был непрерывный процесс кристаллизации современного искусства в Беларуси. Этот был поиск форм и методов отражения белорусского этнического характера, который продолжается и в настоящее время.

Всё лучшее, что создано белорусскими художниками в XX веке, стало подлинной гордостью культуры.

Множество оригинальных творческих идей и лучшие работы белорусских живописцев XX века составили яркую картину развития изобразительного искусства в Беларуси – стране, которая всегда с уважением и терпимостью относилась к любым творческим экспериментам и позитивному влиянию соседних культур.

Беларусь и её искусство стали существовать с 1991 года в пространстве нового исторического этапа, требующего детальной фиксации и анализа. Не только видение художника, но и вполне объективные причины диктуют новые качества изобразительного искусства первых десятилетий XXI века. Исследование истории формирования и развития современной школы живописи Беларуси позволило пересмотреть некоторые вопросы особенностей тенденций развития в стране, выявить важные аспекты в рамках расширения методологии исследования, ввести в научный оборот ранее неизвестные произведения и имена художников. Изучение проблематики даёт основание для обнаружения новых факторов, которые связаны с локальными и международными тенденциями. В целом, результаты исследования имеют значение для комплексного изучения всей национальной художественной школы Беларуси в области изобразительного искусства. Можно утверждать, что перспективы развития изобразительного искусства, базирующиеся на историко-теоретических взглядах, содействуют непрерывности этого процесса, его детерминированности.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Белорусская культура в современном социокультурном контексте // Культура Беларуси: 20 лет развития (1991–2011): монография. Минск: Институт культуры Беларуси, 2012. С. 13–22.
- 2/ Вакар Л.В. Творчество Марка Шагала в контексте художественной традиции Беларуси конца XIX – начала XX веков // Шагаловский сборник. Вып. 2: Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). Минск: б.и., 2004. С. 15–18.
- 3/ Жук В.І. Выяўленчае і дэкаратыўнае мастацтва / Нарысы гісторыі культуры Беларусі У. 4 т. Т. 4. Культура XX – пачатку XXI ст. Мінск: Беларуская навука, 2017. С. 115–181.
- 4/ Зінкевіч А.У. Беларускі нацыяўморт. 1960–2010. Мінск: БДАМ, 2016. 464 с.
- 5/ Коваленко О.С. Белорусская живопись 1930-х – 1970-х годов / Modern art in Belarus; Ed.: W.E.M. van den Belt in assoc. with the Peter Noldus Coll. Amsterdam: Noldus, 2000. Pp. 296–300.
- 6/ Міронава Л.М. Мікалай Селяшчук: Добры чараўнік з Беларусі. Мінск: Харвест, 2016. 64 с.
- 7/ Van den Belt W. The Collective Cultural Memory / W. van den Belt // Modern art in Belarus; Ed.: W.E.M. van den Belt in assoc. with the Peter Noldus Coll. Amsterdam: Noldus, 2000. Pp. 19–31.

REFERENCES

- 1/ (2012), “Belarusian culture in the modern socio-cultural context”, *Kul’tura Belarusi: 20 let razvitiya (1991–2011)* [Culture of Belarus: 20 years of development (1991–2011)]: monography, Institut kul’tury Belarusi, Minsk, pp. 13–22. (in Russ.)
- 2/ Vakar, L.V. (2004), “The work of Marc Chagall in the context of the artistic tradition of Belarus of the late

XIX – early XX centuries”, *“Shagalovskii sbornik”. Vyp. 2: Materialy VI–IX Shagalovskikh chtenij v Vitebske (1996–1999)* [The Chagall Collection. Issue 2: Materials of the VI–IX Chagall Readings in Vitebsk (1996–1999)], Minsk, pp. 15–18. (in Russ.)

3/ Zhuk, V.I. (2017), “Fine and decorative arts”, *“Narysy gistoryi kul’tury Belarusi” U 4 t. T. 4. “Kul’tura XX – pachatku XXI st.”* [“Essays on the history of culture of Belarus” in 4 vols. Vol. 4. “Culture of the XX – beginning of the XXI century”], *Belaruskaya navuka*, Minsk, pp. 115–181. (in Bel.)

4/ Zinkevich, A.V. (2016), *Belaruski natsyurmort. 1960–2010* [Belarusian still life. 1960–2010], BSAA, Minsk, 464 p. (in Russ.)

5/ Kovalenko, O.S. (2000), *Belarusian painting of the 1930s – 1970s*, Modern art in Belarus; Ed.: W.E.M. van den Belt in assoc. with the Peter Noldus Coll, Noldus, Amsterdam, pp. 296–300. (in Russ.)

6/ Mironova, L.M. (2016), *Mikalai Selyashchuk: Dobry charaŭnik z Belarusi* [Mikalai Selyashchuk: A kind wizard from Belarus], Kharvest, Minsk, 64 p. (in Bel.)

7/ Van den Belt, W. (2000), *The Collective Cultural Memory*, Modern art in Belarus; Ed.: W.E.M. van den Belt in assoc. with the Peter Noldus Coll, Noldus, Amsterdam, pp. 19–31. (in Eng.)

Сведения об авторе

Борозна Михаил Григорьевич, кандидат искусствоведения, ректор, профессор, Белорусская государственная академия искусств

E-mail: phdbarazna@bdam.by

Author information

Mikhail G. Barazna, Cand. Sc. (Art Criticism), Rector, Full Professor, Belarusian State Academy of Arts

E-mail: phdbarazna@bdam.by



УДК 74.01.01

ХУДОЖНИК ЛЕОН БУРЭ: ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА

Ш.В. БАРНАЕВА

Самаркандский государственный архитектурно-строительный институт им. Мирзо Улугбека, 140140, Самарканд, Республика Узбекистан

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается творчество живописца, графика и педагога Леона Леонардовича Бурэ, феноменального узбекского мастера, работавшего в первой половине XX столетия. Несмотря на международную известность, личность и многогранная деятельность Л. Бурэ ещё не получила всестороннего осмысления в искусствознании, что обуславливает актуальность данной работы. На основе отбора и изучения различных архивных и исследовательских материалов, в работе систематизированы основные вехи биографии Л.Л. Бурэ, рассмотрены грани его богатого наследия, осуществлён анализ ряда картин, раскрывающих творческий метод и принципы художника. Введение в научный обиход многих ранее неопубликованных сведений позволяют расширить представление о выдающемся самаркандском мастере, полнее осмыслить роль и значение наследия Л.Л. Бурэ в истории живописи Узбекистана.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Самарканд, Леон Бурэ, педагог, изобразительное искусство Узбекистана, художники XX века.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ARTIST LEON BURE: FACETS OF CREATIVITY

SH.V. BARNAEVA

Mirzo Ulugbek Samarkand State Architectural and Aivil-engineering Academy, Samarkand, 140140, Republic of Uzbekistan

ABSTRACT. This article examines the life and work of the painter, graphic artist and teacher Leon Leonardovich Bure, a phenomenal Uzbek master who worked in the first half of the twentieth century. Despite international fame, the personality and multifaceted activity of L. Bure has not yet received a comprehensive understanding in art science, which determines the relevance and scientific novelty of the work. Based on the selection and study of various archival and research materials, the work systematized the main milestones of the biography of L.L. Bure, examined the facets of his rich heritage, analyzed a number of paintings that reveal the artist's creative method. The introduction into scientific use of many previously unpublished information allows us to expand the idea of the outstanding Samarkand master, to fully comprehend the role and importance of L.L. Bure in the history of painting in Uzbekistan.

KEYWORDS: Samarkand, Leon Bure, teacher, fine art of Uzbekistan, artists of the XX century.

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

*Человеку жутко между этими цветовыми полюсами,
и восточное творчество разрешило аккорд,
создав только здесь и существующий колорит бирюзы.
Он дополнительный с точностью к огню почвы,
и он же отводит основную синюю,
давая ей выход к смешанности зелёных...*
К. Петров-Водкин «Самаркандия»

Достояние изобразительного искусства Узбекистана первой половины XX столетия, в частности, Самарканда, – это бесценный пласт культуры, подаривший миру богатейшее художественное наследие. Однако данный историко-культурный период с его яркими представителями станковой живописи в лице Заслуженного деятеля искусств Узбекистана Леона Леонардовича Бурэ (рисунок 1) до сих пор остаются несколько на периферии внимания современного искусствознания.

В 2018 году в журнале «Эхо истории» была опубликована статья автора данных строк, посвящённая творческому портрету Л. Л. Бурэ [2, с. 12–13]. Работа на тот момент формировалась на материалах, собранных из государственного архива города Самарканд и из фондов Самаркандского государственного музея истории культуры Узбекистана. Однако за прошедшее время был издан альбом-каталог работ Л. Л. Бурэ (2020) под руководством Д. А. Воякина в рамках научного проекта «Культурное наследие народов Центральной Азии», реализуемого Международным институтом центральноазиатских исследований (МИЦАИ). Кроме того, автором статьи были обнаружены новые архивные материалы, хранящиеся в Центральном государственном архиве Республики Узбекистан. Это обстоятельство определило главную цель данной статьи – очертить грани творчества и попытаться осмыслить эстетические принципы художника на основе изучения и систематизации имеющихся в распоряжении автора материалов.

Для начала отметим тот факт, что в конце XIX – начале XX вв. в Самарканде сформировалась богатая творческая среда, в результате чего у местных художников появилась уникальная возможность познакомиться с ведущими мастерами различных школ и направлений. Этот город служил настоящим магнитом для живописцев, пленённых его красотой



Рисунок 1. Л. Бурэ. Автопортрет, х. м., 1908 г.

и самобытностью – каждый услышавший о городе живописец воочию хотел увидеть этот дальний, таинственный край. На шумных базарах динамично играли разноцветные краски палитры, отражая изобилие плодов и их сортов. Монументальная архитектура с загадочной майоликой передавала уникальный дух старины. Город, завоевавший сердца И. Бродского и А. Ахматовой, утопал в роскошной зелени, а над садами и домами возвышались громадные древние мечети, покорявшие своей красотой.

Именно в этот период начинается творческая деятельность Л. Бурэ. Он жил и творил в одно время с титанами своей эпохи. К этому ряду имён относятся П. Беньков, З. Ковалевская, О. Татевосян, В. Еремян, Усто Мумин (А. Николаев), Г. Никитин, А. Волков. Л. Бурэ, как и его соратники, внёс значительный вклад в развитие изобразительного искусства Самарканда, а также в воспитании будущего поколения живописцев художественной школы города.

Леон Леонардович Бурэ родился 21 июня 1887 года в Самарканде, в семье частного поверенного. В 1903 году он начинает брать уроки рисунка и живописи у художника Гинкула [4, с. 7], а через год талантливый молодой человек по настоянию приехавших на время в Самарканд художников С.М. Дудина (1863–1929) и А.А. Куренного (1865–1944) едет в Москву, где поступает в знаменитую школу живописи, рисунка и скульптуры В.Н. Мешкова (1868–1946). С 1907 по 1911 гг. Леон Бурэ учится в Школе художеств, принадлежавшей обществу художников И.Я. Билибина (1876–1942), а также совершенствует навыки в мастерской художника Ф.А. Рубо (1856–1928) при Академии художеств. Отметим, что выставлять свои работы Л. Бурэ начал довольно рано, буквально с первых лет учёбы. Так, по настоянию В.Н. Мешкова он участвует в московских и петербургских выставках в 1904 году и показывает незаурядный талант молодого живописца. Тяга к графике дала ему возможность сотрудничать с республиканскими, московскими газетными изданиями, журналами, с такими, как «Зеравшан», «Пролетарий», «Столичная волна» и другими.

По завершению учёбы Леон Леонардович навсегда возвращается из Москвы в родной город



Рисунок 2. Л. Бурэ. Водонос, х. м., 1929 г.

Самарканд. Начинает заниматься рисунком, берёт частные уроки у профессора Д.Н. Кордовского (рисунок 2). В автобиографии художник гордо вспоминает о периоде своей творческой жизни 1920-х гг., когда ему посчастливилось общаться с талантливыми художниками того времени: «На этюдах работал совместно с профессорами Ф. Рубо, Ционглинским, художниками Улем, Эйленгутом, Н. Рибейра, Исуповым, Петровым-Водкиным, Казеновым, Эмме, Татеосяном и другими» [1, с. 3].



Рисунок 3. Л. Бурэ. Улица на регистане, х. м.

Талант молодого живописца был оценён сразу. Большое количество работ Бурэ ещё ученического периода были выкуплены иностранцами, о чём художник сообщает в своей лаконичной автобиографии: «В 1904 году путешественник В. Рикмер-Рикмерс приобрёл работу для Швейцарского этнографического музея. В 1907 году английский губернатор города Калькутты господин Бырри купил пять работ для палаты лордов в Лондоне» [1, с. 5]. Также известно, что работы Бурэ были приобретены профессором Нейманом для этнографического музея в Дюссельдорфе в 1909 г. и профессором Осборном для Нью-Йоркского Университета в 1914 г. [там же]. Кроме этого, у художника заказывали и закупали в большом объёме работы с этнографической тематикой московские, кокандские и самаркандские музеи. Всё это свидетельствует о большой востребованности творчества живописца, что благоприятно сказывалось на интенсивности его работы.

Л. Бурэ проявил себя в живописи как художник-реалист, никогда не изменявший своим творческим принципам. Каждый уголок родного города Самарканда с большой любовью воспет его «песней». На первом этапе творческого пути Леона Леонардовича привлекает этнография, история,

традиции и обычаи узбекского народа. Об этом свидетельствуют его регулярные поездки в Бухару (древнейший город, сохранивший уникальные памятники архитектуры с XI века), многочисленные этюды окраин Самарканда в разных вариантах, созданные в первые три десятилетия прошлого века. Примечательно, что Бурэ редко изображает в своих работах памятники напрямую, с фасада. Живописец чаще предпочитает взглянуть на него сбоку, «зайти внутрь, полюбоваться тишиной замкнутого двора, насладиться яркостью расцветшего весеннего дерева. Ему доставляет удовольствие подниматься по ступеням, заглядывать вглубь проходов и коридоров, останавливаться перед какой-нибудь стеной, сплошь покрытой причудливым узором» [5]. Такой свободный выбор ракурсов, обуславливая множественность композиционных решений, помогает художнику создать эмоционально окрашенный личностным восприятием образ объектов изображения. Это можно увидеть в таких работах, как: «У Ходжа Ахрора» (1909), «Хауз. Старый Самарканд» (1911), «Панорама старого Самарканда лунной ночью» (1914), «Старая Бухара. Улица под куполом», «Старая Бухара. Мешкоп-водонос у хауза», «Старая Бухара. Чор-минор», «Старая Бухара. Мавзолей Исмаила Самани» и др.

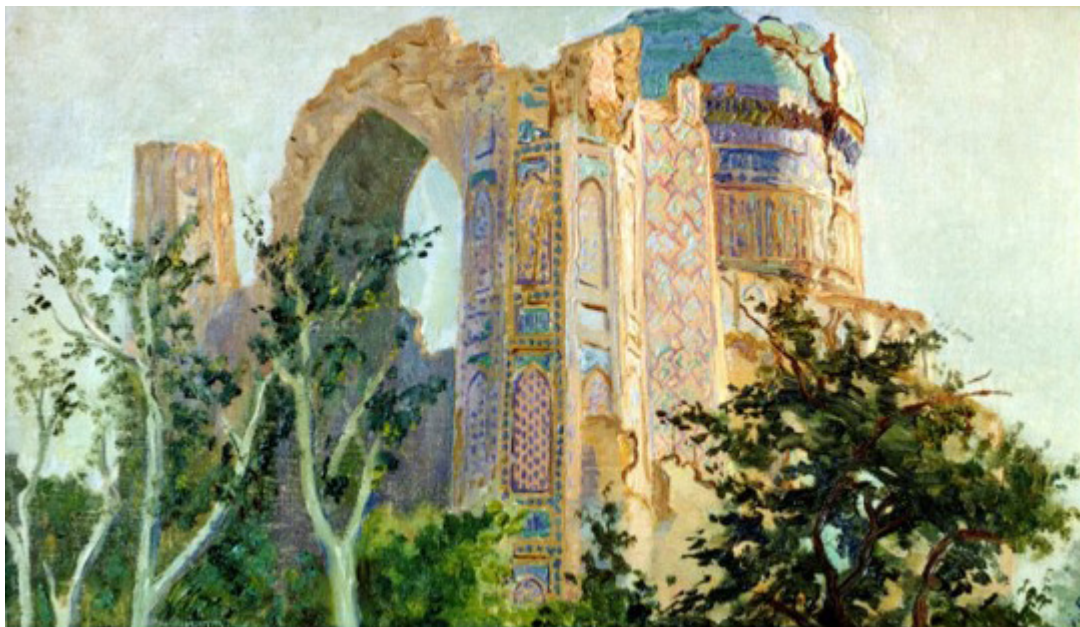


Рисунок 4. Л. Бурз. Медресе Биби Ханум, 1928, х. м.

Бытовой сюжет – также широко распространённая тема в живописи того периода, к которой обращались многие художники Самарканда, в том числе и Л. Бурз. К таким полотнам можно отнести работы «Базар», «В чайхане», «Гонимая мастерская», «Дынный базар» (даты не известны). Они небольшого размера, по своему исполнению имеют этюдный характер, однако каждая работа остаётся своеобразной и уникальной. Например, ритмичная и динамичная в плане колорита композиция «Дынный базар». В цикле композиций «Сцена на площади» (1917), «Изготовление тандыров» (1920), «Производство тандыров», «Дворик с тандырами» Л. Бурз достоверно показывает национальные, традиционные детали, свойственные только узбекскому быту. В них превалирует не глубокая задумка, идея, а ощущается сиюминутная фиксация действий. Отличительное качество такого рода работ в том, что мастер трепетно передаёт атмосферу окружающей действительности. В целом, живопись Л. Бурз отличается насыщенностью цвета и индивидуальным подходом к построению композиции. Прозрачно-голубой небосвод, жаркие солнечные дни, пахнущие прохладой тенистые переулки старого города...

Значительное место в творчестве художника

также имеет архитектурный пейзаж. Об этом говорят многочисленные полотна с изображением площади Регистана (медресе Улугбека, медресе Шер-Дор, медресе Тиллакори), Шахи-Зинды, мечеть Биби-ханым в различных ракурсах, написанные в разные годы (рисунки 3, 4). Если приглядеться к работам Л. Бурз, то можно наблюдать уникальный почерк колориста, имеющего повествовательный, нарративный характер. Примером могут послужить тонко прописанные детали, изображаемые персонажи на полотнах, не повторяющие друг друга узоры тюбетеек, различные орнаменты гирих и куфий на порталах мечети и медресе. Цветовое решение композиции имеет особое место. Мягкая и лаконичная палитра художника позволяет картине быть сдержанной, но в то же время чрезвычайно насыщенной. Охристая гамма архитектуры и голубое небо в совокупности формируют удивительную цветовую гармонию живописного полотна.

На наш взгляд, особое место в творчестве Л. Бурз имеет монументальная композиция «Медресе Улугбека. Регистан» (1941). В ней отражена не только любовь к древнему городу, но и мастерство уже зрелого, состоявшегося живописца. Глубокие знания художника истории как документалиста и стремление показать историю



прошлого, а точнее попытка вернуть первозданный облик медресе Улугбека, нашли яркое отражение в данной работе узбекского мастера. Средоточием композиции является монументальное медресе с его красочными изразцами и майоликой, с четырёх сторон окружённое величественно стоящими минаретами. Симметрично украшают и купола в сине-бирюзовом одеянии. На заднем плане видны не сохранившиеся до наших дней верхние яруса величественных минаретов и мечеть Нуриддина Басира, и одни из главных ворот, ведущих в город, так называемые ворота «Бухара». Со стороны ворот движется караванный путь с охраной и мулом. По правой стороне композиции шествует процессия дервишей в традиционных костюмах, что характерно для Средней Азии. В центре площади стоят двое мужчин, активно беседующих о чём-то важном. Но ни одежда, ни какие-то другие детали не привлекают взор зрителя. Не обязательно владеть навыками пластической анатомии, чтобы понять, что на полотне, написанной кистью Л. Бурэ, есть нарушение анатомии, пропорций мужчин. Вероятно, художника этот вопрос не очень и волновал.

Хотелось бы особенно подчеркнуть тот факт, что фонды самаркандского музея истории культуры Узбекистана являются настоящим кладом для специалистов культуры и искусства по изучению фактов, исторических событий и материалов нашей страны. Это касается и работ Л. Бурэ. К моменту поступления в музей многие его картины находились в негодном, плачевном состоянии и были отреставрированы ведущими специалистами музея. Кроме того, живописец не всегда любил подписывать дату на своих работах. Это создаёт неясность и искажения при анализе его картин. Однако, изучая биографию Леона Бурэ, погружаясь в богатый мир его композиций, можно сказать, что в зрелый период, а это 30–40 гг. XX века, мастер активно работает во всех сферах творческой жизни: выставляется на вернисажах, параллельно ведёт педагогическую деятельность, работает в искусстве графики, сотрудничает с различными издательствами. Показательно, что это никак не отражается на качестве его живописных полотен. В этот период появились его работы «Кишлак с рощей за Самаркандом» (1930), «Дорога к Биби-ханум» (1929) и многие другие.

Каждая картина художника бесценна по своей

значимости. Исследователи долгое время предполагали, что при жизни Л. Бурэ не было организовано ни одной его персональной выставки. Однако найденные архивные материалы свидетельствуют об обратном. Более того, живописец очень часто экспонировался на выставках, как городских, республиканских, так и на всесоюзных. О нём очень много писали, хвалили и критиковали в печатных изданиях. Как выяснилось, персональная выставка, посвящённая 30-летию художественной деятельности Л. Бурэ, состоялась в 1936 году в Самарканде [4, с. 7]. А уже через три года, в 1939, за творческие заслуги и плодотворную педагогическую деятельность Леону Леонардовичу Бурэ было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств Узбекистана.

Педагогический труд художника имеет особое место в его творческой биографии. В 1918 году вместе с Оганесом Татевосьяном они организовали первое в Средней Азии «Самаркандское областное народное художественное училище» [3, с. 6], где Л. Бурэ был заведующим и педагогом. В дальнейшем училище реорганизуется в Самаркандский узбекский художественный техникум, в котором мастер преподавал графическое искусство. Современница и ученица живописца Вера Жосан в своих мемуарах описывает его следующим образом: «Выглядел он аристократично и артистично. Чёрная бархатная блуза, под ней ослепительно белая рубашка и большой чёрный бант под шеей. Он очень выделялся своей внешностью среди остальных художников, одетых в повседневное рабочее платье. Работал он постоянно бесперебойно и продуктивно в области графики» [3, с. 9]

Полотнам живописца несколько раз посчастливилось поучаствовать на зарубежных выставках. Так, в 1998 году во Франции, в городе Лионе была организована выставка, на которой демонстрировались экспонаты прикладного и изобразительного искусства самаркандского музея-заповедника, в том числе публике впервые были представлены 36 работ кисти Л. Бурэ, среди них: «Таджик» (1939), «Купола Шахи-Зинды» (1933), «Чтец Корана» (1939) и др. К 15-летию дипломатических отношений России и Узбекистана в 2007 году при поддержке Посольства РФ в Республике Узбекистан, в Галерее изобразительного искусства Узбекистана прошла обширная выставка с картинами мастеров



России и Узбекистана: В. Верещагина, Н. Каразина, С. Дудина, Р. Фалька, П. Бенькова, З. Ковалевской, М. Бирштейна, А. Волкова, Усто Мумина, в числе которых были и работы Л. Бурэ¹.

Никому ни разу не довелось охватить взглядом все работы художника, увидеть творения, собранные вместе. Однако, большая коллекция, состоящая из более 400 работ, при жизни художника закупленная музеем, и другие работы, отданные в дар музею после кончины маэстро, находятся в постоянной экспозиции и хранятся в запасниках. Возможность доказать это дала выставка «Красоты нашей Страны – в цветных красках», открытие которой состоялось в Самарканде 7 марта 2018 года в музее истории культуры Узбекистана. На вернисаже впервые были выставлены акварельные работы художников, участвовавших на «Симпозиуме художников-акварелистов», прошедшем в 1988 году в городе Самарканд.

¹ В 2010–2011 годах в течение шести месяцев в составе 27 работ из коллекции самаркандского музея-заповедника и картины Л. Бурэ находились на выставке в Нидерландах в городе Гронинген.

Экспонировались графические работы К. Башарова, Л. Агрияна, Г. Ким, А. Юнусова и Б. Юлдашева. Так же на выставке дебютировали живописные работы Р. Зоммера, Н. Каразина, З. Иногорова. Значительную часть данной экспозиции составляли именно работы Бурэ, говоря языком сотрудников музея, «антресольные» работы. В каждой композиции прослеживается индивидуальный подход, завершенность поставленной цели.

В заключение ещё раз отметим уникальность творчества Леона Леонардовича Бурэ, который любил свой родной город Самарканд и воспевал его красоты в разное время года, в различных вариациях и многочисленных ракурсах. В работах узбекского мастера прослеживается освоение утонченных живописно-пластических принципов, выполнение композиций в ярком колористическом решении. Углубленное изучение его поэтики в живописи имеет перспективы для отдельного комплексного исследования, которое позволит по достоинству оценить вклад Л. Бурэ в формирование национальной художественной школы Узбекистана первой половины XX века.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Архив РУз. Фонд № 2285, опись 1, ед. хр. 470. С. 3–6.
- 2/ Барнаева Ш. Самарканд Леона Бурэ // «Эхо истории». 2018. № 4 (80). С. 12–13.
- 3/ Жосан В. Рядом с художниками: Записки Веры Жосан. Ташкент: изд-во журнала «San'at», 2009. С. 9.
- 4/ Леон Бурэ. МИЦАИ, 2020. С. 7–9.
- 5/ Пулатов А., Григорян В. Неизвестные наброски художника Леона Бурэ // Овози Самарканд. 18.02.2017. № 14. С. 5–6.

REFERENCES

- 1/ Archive of the Republic of Uzbekistan. Fond № 2285, opis' 1, ed. hr. 470, pp. 3–6. (in Uzbek)
- 2/ Barnaeva, Sh. (2018), "Samarkand by Leon Bure", Jeho istorii [Echo of History], no. 4 (80), pp. 12–13. (in Uzbek)
- 3/ Zhosan, V. (2009), Rjodom s hudozhnikami: Zapiski Very Zhosan [Next to the artists: Notes of Vera Josan], izdatel'stvo zhurnala San'at, Tashkent, 9 p. (in Russ.)

- 4/ Leon Burje, MICAI, 2020, pp. 7–9. (in Russ.)
- 5/ Pulatov, A., Grigorjan, V. (2017), "Unknown sketches by the artist Leon Bure", Ovozi Samarkand, no. 14. (in Tajik)

Сведения об авторе

Барнаева Шахло Вафоевна, искусствовед, старший преподаватель кафедры «Изобразительное искусство», Самаркандский государственный архитектурно-строительный институт им. Мирзо Улугбека
E-mail: shakhlobarnayeva@gmail.com

Author information

Shahlo V. Barnaeva, Art critic, Senior Lecturer of the department "Fine Arts", Mirzo Ulugbek Samarkand State Architectural and Aivil-engineering Academy
E-mail: shakhlobarnayeva@gmail.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

110/

С.Г. ВОЙТКЕВИЧ
Постановка оперы
В.А. Моцарта «Свадьба
Фигаро» в городах
Енисейской Сибири:
итоги и результаты



УДК 782.7

ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ В.А. МОЦАРТА «СВАДЬБА ФИГАРО» В ГОРОДАХ ЕНИСЕЙСКОЙ СИБИРИ: ИТОГИ И РЕЗУЛЬТАТЫ

С.Г. ВОЙТКЕВИЧ

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

АННОТАЦИЯ. Статья освещает историю создания и воплощения проекта «Образовательно-творческий кластер Енисейской Сибири: к 60-летию со дня рождения народного артиста РФ Дмитрия Хворостовского», который был реализован в 2021/22 годах обучающимися Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. Масштабный проект был поддержан администрацией трёх регионов Российской Федерации, а также концертными и образовательными организациями, российским и международным бизнес-сообществом. Результатом стала постановка оперы В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро», показанная в Красноярске, Минусинске, Абакане и Кызыле. В статье рассказывается о важных факторах, позволивших осуществить на территории Енисейской Сибири смелый и амбициозный замысел. Отмечаются этапы хода проекта: от рождения идеи до сценических показов, в которых приняли участие музыканты всех субъектов первого макрорегиона страны. Указываются позитивные результаты проекта, позволившего студентам повысить образовательный и исполнительский уровень, получить сценическую практику и опыт взаимодействия с профессиональными музыкантами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Енисейская Сибирь, Дмитрий Хворостовский, Президентский фонд культурных инициатив, В.А. Моцарт «Свадьба Фигаро», Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

PRODUCTION OF V.A. MOZART'S OPERA “THE MARRIAGE OF FIGARO” IN THE YENISEI SIBERIA CITIES: TOTALS AND RESULTS

S.G. VOITKEVICH

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

ABSTRACT. The material covers the history of the creation and implementation of the project “Educational and creative cluster of Yenisei Siberia: on the 60th anniversary of the birth of People's Artist of the Russian Federation Dmitry Hvorostovsky”, which was implemented in 2021/22 by students of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts. The large-scale project was supported by the administration of three regions of the Russian Federation, as well as concert and educational organizations, the Russian and international business community. The result was the production of V.A. Mozart's opera “The marriage of Figaro”, shown in Krasnoyarsk, Minusinsk, Abakan and Kyzyl. The article talks about important factors that made it possible to carry out a bold and ambitious plan on the territory of Yenisei Siberia. Stages of the project progress are noted: from the birth of an idea to stage shows in which musicians of all subjects of the first macro-region of the country took part. The positive results of the project are indicated, which allowed students to increase the educational and performing level, gain stage practice and experience in interacting with professional musicians.

KEYWORDS: Yenisei Siberia, Dmitry Hvorostovsky, Presidential Foundation for Cultural Initiatives, V.A. Mozart “The Wedding of Figaro”, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.

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



13 апреля 2018 года в ходе Красноярского экономического форума главами трёх субъектов Российской Федерации было подписано Соглашение о сотрудничестве в рамках мегапроекта «Енисейская Сибирь» по совместному развитию регионов. Статья три определяет различные области взаимодействия трёх территорий, в том числе, «формы сотрудничества, способствующих эффективной реализации проекта «Енисейская Сибирь» [5].

Одной из таких форм можно назвать культурное сотрудничество, которое способно продемонстрировать, что творческую парадигму России можно рассматривать не только с Запада на Восток, в «горизонтальном измерении», но и с севера на юг. Тем более, что географические границы макрорегиона позволяют сделать это в полной мере. На консолидацию образовательных и творческих сил трёх регионов был направлен масштабный международный проект, объединивший культурные, образовательные, концертные учреждения под знаком Енисейской Сибири.

История проекта началась летом 2021 года, когда директор Красноярского фонда развития искусства имени Дмитрия Хворостовского Наталья Агаханова и заслуженная артистка России, профессор, заведующая кафедрой сольного пения и оперной подготовки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, председатель Художественного совета Красноярского фонда развития искусства имени Дмитрия Хворостовского Вера Баранова посетили Екатеринбург и увидели полусценическую версию оперы Вагнера «Золото Рейна» в постановке немецкого режиссёра Георга Блюмля (Германия) с участием европейских музыкантов¹. Высокий уровень подготовки, участие коучей и солистов международного уровня обеспе-

чила Российско-германская музыкальная академия во главе с Татьяной и Николаусом Рексрот. Знакомство с ними, обсуждение возможных совместных планов привело к рождению идеи осуществить постановку в Красноярске силами студентов Института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

В качестве музыкального материала была выбрана опера «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта, и сделано это было по ряду причин. Прежде всего, сочинения австрийского гения являются обязательными в репертуаре студентов вузов, однако исполнять их довольно сложно, поскольку требуется тонкое чувство стиля, особый подход к артикуляции, знание и понимание языка. Во-вторых, «Свадьба Фигаро» входит в репертуары многих мировых театров, и, следовательно, её изучение поможет оркестрантам и вокалистам подготовить партии и будет востребовано в профессиональной деятельности. В-третьих, моцартовский шедевр можно назвать «густонаселённой» оперой ввиду большого числа персонажей, что позволяет привлечь к постановке большое количество обучающихся кафедры сольного пения и оперной подготовки и распределить роли сообразно уровню вокальной и драматической постановки.

Идея Веры Барановой и Натальи Агахановой была поддержана министром культуры Красноярского края Аркадием Владимировичем Зиновым. Важную роль сыграли договорённости с Красноярским государственным театром оперы и балета им. Д.А. Хворостовского, который предоставил площадку для проведения репетиций и сцену для показов оперы, а также согласовал участие в проекте солистов и артистов оркестра. Решающим фактором, определившим судьбу проекта, стало получение государственной поддержки. Летом 2021 года был объявлен Первый конкурс Президентского фонда культурных инициатив, предоставляющего гранты на проекты культуры, искусства и креативных (творческих) индустрий. Команда проекта разработала заявку, в которой соединилось несколько важных факторов: образование в творческой сфере и помощь европейских мастеров в постижении искусства исполнения музыки Моцарта, реализация

¹ В постановке приняла участие студентка IV курса кафедры сольного пения и оперной подготовки СГИИ имени Д. Хворостовского Виктория Маслюкова (класс профессора В.П. Барановой), которая исполнила партию Фрей в Екатеринбурге, а затем и в Блайбахе (Германия), ставшем финальной точкой реализации большого проекта (<https://sgaf.ru/news/29936?music=9207>).



Рисунок 1. Фердианд фон Ботмер (Германия) и участники его мастер-класса

проекта на территории первого макрорегиона страны и 60-летие народного артиста РФ Дмитрия Хворостовского – выдающегося певца современности, уроженца Красноярска, выпускника Института искусств, имя которого носят его Alma Mater, оперный театр и Фонд поддержки искусства. Одной из ярких ролей Дмитрия Александровича была партия Графа в опере «Свадьба Фигаро», которую он исполнял в Зальцбурге, Лондоне, Вене и Париже. Музыкальный критик Financial Times так писал об исполнении сибирского баритона: «От его “тлеющей” манеры исполнения в “Свадьбе Фигаро” веет таким жаром сексуальности, что женщинам не рекомендуется садиться на первые ряды, чтобы не обжечься. Он великолепно поет. Одним словом, Хворостовский – лучший Граф, которого я когда-либо видел» [4].

Известно, что Дмитрий Хворостовский всегда гордился своим сибирским происхождением [1, с. 14–15]. В одном из интервью он говорил: «Вне России себя чувствуешь неким послом. Все взгляды устремлены на меня как на представителя этой страны. И даже представителя Сибири, так как я сибиряк! Даже когда на сцене чешешь себе нос, все думают: “Смотри, все сибиряки вот так делают!”» [3]. Все эти факторы соединились в проекте «Образовательно-творческий кластер Енисейской

Сибири: к 60-летию со дня рождения народного артиста РФ Дмитрия Хворостовского», представленного на конкурс Ассоциацией развития науки, образования и социокультурного проектирования в сфере искусств «Интеллект и культура» (председатель правления – Светлана Геннадьевна Войткевич) и получившего самую большую финансовую поддержку среди заявок, поданных организациями Красноярского края.

В первую очередь, проект выполнил образовательную функцию. С сентября 2021 по май 2022 года в онлайн и оффлайн форматах проводились занятия европейских коучей при поддержке Российско-германской музыкальной академии и Фонда развития искусства имени Дмитрия Хворостовского (рисунок 1). Их участниками стали начинающие и профессиональные музыканты Красноярска, Хакасии, Тывы и слушатели всей России, которые могли присоединиться к урокам благодаря онлайн доступу, предоставленному СГИИ имени Д. Хворостовского. Немаловажным стало «погружение» в профессию всех участников проекта – от обучающихся колледжей до выпускников вузов. «Мне очень хотелось, – говорит Вера Баранова, заведующая кафедрой сольного пения и оперной подготовки СГИИ имени Д. Хворостовского, художе-



Рисунок 2. Online мастер-класс Софии Муноз (Германия) с Алдаром Дампиловым

ственный руководитель проекта – чтобы студенты подготовили партии под руководством носителей языка, живущих в аутентичной культуре; овладели итальянским стилем исполнения моцартовских речитативов и арий» [2].

В сентябре 2021 года Красноярск посетили художественный руководитель Российско-германской музыкальной академии Николаус Рексрот, дирижёр Паоло Брессан и режиссёр Георг Блюмль. Они познакомились с творческими силами вуза и театра, провели репетиции с солистами, хором и оркестром и высоко отозвались об уровне подготовки участников, что стало залогом последующей работы и гарантией успешного воплощения замысла. В декабре состоялся кастинг солистов, в результате чего определились участники постановки. Одновременно артисты театра и студенты Института провели занятия с дирижёром и коучем по вокалу Фердинандом фон Ботмером (Германия). Этот замечательный певец, а также прекрасная коуч из Германии София Муноз еженедельно проводили занятия в онлайн формате, тщательно и кропотливо разбирая каждую деталь с исполнителями оперных партий (рисунок 2). Итальянский дирижёр Паоло Брессан репетировал с оркестрантами. Особая роль уделялась исполнению речитативов и тонкости передачи всех

нюансов музыки Моцарта. Большую помощь оказали переводчики проекта: Ольга Тольбакова и Юлия Колпакова, которые стали неизменными участниками всех репетиций.

2 апреля 2022 года в рамках дня открытых дверей кафедры сольного пения и оперной подготовки прошла презентация постановки. На сцене Большого академического концертного зала Института искусств в сопровождении симфонического оркестра Института (художественный руководитель Петр Казимир, дирижёр – Александр Юдасин) были исполнены отдельные номера и сцены из оперы. Зал восторженно приветствовал молодых музыкантов, и своеобразная «пред-премьера» вселила уверенность в студентов, а также вдохновила на последующую работу.

Следует отметить, что в процессе реализации проекта образовательную практику получили не только обучающиеся Института искусств, но и участники хора «Каданс» Хакасской республиканской филармонии имени В.Г. Чаптыкова (руководитель – заслуженный работник культуры республики Хакасия Марина Штарк), студенты Кызылского колледжа искусств имени А.Б. Чыргал-оола (руководитель – Чодураа Сат). Помимо онлайн занятий им были доступны встречи с красноярскими педагогами, которые проводили репетиции в рам-



Рисунок 3. Музыкальный руководитель и дирижёр постановки
Пётр Казимир

ках поездок в Абакан и Кызыл. Во время выездных мастер-классов художественный руководитель проекта Вера Павловна Баранова, режиссёр Анастасия Владимировна Касаткина и дирижёр, заслуженный деятель искусств Республики Тыва, профессор Пётр Николаевич Казимир (рисунок 3) отрабатывали исполнительские и драматические аспекты с артистами хоровых и оркестровых коллективов. Тем самым был обеспечен равный уровень подготовки участников проекта на территории Красноярска, Хакасии и Тувы и достигалась цель проекта.

Проект не обошёлся без «импортозамещения». В апреле стало понятным, что приезд иностранной постановочной группы и европейских солистов, согласованный с немецкими партнёрами, как и участие в разработке костюмов представительницы корпорации Max Mara, не состоится, в результате чего не только подготовка, но и выпуск спектакля полностью лёг на плечи красноярской команды. Роли исполняли: Граф Альмавива – Алдар Дампилов, Севастьян Мартынюк, Александр Михалёв; Графиня Розина Альмавива – Анна Авакян, Алена Бабивская, Виктория Маслюкова; Фигаро – Денис Гречишкин, Мовлатгирей Костоев; Сюзанна – Наталья Линючева, Ольга Монастыршина; Керубино – Александра Колесникова, Дарья Рябинко; Доктор Бартоло – Илья

Марков, Сергей Самусев; Марцелина – Ольга Басова, Алла Жарова, Наталья Плотникова; Дон Базилио – Даши Анудариев, Андрей Козлов, Игорь Петряков; Антонио – Илья Марков, Святослав Русаков, Сергей Самусев; Барбарина – Виолетта Гришко, Ангелина Житина, Елена Трунина, Дамырак Монгуш; Дон Курцио – Даши Анудариев, Идегел Донгак, Андрей Козлов, Игорь Петряков.

После того, как солистами и оркестром был разучен музыкальный материал, наступил постановочный этап, во время которого студенты столкнулись с необходимостью не только спеть, но и сыграть свои роли. Участники проекта прошли весь репетиционный путь, познали все сложности и тонкости выпуска спектакля, а это редкая возможность для студентов вуза. Их наставниками стали режиссёр Анастасия Касаткина, концертмейстеры Марина Орёл и Павел Аракелов. Идея художественного руководителя проекта Веры Барановой перенести события моцартовской оперы в Дом мод нашла отклик у постановочной группы. Художник по костюмам Наталья Цурикова придумала яркие, броские, на грани кича костюмы, которые, с одной стороны, напоминали о прародительнице комической оперы *commedia dell'arte*, а с другой – о стилистике современного поп-арта. В этом немалую роль сыграли футболки



Рисунок 4. Студенты и педагоги кафедры сольного пения и оперной подготовки СГИИ имени Д. Хворостовского – участники постановки оперы

со стилизованным портретом Моцарта, изготовленные как часть брендовой продукции проекта дизайнерской группой ArtStyle по заказу Корпорации развития Енисейской Сибири. Критику Гузель Яруллиной они напомнили работы Энди Уорхолла, а мерч проекта, по её мнению, вполне способен составить конкуренцию австрийской сувенирной продукции, использующей известное изображение Моцарта [2] (рисунок 4).

Наталье Цуриковой принадлежала также идея изготовления простого в монтаже и многофункционального на сцене реквизита, что было немаловажно в свете предстоящих гастролей. Вешалка с дизайнерскими нарядами выполняла роль дверей, серебристые проёмы с красиво мерцающими нитями-пластинами в I и II действиях разграничивали пространство Дома мод на комнаты; в III их украшали крупными бутафорскими цветами, и сцена превращалась в свадебную залу, а в IV акте пустые проёмы символизировали беседки сада, в которых прятались герои. Подвижные мягкие кубы-пуфы превращались то в кровать в комнате Сюзанны и Фигаро, то в шкафчики, хранившие предметы реквизита и прятавшие Керубино, то в оконный проём, из которого выпрыгивал незадачливый паж. В качестве важного элемента,

вводящего в обстановку происходящих событий, использовался видеоряд fashion-показа, в финале оперы зеркально отразившийся комическим репетиционным backstage (авторы – Сергей Матерухин, Дарина Герасимова).

16, 17 и 18 июня в Красноярске прошли аншлаговые показы оперы (рисунки 5, 6, 7, 8, 9), в которых приняли участие смешанные составы. Социальные сети и пресса отозвались на постановку восторженными откликами – настолько сильным оказалось воздействие энергии и вдохновения молодых исполнителей и опытных мастеров оперной сцены. Прежде всего, это сказалось на качестве исполнения речитативов – по-настоящему буффонных, действенных, эмоциональных, с пониманием каждого слова и каждого диалога. Увлечённые сюжетом и свободно владевшие текстом, артисты в хорошем смысле слова «хулиганили» на сцене. Не менее профессиональной была игра симфонического оркестра СГИИ имени Д. Хворостовского, буквально «дышавшего» вместе с солистами и передававшего тончайшие оттенки моцартовской партитуры. Отдельных слов восхищения были удостоены тщательно отрепетированные в вокальном и ритмическом плане ансамбли, которые неоднократно награждались аплодисментами публики.



Рисунок 5. Сцена из спектакля. Граф – Севастьян Мартынюк, Керубино – Дарья Рябинко, Базилио – Даши Анудариев



Рисунок 6. Сцена из спектакля. Графиня – Виктория Маслюкова, Фигаро – Денис Гречишкин, Сюзанна – Ольга Монастыршина



Рисунок 7. Сцена из спектакля. Фигаро – Мовлатгирей Костоев, Сюзанна – Наталья Линючева, Керубино – Александра Колесникова



Рисунок 8. После спектакля на сцене Красноярского государственного театра оперы и балета им. Д.А. Хворостовского: директор Красноярского Фонда развития искусств имени Дмитрия Хворостовского Наталья Агаханова, солист театра Севастьян Мартынюк, режиссёр Анастасия Касаткина, художественный руководитель Вера Баранова, министр культуры Красноярского края Аркадий Владимирович Зинов



Рисунок 9. Сцена из спектакля. Марцелина – Алла Жарова, Бартоло – Сергей Самусев, хор колледжа СГИИ имени Д. Хворостовского

Спустя несколько дней большая красноярская команда выехала в территории. Для большинства студентов поездка стала первым гастрольным опытом: 23 июня показ в Абакане на сцене Хакасской республиканской филармонии имени В.Н. Чаптыкова, 24 июня – в Центре культурного развития города Минусинска, 26 июня оперу представили в Национально-драматическом театре имени Виктора Кок-оола (г. Кызыл).

Интенсивность поездки была высокой. На каждой площадке проводились технические и мизансценические репетиции. За короткий период в постановку «вливались» участники хоровых коллективов Хакасии и Тывы. В Кызыле партию Барбары исполнила солистка Музыкального театра республики Дамырак Монгуш. Огромную поддержку проекту оказали Хакасская республиканская филармония и Министерство культуры и туризма Республики Тыва, которые широко освещали событие на официальных ресурсах и в СМИ. Отрадно было понимать, что многие зрители Хакасии и Тывы впервые видят «живую» оперу и радуются первой встрече с классическим искусством. Для тувинской земли приезд «Свадьбы Фигаро» стал поистине историческим событием – первым показом оперной постановки в республике. Не случайно его назвали

началом «культурного ренессанса» (рисунок 10).

Реализованный проект стал поистине знаковым для территорий и вуза. Многие важные аспекты стали очевидными только по его завершению. Впервые за 45-тилетнюю историю Института искусств состоялась полноценная гастрольная поездка, объединившая студентов трёх исполнительских кафедр. Перенести тяготы дороги помогли два комфортабельных автобуса – наследие Универсиады – и замечательные водители: Денис Анатольевич Ушаков, Константин Владимирович Хрущев и Юрий Павлович Шагин. Поездка сплотила ребят, которые не только выступали на сцене, но переносили и монтировали декорации, следили за реквизитом, костюмами, распределением гримёрных; выстраивали коммуникации с «новичками», помогали входить в спектакль и поддерживали друг друга в непростых ситуациях.

Придуманный специалистами pr-службы театра и подхваченный прессой слоган «Опера о молодых, для молодых и силами молодых» стал по-настоящему пророческим. Начинающие артисты достойно представили своё мастерство наравне с уже состоявшимися артистами Красноярского государственного театра оперы и балеты имени Д.А. Хворостовского, Тувинского Национального



Рисунок 10. После спектакля на сцене Национально-драматического театра имени Виктора Кок-оола в г. Кызыл (Тыва). Хор Кызыльского колледжа искусств имени Чыргал-оола, руководитель Чодураа Сат, Дамырак Моншуг (Барбарина), режиссер спектакля Анастасия Касаткина. В центре – министр культуры и туризма республики Тыва Виктор Сергеевич Чигжит

оркестра и Симфонического оркестра Тувинской государственной филармонии имени В.М. Халилова.

Присутствовавшая в залах молодёжь слушала оперу с большим интересом. Для зрителей, побывавших на спектакле, опера никогда не будет «нафталином» или чем-то неинтересным. Это яркость красок, живые эмоции, непосредственные реакции, жизненные перипетии и необычайная актуальность. Именно актуальность! Потому что образы, созданные Бомарше и перенесенные затем на оперную сцену Л. да Понте и В.А. Моцартом, вне времени. Ситуации и коллизии сюжета отражают темы «на все времена».

Итоги реализации проекта впечатляют: четыре концертных площадки, шесть аншлаговых спектаклей, около 2 000 километров пути, более 4 000

зрителей, оценивших работу молодых артистов, тысячи просмотров и репостов новостей о проекте, положительные рецензии критиков и публикация в журнале «Музыкальная жизнь». Длительная подготовка с европейскими коучами и выездные мастер-классы постановочной группы проекта в Абакан и Кызыл позволили всем участникам достичь высокого исполнительского уровня, а педагогам получить опыт правильной подготовки инструментальных и вокальных партий Моцарта с учениками. Думается, что постановка стала не просто ярким событием, но достойным вкладом в празднование 60-летия Дмитрия Хворостовского, оказывавшего поддержку Институту и молодым талантливым певцам на протяжении жизни.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Баранова В.П., Войткевич С.Г. Вокальный репертуар Дмитрия Хворостовского // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2021. № 2. С. 13–25.
- 2/ Войткевич С.Г., Яруллина Г.А. Граф Альмавива меняет профессию // Музыкальная жизнь. 2 августа. 2022. URL: <https://muzlifemagazine.ru/prikluycheniya-mocarta-v-sibiri/> (дата обращения 03.08.2022).
- 3/ Дмитрий Хворостовский: «На Западе я себя чувствую русским, а в России – иностранцем. Такой у меня крест» // Комсомольская правда. 17 июня. 2010. URL: <https://www.vrn.kp.ru/daily/24508.4/659485/> (дата обращения 25.07.2021).
- 4/ Поглид Анна. Дмитрий Хворостовский: великий и неповторимый // <https://m.ok.ru/dmitrykhvo/topic/151204203773426/> (дата обращения 28.07.2021).
- 5/ Соглашение о сотрудничестве между Красноярским краем, Республикой Тыва, Республикой Хакасия по реализации проекта «Енисейская Сибирь» // http://www.krskstate.ru/dat/bin/docs_attach/78909_soglaenie.pdf (дата обращения: 06.09.2022).

REFERENCES

- 1/ Baranova, V.P., Voitkevich, S.G. (2022), "Dmitry Hvorostovsky's vocal repertoire", ARTE, no. 2, pp. 13–25. (in Russ.)
- 2/ Voitkevich, S.G., Yarullina, G.A. (2022), "Count Almaviva changes profession", Musical life, 2 August, Available at: <https://muzlifemagazine.ru/prikluycheniya-mocarta-v-sibiri/> (Accessed 03 August 2022). (in Russ.)

- 3/ (2010), "Dmitry Hvorostovsky: "In the West, I feel Russian, and in Russia – a foreigner. I have a cross like that", Komsomolskaya Pravda, 17 June, Available at: <https://www.vrn.kp.ru/daily/24508.4/659485/> (Accessed 03 August 2022). (in Russ.)
- 4/ Poglid, A. (2021), "Dmitry Hvorostovsky: great and unique", Available at: <https://m.ok.ru/dmitrykhvo/topic/151204203773426/> (Accessed 03 August 2022). (in Russ.)
- 5/ Cooperation Agreement between the Krasnoyarsk Territory, the Republic of Tuva, the Republic of Khakassia on the implementation of the Yenisei Siberia project (2018), Available at: http://www.krskstate.ru/dat/bin/docs_attach/78909_soglaenie.pdf (Accessed 03 August 2022). (in Russ.)

Сведения об авторе

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

Author 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



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