

edition/издание

№4

2 0 2 2

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgiiart.ru]

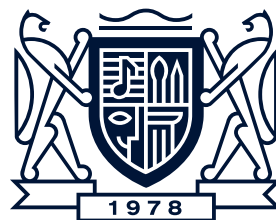
art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве



ИСТОРИЯ,
КОТОРУЮ МЫ
СОЗДАЕМ ВМЕСТЕ



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)

Грачева Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Санкт-Петербург)

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

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

Замараева Юлия Сергеевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)

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

Лаврова Светлана Витальевна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Санкт-Петербург)

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Кемерово)

(Россия, Москва)
Лузан Владимир Сергеевич, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)

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

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

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

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

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Барнаул)

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

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

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

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)

Дизайн журнала –
М.П. Куликова, профессор;
И.В. Матлай, доцент

Редактор – **С.В. Бакуто**, кандидат искусствоведения, доцент

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

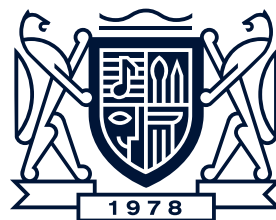
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-76191 от 08 июля 2019 г. 12+

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК

№4

2 0 2 2



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№4

2 0 2 2

5/ ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

Э.А. Ванюкова

*Сибирский Орфей: к 60-летию со дня рождения
Дмитрия Хворостовского*

15/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Л.Л. Равикович

*Драматургические функции хора в опере Алек-
сандра Чайковского «Ермак»*

Н.М. Найко

*Функции эпиграфов в Концерте для баяна
и симфонического оркестра О. Меремкулова*

36/ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

А.П. Баюнов, А.П. Недоспасова

*Клависимбалум – легендарный инструмент
XV века на концертной сцене Новосибирска*

45/ ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

Г.Е. Солдатова

Звук в оленеводстве и промыслах обских угров

54/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Т.В. Лескова

*Региональный социокультурный контекст
как фактор становления профессионального
музыкального творчества на Дальнем Востоке
в послевоенное время*

Д.В. Соколовский

*Проблемы и перспективы развития системы
высшего образования в области высокотех-
нологического звукового искусства*

С.В. Бакуто

*Краевая творческая школа как пример куль-
турно-образовательного пространства*

84/ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

О.А. Светлова

*«Тобольские губернские ведомости» 1857 года:
начало музыкальной журналистики в Сибири*

92/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

О.Ю. Золотухина

*Религиозный поиск В.П. Астафьева на послед-
нем этапе творчества писателя*

102/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАД- НОЕ ИСКУССТВО

Лю Тяньцюань

*«Я надеюсь, что смогу взять на себя миссию
создания нового китайского искусства»:
личность и творчество художника Ни Идэ*

111/ СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

В.С. Лузан, Л.Р. Строй, А.Б. Самбуева

*Художественное образование: проблемы
и перспективы развития*



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

Р А З Д Е Л

6/

Э.А. ВАНЮКОВА
Сибирский Орфей:
к 60-летию со дня
рождения Дмитрия
Хворостовского



УДК 78.071.2

СИБИРСКИЙ ОРФЕЙ: К 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО

Э.А. ВАНЮКОВА

Независимый исследователь. Краснодар, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. От редакции: 16 октября 2022 года весь музыкальный мир отмечал 60-летие со дня рождения «золотого русского баритона», знаменитого уроженца красноярской земли Дмитрия Хворостовского, с уходом которого до сих пор невозможно смириться. Ему рукоплескали лучшие оперные театры всех континентов. Его магический голос покориł и продолжает покорять миллионы слушателей разных стран.

Сегодня всё, что связано с именем Дмитрия Александровича, представляется особо важным и ценным. В память о «сибирском Орфее» и в честь 45-летия Сибирского государственного института искусств, ныне носящего имя своего прославленного выпускника Дмитрия Хворостовского, мы публикуем в этом выпуске журнала мини-серию труднодоступных для общественности материалов городской периодики 1990-х – начала 2000-х гг. с целью знакомства с ними широкой аудитории.

Статьи принадлежат перу музыковеда, авторитетного критика Э.А. Ванюковой, которой посчастливилось стать живым свидетелем профессионального становления и расцвета могучего таланта певца, увидеть «рождение звезды». Одной из первых Эльвира Анатольевна выступила на страницах красноярской печати в качестве биографа, преданного поклонника и апологета Дмитрия Хворостовского, провидчески осмысляя его роль и значение для музыкального мира, раскрывая читателям грани уникального дарования артиста.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Дмитрий Хворостовский, оперный певец, выдающиеся баритоны мира, музыкальная культура Красноярск, красноярская периодика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

SIBERIAN ORPHEUS: ON THE 60TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF DMITRY HVOROSTOVSKY

E.A. VANYUKOVA

Independent researcher. Krasnodar, Russian Federation

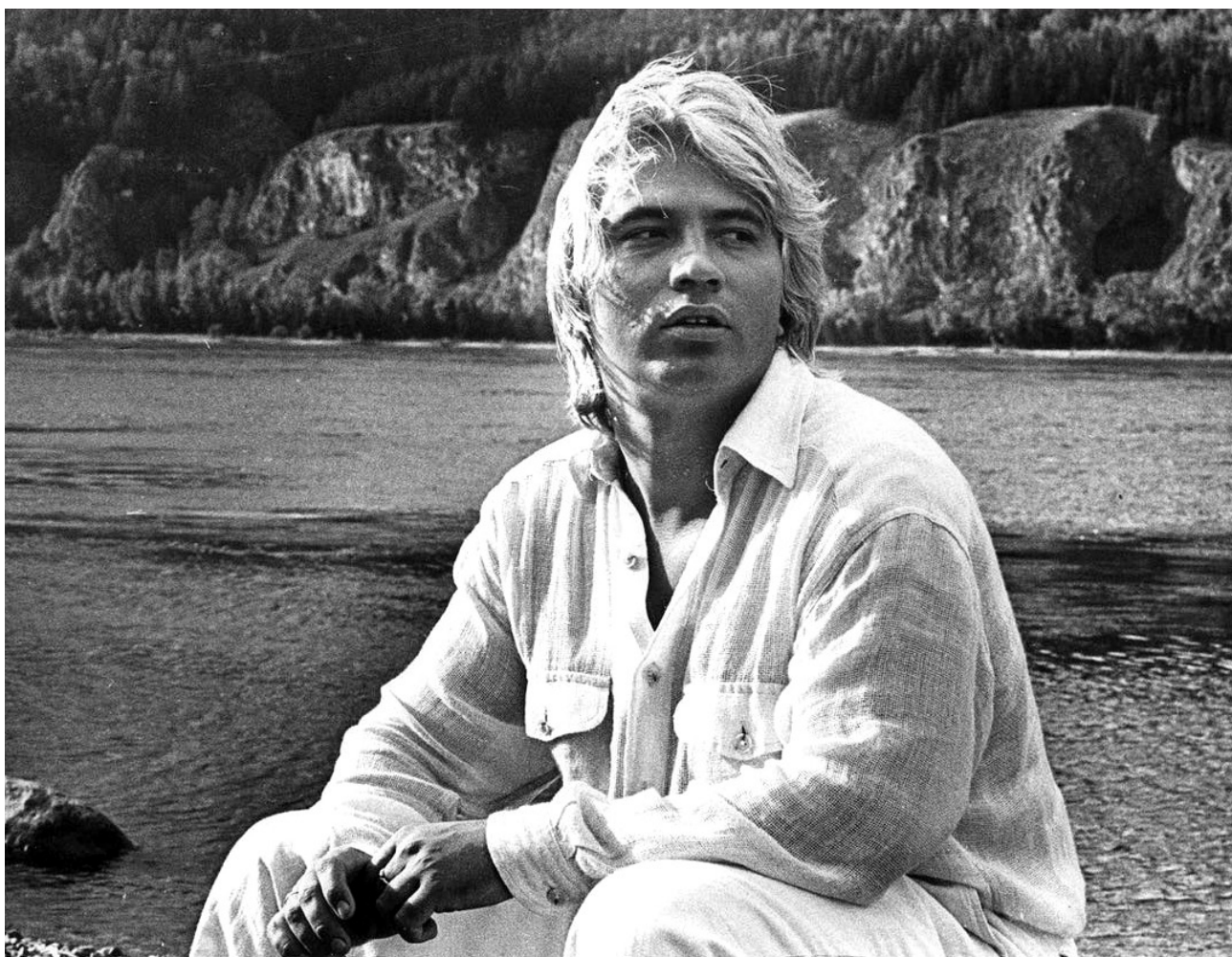
ABSTRACT. On October 16, 2022, the entire musical world celebrated the 60th anniversary of the birth of the “golden Russian baritone”, the famous native of the Krasnoyarskland Dmitry Hvorostovsky, whose departure is still impossible to accept. He was applauded by the best opera houses of all continents. His magical voice has conquered and continues to conquer millions of listeners from different countries.

Today, everything connected with the name of Dmitry Alexandrovich seems to be particularly important and valuable. In memory of the “Siberian Orpheus” and in honor of the 45th anniversary of the Siberian State Academy of Arts, now bearing the name of its illustrious graduate Dmitry Hvorostovsky, we publish in this issue of the journal a mini-series of materials. This materials of the city periodicals of the 1990s – early 2000s are difficult for the public to access.

The articles belong to the pen of musicologist, authoritative critic E.A. Vanyukova, who was lucky enough to become a living witness of the professional formation and flourishing of the singer's mighty talent, to see the “birth of a star”. One of the first Elvira Anatolyevna appeared on the pages of the Krasnoyarsk press as a biographer, devoted admirer and apologist of Dmitry Hvorostovsky. She comprehended his role and significance for the musical world, revealing to readers the facets of the artist's unique talent.

KEYWORDS: Dmitry Hvorostovsky, opera singer, outstanding baritones of the world, musical culture of Krasnoyarsk, Krasnoyarsk periodicals.

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





1989 год

О, СВЯЗЬ ВРЕМЁН!¹ + монолог неравнодушного человека

Потребность кое о чём вспомнить и кое над чем поразмыслить возникла у меня после посещения двух разных концертов – «итальянского концерта» Дмитрия Хворостовского, а также концерта, посвящённого памяти Анания Ефимовича Шварцбурга.

То, чем наш город располагает в лице Дмитрия Хворостовского, кажется, ещё не до конца осмыслено даже музыкальными кругами Красноярска. С одной стороны, это проявляется в великолепной местечковой уверенности, что он был, есть, будет и никуда не денется. С другой стороны – каждый, открывая для себя его искусство, бывает ошеломлён красотой и свежестью его голоса. Пожалуй, нет в СССР на сегодняшний день другого лирического баритона, который можно было бы сопоставить с Хворостовским по вокальным данным и высокой культуре пения.

«Откуда он взялся такой?» – подобные вопросы приходилось слышать неоднократно, и не только в нашем городе, но даже на «берегах Невы». Мне нравится, что такой вопрос возникает, нравится, что мы задумываемся. Ведь в самом деле, у всякой полноводной реки несколько различных по глубине истоков.

С 1963 года в городе начали проходить ежегодные гастролы театров оперы и балета. Красноярску очень повезло тогда. Вкус публики формировали в основном театры Перми и Новосибирска. В те годы до отказа заполнялись залы театров им. А.С. Пушкина или музкомедии, завсегдатаи уже узнавали друг друга, у публики были свои любимцы.

Я не знакома с семьёй Хворостовских, но, зная по газетным публикациям, какую роль сыграл в формировании Дмитрия его отец, думаю, что наверняка описанный выше период не мог пройти мимо внимания этой семьи.

Совершенно очевидно, что вокальная традиция, которую развивает Дмитрий, восходит к творчеству П.Г. Лисициана, большого мастера вокала и тонкого интерпретатора, у которого для каждого композиторского стиля и эпохи находились в арсенале средств индивидуальные краски. Павел Герасимович пел в нашем городе в 1969 и 1970 годах. А знаете ли вы,

с кем из вокалистов Лисициан общался в Красноярске и кого считал примером для подражания? Георгий Григорьевич Асатиани, ещё одного обладателя прекрасного лирического баритона с си-бемолем в верхнем регистре, чья вокальная школа приобретена у И.П. Прянишникова, педагога, воспитавшего также Мравину, Бакланова, Катульскую, Фигнера. Асатиани много лет прожил в Красноярске, участвовал в работе первого лектория при филармонии, знал секреты долгой жизни певческого аппарата, поскольку сумел уберечь до самой кончины свой голос, несмотря на 13 лет, проведённых на Соловках.

Неисповедимы пути, по которым движется и передаётся культурная традиция...

И кто бы мог подумать, что в стенах института искусств Дмитрию Хворостовскому суждено будет учиться у Е.К. Иофель, которая первоначальную школу постановки голоса прошла в Красноярском музыкальном училище (в прошлом – музыкальном техникуме) в классе М.Н. Риоли-Словцовой. Окончив консерваторию, Е.К. Иофель работала некоторое время в Красноярском училище, уехала и через много лет вновь возвратилась в родной город, но уже для преподавания в институте искусств. И как рассказала в одной из телепередач сама Екатерина Константиновна, не попал бы к ней Дмитрий, если бы не протекция ныне покойного Серафима Васильевича Година, который много лет был добрым гением музыкантов города – настройщик с золотыми руками и огромной душевной щедрости человек.

Теперь возвратимся к концерту памяти А.Е. Шварцбурга. Какое же отношение имеет этот музыкант к вышеизложенному? Ананий Ефимович был тем человеком, который два десятилетия кряду определял картину музыкальной жизни города, растил и питал культурную традицию. В тот вечер ясно обнаружилась преемственность различных поколений именно красноярских музыкантов: пианистки Н.Л. Тулуниной, скрипача А. Ривкина и певца Д. Хворостовского. Замечу, между каждым из них разница в четверть века. «О, связь времён! О, токи просвещения!».

1 Публикуется по: Ванюкова Э. О, связь времён! // Красноярский комсомолец. 1989. 23 мая. С. 4.



Конечно, прекрасно, что эти на первый взгляд невидимые нити существуют и не обрываются. Но они могли быть ещё более прочными, если бы мы умели целенаправленно их укреплять. Ведь уже случалось так, что многие музыканты, которые когда-либо учились в Красноярске и которых при определённых условиях можно было сохранить для города, оказались потеряны для нас. Назову лишь несколько фамилий: Николай Низиенко (бас) – ныне солист Большого театра; Татьяна Бобровицкая (сопрано) – солистка Свердловского театра, заслуженная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии; Светлана Гончаренко – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой теории музыки Новосибирской консерватории. Все они, очевидно, несколько бы не помешали превращению Сибири в край высокой культуры. Кстати, об этом. Слова эти сами по себе совсем даже неплохие, но, думается, не было бы нужды делать из них очередной броский лозунг, если бы пораньше заняться «собираением камней», сиречь аккумулярованием кадрового потенциала, возвращённого на месте. Получилось так: если что и имели – не дорожили. Те из «родных детей», которых Сибирь не приветила, её покинули. Но вот прошло время, и пришлось бросить клич, то бишь этот самый лозунг, чтобы привлечь сюда творческие силы музыкантов со всей страны.

Извлекли ли мы урок? Научились ли ценить кровное, взлелеянное? Наверное, не до конца. Один пример.

Теперь, когда ясно, что с появлением Дмитрия Хворостовского наша оперная труппа обрела певца, по которому «скучают» сложнейшие в мировом оперном репертуаре партии Дон Жуана, Андрея Болконского, Воццека, а также многие вердиевские баритоновые партии, просто грешно не воспользоваться этим.

Такие качества Хворостовского, как потрясающую работоспособность, преданность музыке, а также всепоглощающую власть музыки над певцом, следовало бы направить в более конструктивное как для самого певца, так и для театра, русло и, используя этот, как сказали бы прежде, «знак божий», строить репертуарную политику театра, учитывая существование в нём певца экстра-класса. Психология публики повсеместно такова, что она идёт «на артиста», то есть в нашем случае «на Хворостовского». Певца

с мировой известностью Наталья Троицкая, живущая и выступающая за рубежом, на страницах журнала «Музыкальная жизнь» сетует на дефицит оперных звёзд на Западе, а мы, имея звезду, не знаем, как ею с толком «распорядиться», и только всё жалуемся, что театр-де оперный нерентабелен и пользуется большой государственной дотацией.

История доказывает, что искусственно культуру не привнесёшь. Она может только расти, созреть постепенно, изнутри, при условии создания благоприятной ситуации, подобно ребёнку в чреве матери.

Я, очевидно, не буду оригинальной, если скажу, что со времени создания симфонического оркестра, открытия института искусств, театра оперы и балета, концертного комплекса, органного зала как раз и начала складываться такая ситуация в Красноярске. Несомненно, что после 1978 года градус музыкальной жизни города и края неизмеримо вырос, и её история вступила в качественно новый этап. Это было особенно ощутимо после 3–4 лет некоторого «затишья» в середине 70-х годов. Однако существует одно обстоятельство, с которым я никак не могу согласиться.

На протяжении довольно длительного времени в радио- и телепередачах, посвящённых музыкальной жизни города, то и дело мелькает мысль, что до 1978 года Красноярск в области культурной был, фигурально выражаясь, целиной непаханой. Людям, родившимся здесь и хоть каким-то образом причастным к событиям прошлого, далёкого и не очень, слышать это по меньшей мере странно.

Были на берегах Енисея и раньше профессиональные певцы, исполнители-инструменталисты, композиторы, которые все вместе подготовили почву для настоящего времени. Напомню только для убедительности, что, например, дань уважения композитору Ф.П. Веселкову город отдал тем, что сделал на длительное время интонации его песен музыкальными заставками к информационным передачам местного телевидения, музыкальными сигналами часов на здании горсовета и в концертном комплексе (песня «Енисей-богатырь»).

У всякой полноводной реки несколько различных по глубине истоков. Культура без преемственности немыслима. Помнить и хранить прошлое необходимо. А за именитыми земляками дело не станет.



1994 год

УСЛЫШАТЬ – И УМЕРЕТЬ!² (концерт Дмитрия Хворостовского)

Со второй половины мая красноярские меломаны жили в предвкушении грандиозного события – очередного и (к великому разочарованию многих) единственного концерта Дмитрия Хворостовского, как всегда благотворительного. Публика была заинтригована, потому что афиши чересчур скромно и лаконично извещали, что исполняться будет музыка Пёрселла, Равеля, Шостаковича и Свиридова. Партия фортепиано – Михаил Аркадьев.

Если вдуматься, мало кто из певцов может себе позволить соединить в одном вечере без творческих потерь произведения «британского Орфея», жившего во второй половине XVII века, рафинированного французского музыкального живописца, чьё творчество расцвело в первой трети нашего столетия, и двух современных нам гигантов отечественной музыкальной культуры, почитаемых во всём мире классиков XX века.

Тремя сольными песнями Генри Пёрселла открылся этот концерт. Их содержание – гимн красоте и облагораживающей силе Музыки. На могиле композитора в Вестминстерском аббатстве выбиты слова: «Только на небесах его искусство может быть превзойдено». В зале было ощущение, что именно на небеса слушатели и вознеслись, хотя, думается, Хворостовский и Аркадьев ставили перед собой цель иную – исполнить музыкальный текст аутентично, то есть в точности так, как он звучал при жизни автора: эффект был просто потрясающий!

Следующим сюрпризом стали произведения Дмитрия Шостаковича. Прозвучал отрывок из цикла «Четыре монолога на стихи Александра Пушкина» и два романса из цикла «Испанские песни» на народные тексты.

Трактовать вокальную музыку Шостаковича чрезвычайно трудно. Автор скуп на внешние эффекты. Его никогда не привлекала виртуозность ради виртуозности. В исполненном Дмитрием Хворостовским «Отрывке» более «певучей», по замыслу композитора, является партия фортепиано, а певец выступает в роли «рассказчика».

По поводу «Испанских песен» приходится только сожалеть, что пока мы не услышали все шесть песен цикла. Совершенно нетрадиционный подход, бесконечная палитра эмоций и бездна смысла, которые обозначены в песнях «Прощай, Гренада!» и «Первая встреча», обещают нам в будущем свидание с очередным исполнительским шедевром Дмитрия Хворостовского и Михаила Аркадьева.

Зато цикл «Три песни Дон Кихота к Дульсине» прозвучал целиком. Морис Равель писал эту сочную, «вкусную», мастерски сделанную музыку для Фёдора Ивановича Шаляпина, в расчёте на его гениальность. Равель вообще был страстным почитателем русского искусства, и оно, в лице Дмитрия Хворостовского, отплатило великому мастеру музыкального колорита сторицей. Публика прямо-таки купалась в тончайшей звукописной изысканности «Романтической» и «Элегической» песен и внутренне ахнула в «Застольной» – было впечатление, что вся песня спета на одном дыхании.

Второе отделение с вокальным циклом Георгия Свиридова «Отчалившая Русь» на стихи Сергея Есенина стало подлинным откровением артистов. Подумалось, что с исполнением этого произведения начата некая новая точка отсчёта в творчестве нашего великого соотечественника. Несомненно, что Хворостовского привлекли к свиридовскому циклу самый сложный клубок чувств и мыслей, завязанный в этой трагической музыке, философские размышления о судьбе России и её неисповедимых путях, сыновья боль за её раны и страдания:

*Грусть ты или радость теплишь?
Иль к безумью правишь бег?*

Очевидно также, что все эти стороны музыки Свиридова и поэзии Есенина нашли самый горячий отклик в сердце и самого певца, и его благодарных слушателей. Было ясно как день, что каждое слово и каждый звук имеют самое непосредственное отношение к любому сидящему в зале. И не оттого ли многие украдкой время от времени смахивали слёзы?

2 Публикуется по: Ванюкова Э. Услышать – и умереть!: [концерт Д. Хворостовского в Красноярске] // Вечерний Красноярск. 1994. 2 июня. С. 3.



*Скоро мне без листвы холодать,
Звоном звёзд насыпая уши.
Без меня будут юноши петь.
Не меня будут старцы слушать.*

Овациям и потоку цветов, казалось, не будет конца. Хворостовский и Аркадьев много и щедро бисировали: произведения Кальдара, Чайковского, Рахманинова и, наконец, «Прощай, радость...» – ещё одна русская народная песня без сопровождения, которую исполняет Дмитрий наряду с уже знаменитой «Ноченькой». Рассказать об этом просто невозможно. Тут вполне уместна формула: услышать – и умереть!

С каждым концертом, будь это запись на центральном телевидении или живое исполнение в Красноярске, убеждаешься – Хворостовского надо не только слышать, но и видеть. Пластика его жестов настолько точна и образна, что порой даже дух захватывает от прицельного попадания в «точку».

Практически всё, что мы услышали 25 мая в Малом зале в основной программе, было для красноярцев премьерой. Хворостовский нас балует. Зачастую красноярская публика вообще первой знакомится с новыми программами выдающегося артиста, слышать которого в живом звучании многие могут только мечтать.

1997 год

КОГДА ОРФЕЙ ПОЁТ О «ПЕТЕРБУРГЕ»³

Оба сольных концерта Дмитрия Хворостовского, спетых им в Красноярске, оказались окрашенными неповторимой нотой печали. Они были посвящены памяти его друга Евгения Андреевича Лозинского – музыканта, коллекционера, неутомимого пропагандиста классического музыкального наследия – умершего буквально накануне первого из концертов, который Евгений Андреевич по давно сложившейся доброй традиции должен был вести. Можно представить себе, насколько трудно пришлось в такой момент Дмитрию! За два дня до второго концерта Евгения Андреевича хоронили. Люди несли к его праху цветы и траурные корзины с лентами. Прекрасным же приношением Дмитрия стал цикл из двух концертов, в которых дивным венком переплелись музыкальные произведения многих композиторов, разных стран, эпох и стилей.

Первый из пяти романсов Чайковского был воспринят залом как тихое и нежное приветствие: «Нет! Только тот, кто знал свиданья жажду, поймёт, как я страдал и как я стражду...». А последние слова заключительного романса: «Друг, помолись за меня! Я за тебя уж молюсь!» – исторгли из уст Екатерины

Константиновны Иофель возглас: «Потрясающе!». И, как она потом говорила, вырвалось это восклицание почти бессознательно.

Вокальный цикл из четырёх частей «Песни странствующего подмастерья» австрийского композитора Густава Малера, жившего на рубеже XIX–XX веков, погрузил слушателей в мир трагических любовных переживаний героя, который ищет забвения в долгой дороге и в общении с природой. Будучи композитором-философом и ярко выраженным продолжателем шубертовской романтической традиции, Малер вложил в уста своего персонажа слова утешения, ставшие главным выводом всего произведения: «Тогда не знал я, что время превращает в благо всё для нас! Всё, всё, скорбь, любовь, мечты и сны!»

Когда-то, работая над циклом Георгия Свиридова «Отчалившая Русь», Дмитрий говорил: «Всё, что я делаю, к чему стремлюсь, – это всё для нас. Тем более Свиридов. Боже мой! Это же о нас с вами, это же о том, чем мы живём, что переживаем, что мы чувствуем. Никто, никто не поймёт этого так сильно, как мы с вами!» Эти глубокие и точные мысли с полным правом можно спроецировать и на поэму «Петер-

3 Публикуется по: Ванюкова Э. Когда Орфей поёт о «Петербурге»: [концерты Д. Хворостовского в Красноярске] // Красноярский рабочий. 1997. 15 июля. С. 3.



бург». Для красноярцев произведение стало премьерой, хотя впервые оно прозвучало целиком 16 декабря 1995 года в Москве в день 80-летия композитора и получило уже широкий резонанс в музыкальном мире благодаря Дмитрию, первому и единственному исполнителю «Петербурга». «Совершенно гениальная музыка», – говорит о ней Дмитрий. «Совершенно гениальный исполнитель», – скажем мы вслед ему. Символические строки Блока обретают в музыке Свиридова и в трактовке Хворостовского и Аркадьева такую конкретику, от которой мурашки идут по коже. Чего стоят одни только страшные колокольные удары в песне «Рождённые в годы глухие»!

Творчество Михаила Аркадьева, являющегося бессменным партнёром Дмитрия уже в течение нескольких лет, несомненно, заслуживает «отдельной строки». Он не столько партнёр, сколько исполнитель-соавтор всех музыкальных поисков Хворостовского. Совершенно превосходны у Аркадьева те вещи, которые написаны для оркестра, но в силу концертных условий исполняются на фортепиано. Партитурностью мышления наполняет он и все чисто клавирные авторские строки, например, в романсах Чайковского или цикле «Петербург».

Второй концерт, состоящий только из произведений зарубежных композиторов, показал нам, что в планах Хворостовского – исполнение партий Дон Жуана и Риголетто, Ренато и Родриго, которые уже, по сути, готовы и только ждут благоприятного момента для реализации.

Великие старики Гендель и Глюк – это «лакумовая бумажка» для любого исполнителя. Многим певцам иногда легко удаётся провести публику на музыке, допустим, Верди, тем, что они «рвут в клочья» любовные страсти. Но со старой оперой-*seria* (серьёзной) этот номер не проходит. Дмитрий показал нам все потаённые уголки этой музыки: её красоту и строгость, виртуозность и простоту, проникновенность и глубину.

Хворостовский уедет. А в фойе Малого зала филармонии останется его портрет кисти Анатолия Левитина. Портрет этот станет первым в галерее под названием «Знаменитые красноярцы в мире музыкального искусства». А самое главное, останется в памяти его голос, неправдоподобно красивый, поющий о том, что «музыка переживает всё, музыка излечивает всё. Музыка излечивает даже тиранов и фурий!» И да будет так!

2002 год

МНОГАЯ ЛЕТА!⁴

16 октября – день рождения Дмитрия Хворостовского. Певцу 40 лет. Он в зените славы. Многие отдают ему пальму первенства в мировой баритоновой «табели о рангах». Им прочно обжиты все лучшие оперные сцены Старого и Нового Света. С ним безмерно рады работать маэстро Валерий Гергиев и маэстро Евгений Колобов. Хворостовским записаны десятки альбомов (большой частью с фирмой Philips Classics). Он стал и звездой экрана, сыграв и спев сразу две роли – Дон-Жуана и Лепорелло – в музыкальной киноверсии знаменитой оперы Моцарта, сделанной в Канаде. А цена билетов на июньский (этого года) концерт Хворостовского в Москве в Большом зале консерватории доходила до 12 тысяч рублей.

Однако начиналось-то всё в Красноярске, и будущие исследователи его творчества – а таковые, хочется верить, обязательно объявятся со временем – свидетелей начала звёздной карьеры Дмитрия смогут найти только на его родине, среди сокурсников, педагогов, партнёров по оперной сцене да и просто среди ценителей.

Как у каждого читателя есть «свой» Пушкин, так у каждого, кто слушал нашего Орфея, есть «свой» Хворостовский. Я считаю, что мне необыкновенно повезло, так как я имела счастливую возможность слышать и видеть почти все выступления – в концертах, оперных спектаклях – Дмитрия Хворостовского в Красноярске, причём ещё до того момента,

⁴ Публикуется с сокращениями по: Ванюкова Э. Многая лета! [о Хворостовском] // Вечерний Красноярск. 2002. 15 октября. В материал добавлена фотография из статьи О. Бошняковича, напечатанной в 1989 году в журнале «Советская музыка» (вып. 9, с. 70–71).

как на него обрушилась международная известность. Теперь в это трудно поверить, но было время, когда в полупустом зале театра оперы и балета можно было наблюдать поразительную самоотдачу, глубокое проникновение в образ, к примеру Онегина, которые демонстрировал молодой баритон – ровесник своего героя.

Думается, отдельной главой в будущем жизнеописании Хворостовского исследователь выделит годы, когда певец покорял самую взыскательную в мире публику: профессионалов и любителей-всегдашних, которые приходили на его первые концерты в Москве и Петербурге (тогда ещё Ленинграде). Он уже был лауреатом Всероссийского и Всесоюзного (имени Глинки) конкурсов вокалистов, обладателем «Гран-при» Международного конкурса в Тулузе и собирался ехать в Кардифф на престижнейший конкурс Би-би-си, а Москва его ещё практически не знала (за исключением специалистов-вокалистов, конечно). По пути в Великобританию – 4 июня 1989 года – Дмитрий дал сольный концерт в Колонном зале, и известный пианист Олег Бошнякович (с которым Хворостовский впоследствии сделал ряд концертных программ) разразился большой статьёй под названием «Открытие» в солидном специализированном журнале «Советская музыка», где отметил: «...концерт молодого артиста, столь щедро одарённого, прошёл поистине с триумфальным успехом. Глубоко взволнованная публика долго не могла успокоиться...». Он же впервые написал о Дмитрие и в газете «Советская культура», хотя, по собственному признанию, пошёл в своё время в Колонный зал исключительно любопытства ради, не ожидая столь ошеломляющего впечатления.

В Петербурге Хворостовский спел раньше. 18 октября 1988 года, и опять же по пути, но на сей раз из Тулузы в Красноярск, он выступил в «компании» своих молодых коллег, объединённых лауреатством на XII конкурсе имени Глинки. Теперь это певцы с мировой известностью – великолепное колоратурное меццо Ольга Бородина и бас Максим Михайлов. Были и другие участники. Вела концерт Ирина Константиновна Архипова, она подробно говорила о каждом. Так уж совпало, что на этом рядовом абонементном концерте в Малом зале филармонии на Невском проспекте мне довелось присутствовать лично, и не терпелось проследить за реакцией строгой и сдержанной интеллигенции



Рисунок 1. Д. Хворостовский в Колонном зале.

Москва, 4 июня 1989 г.

Источник: <https://mus.academy/articles/otkrytie>

нашей Северной Пальмиры на явление Певца. На этот концерт я «вытащила» нескольких коллег-музыкантов, пообещав им нечто необыкновенное. Они мне, скажем прямо, не очень-то поверили, но пошли. По замыслу организаторов кульминацией вечера должно было стать выступление их землячки Ольги Бородиной – она замыкала программу. Но в тот день ей явно не повезло – эффектной точки не получилось, потому что непосредственно перед ней пел Хворостовский. И если в первом отделении



всем участникам вежливо хлопали – иногда чуть горячее, иногда несколько прохладней, – то после первого же произведения, исполненного Дмитрием, наступила недоумённая пауза. Люди словно не верили своим ушам: да может ли такое быть на самом деле – невероятная мягкость голоса, безупречная стильность прочтения, слившиеся в гармоничном единстве? И после несколько затянувшейся «паузы удивления» – обвал эмоций, шквал аплодисментов, крики... Дмитрий продемонстрировал владение камерным репертуаром («Страшная минута» Чайковского, «Всё отнял у меня» Рахманинова, «Замкнутость» Вольфа, на немецком языке), оперными ариями (Елецкий из «Пиковой дамы», вердиевский Макбет, на итальянском языке), русской песней (на бис он спел «Ах ты душечка, красна девица»). Было понятно, что время его выступления окончено, вот он повернулся, вот он уходит со сцены – и вдруг (почти как стон!) слева от меня кто-то из группы молодых ребят, по-видимому студентов-вокалистов, закричал отчаянно: «Куда же ты пошёл! Родриго пой, Родриго!» Они так хотели и так надеялись услышать обозначенную в программе, но заменённую арией

Макбета сцену смерти Родриго из оперы Верди «Дон Карлос»! Они уже догадались, как гениально это должно прозвучать, и терять своего не хотели.

Справа от меня, в крайнем через проход кресле, скромно одетая пожилая женщина со следами слёз на лице в сильнейшем волнении, забывшись, задела жемчужное ожерелье (быть может, единственную свою драгоценность), и жемчуг покатился по дорожке партера как бы вослед 26-летнему триумфатору, оставшись на паркете знаменитого зала неожиданным жертвоприношением новоявленной поклонницы.

Мои друзья сказали после концерта, что Хворостовский – это самое большое их музыкальное впечатление за последние несколько лет, и были необыкновенно благодарны за то, что уговорила-таки их пойти со мной.

Через три месяца в том же Малом зале, с его неповторимой акустикой, Дмитрий исполнял теперь уже сольную программу. После чего не замедлил появиться материал в газете «Советская культура», и вновь под названием «Открытие». Ну что ж, у каждого «свой» Хворостовский и «свое» открытие Хворостовского.

Сведения об авторе

Ванюкова Эльвира Анатольевна, музыковед, заслуженный работник культуры Красноярского края
E-mail: elviravan0911@mail.ru

Author information

Elvira A. Vanyukova, musicologist, Honored Worker of Culture of the Krasnoyarsk region
E-mail: elviravan0911@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

16/

Л.Л. РАВИКОВИЧ

Драматургические функции
хора в опере Александра
Чайковского «Ермак»

28/

Н.М. НАЙКО

Функции эпиграфов
в Концерте для баяна
и симфонического оркестра
О. Меремкулова



УДК 782

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ХОРА В ОПЕРЕ АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО «ЕРМАК»

Л.Л. РАВИКОВИЧ

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

АННОТАЦИЯ. Предпосылкой для написания статьи послужила премьера оперы «Ермак» Александра Чайковского, которая состоялась в Красноярском театре оперы и балета имени Дмитрия Хворостовского в 2019 году. Цель исследования – анализ народно-массовых сцен и хоровых эпизодов оперы и выявление их роли в драматургии сочинения. В работе подробно рассматриваются хоровые сцены оперы с точки зрения содержания, образного строя и музыкального языка. Кроме того, в центре внимания автора находятся такие вопросы, как тематизм, принципы его развития, тематические связи, лад, гармония, структура, приёмы хорового письма. Результаты исследования показывают, что хор в опере московского мастера представлен разнообразно, ярко, многопланово, его участие всегда оправдано определённо выраженными требованиями сюжета, программы сценического действия. Привлечение внимания к заявленной теме, которая ещё не получила освещения в научной литературе, поможет познанию самобытных тенденций в развитии современного оперного искусства и заполнит одну из лакун в отечественном музыкознании о творчестве А. Чайковского.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: опера «Ермак», А. Чайковский, отечественный музыкальный театр XXI века, оперная драматургия, роль хора в музыкально-сценическом произведении.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

DRAMATIC FUNCTIONS OF THE CHORUS IN OPERA ALEXANDER TCHAIKOVSKY “ERMAK”

L.L. RAVIKOVICH

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

ABSTRACT. The premise for writing the article was the premiere of the opera “Ermak” by Alexander Tchaikovsky, which took place at the Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater in 2019. The purpose of the study is to analyze the popular scenes and choral episodes of the opera and to identify their role in the dramaturgy of the composition. According to the author, the chorus in the opera of the Moscow master is presented in a diverse, bright, multifaceted way, its participation is always justified by the definitely expressed requirements of the plot, the program of stage action. The article examines in detail the choral scenes of the opera from the point of view of content, figurative structure and musical language. In addition, the author focuses on such issues as thematism, the principles of its development, thematic connections, harmony, harmony, structure, techniques of choral writing. The results of the study show that the chorus in the opera of the Moscow master is presented in a diverse, bright, multifaceted way. His participation is always justified by the explicit requirements of the plot, the program of the stage action. Drawing attention to this topic, which has not yet received coverage in the literature, will help to understand the original trends in the development of modern opera art and fill one of the gaps in Russian musicology about the composer's work.

KEYWORDS: opera “Ermak”, A. Tchaikovsky, Russian musical theater of the XXIth century, operatic dramaturgy, the role of the choir in a musical work.

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



В обширном творчестве признанного современного мастера Александра Чайковского важное место занимает музыка для театра. Композитором создано 15 опер в разных жанрах (комические, камерные, исторические, эпические, детские), три балета, музыка к театральным постановкам и кинофильмам. Вместе с тем его творчество в отечественном музыкознании ещё не получило всестороннего изучения. Среди специальной литературы, посвящённой композитору, можно назвать статьи в сборниках «Музыка России» (Выпуск 5, 1984), «Музыка в СССР» (№ 4, 1986), «Композиторы Москвы» (Выпуск 3, 1988), в которых рассматриваются некоторые произведения московского мастера (Фортепианный и Альтовый концерты, Фантазия для фортепиано, Третий квартет). Есть также материалы, размещённые в сети Интернет или опубликованные в журналах «Музыкальная жизнь», «Музыковедение», «Музыкальная академия», где представлены краткие биографические сведения и интервью композитора. Всё сказанное определяет актуальность и новизну избранной темы исследования.

Творчество Александра Чайковского охватывает практически все жанры академической музыки. Как отмечает сам композитор, «скучно писать все время что-то одно. Поскольку я попробовал довольно многое, мне легко переходить от одного к другому, иногда даже в каком-то жанре отдыхаешь от предыдущего. Любимого жанра назвать не могу, хотя я, конечно, очень люблю работать в театре, всегда с удовольствием это делаю, если предлагают. Ну, и, конечно, мне очень нравится оркестр. В камерном жанре всегда работаю с очень большим напряжением, потому что там требуется ювелирная работа, и, к сожалению, не всегда получается так, как хочется» [4, с. 3].

Опера «Ермак», мировая премьера которой состоялась 27 июня 2019 года, была написана по заказу Красноярского театра оперы и балета имени Дмитрия Хворостовского. По признанию автора, «когда театр обратился к нему с предложением написать оперу о Ермаке и его деяниях, то поначалу идея эта не вдохновила. Но потом осенило: есть же

знаменитая картина Василия Сурикова, кстати, краснорядца по рождению. И вот придумался сюжет: Суриков пишет картину, долго ищет типаж для Ермака, к нему по протекции Гиляровского приходит колоритный мужик и вдруг начинает подсказывать художнику, как проходило сражение на самом деле. И так разматываются шаг за шагом подробности этой истории» [3, с. 41].

Либретто по этой канве было создано поэтом и писателем Дмитрием Макаровым в тесном сотрудничестве с композитором. Действие оперы разворачивается в двух временных отрезках: в конце XIX века (1893–1895 гг.), когда Василий Суриков упорно трудился над картиной «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» и представил её на 23-й выставке Товарищества передвижников, и в конце XVI века (1581–1585 гг.), когда Ермак с казаками по приглашению купцов Строгановых отправился завоевывать Сибирь.

Очевидно, что в опере на первый план выступает образ Василия Сурикова, который предстаёт перед слушателями как великий художник, самозабвенно работающий над масштабным полотном (создание картины длилось почти пять лет, до 1895 года). При этом Суриков показан разнопланово: с одной стороны, как творец, мучительно стремящийся постичь эпоху Ермака, найти подходящую натуру для главного героя, а с другой – как человек, переживший личную драму (смерть жены), как любящий отец, воспитывающий двух дочерей, что придаёт его образу значительные черты лиризма.

Помимо этого, как уже отмечалось, в опере представлены события русской истории конца XVI века – времени правления Ивана Грозного (отплытие Ермака с казаками в Сибирь, сражение русского войска с ханом Кучумом у Чувашского мыса, гибель атамана по доносу царского воеводы), что насыщает действие параллельными сюжетными линиями, создающими широкую жизненную панораму.

Опера «Ермак» состоит из двух актов, объединяющих 11 картин. События в ней, как в лучших классических произведениях, излагаются сжато, концентрированно. Драматургия сочинения, осно-



ванная на сочетании сквозного развития и отдельных номеров – песен, монологов, ариозо, дуэтов, отличается своеобразием, что проявляется в смене образно-смысловых сфер, неожиданном сопоставлении планов, переплетении сюжетных линий.

Так, в первый акт вошло 6 картин:

1. Выставочный зал. Санкт-Петербург (1895)
2. Суриков в станице на Дону (1893)
3. Квартира Сурикова в Москве (1894)
4. У Строгановых (1581)
5. Квартира Сурикова. Москва (1894)
6. Отплытие отряда Ермака (1581).

Второй акт состоит из 5 картин:

7. Бой с Кучумом (1582)
8. Суриков и картина его. Москва (1894)
9. Кремль. Покои Грозного (1583)
10. Гибель Ермака (1585)
11. Петербург. Открытие выставки (1895).

Как видно, действие в опере построено на постоянном чередовании картин, представляющих разные эпохи, переходах из «настоящего» в «прошрое», из «реального» в «воображаемое», внезапном переключении от одного эпизода-«кадра» к последующему, что вызывает ассоциации с приёмами драматургии кино и театра XX–XXI веков (принцип монтажа). События возникают как «воспоминания» или «видения» по отношению к центральному моменту. При этом подобная зыбкость временных границ не нарушает целостности произведения. Так, в композиции оперы явно наблюдаются признаки симметрии. Первая и одиннадцатая картины, обрамляя всё сочинение, образуют арку, которая способствует архитектурной стройности целого. Связанные одним временем и местом действия (1895 год, Санкт-Петербург), они подчёркивают главную идею оперы: прославление творческого труда великого художника. Сюжетные переключки объединяют между собой вторую, третью, пятую и восьмую картины, в которых воплощается образ Сурикова, создающего своё монументальное полотно. Кроме того, ярко очерчена сфера «прошлого» (время правления Ивана Грозного). Через четвёртую, шестую, седьмую, девятую и десятую картины «пунктиром» проходит одна сюжетная линия – оборона русских рубежей и поход Ермака в Сибирь.

Таким образом, драматургия произведения, основанная на контрастном чередовании картин,

закреплении связей между ними, привнесении динамики монтажа фильмовых кадров, позволяет говорить о лирико-эпической образности, лирико-эпическом типе оперы.

Важную роль в опере «Ермак» играют народно-массовые сцены и хоровые эпизоды, которые выполняют самые разнообразные драматургические функции. С ними связаны, как правило, наиболее ответственные этапы развития сценического действия. Так, во второй картине первого акта, представляющей слушателю-зрителю станицу Раздорскую на Дону, куда Суриков выехал в поисках натуры для своего полотна, хор служит средством воплощения национального колорита, духа эпохи и исторической обстановки.

Несмотря на то, что данная картина носит так называемый «отстраняющий» характер (воспоминания художника о своей поездке в станицу) и не содержит развития основной линии действия, тем не менее, она определяет отношение главного героя к народу, а также усиливает реалистичность спектакля благодаря заострению музыкально-стилевой характерности образов.

Написанная в сложной двухчастной контрастно-составной форме, вторая картина органично сочетает в себе непрерывность музыкального и драматургического развития с расчленённостью на отдельные эпизоды. Так, первая часть построена как свободная сквозная композиция (схема 1), состоящая из трёх эпизодов:

| Вст. | A | B | C |
|-------|-------|-------|--------|
| As | As | Es | Es – f |
| 12 т. | 28 т. | 40 т. | 37 т. |

Схема 1. Структура первой части 2-й картины оперы «Ермак»

Главная тема «Мой прадед, конечно же, знал Ермака!», порученная сопрано и тенорам, носит радостно-приподнятый характер, чему способствует волнообразный рисунок мелодии, движение триольными восьмыми длительностями и стремительный взлёт в конце фраз по звукам большого септаккорда к вершине g^2 . Третье прозвучав у высоких голосов, тема, в дальнейшем видоизменяясь и трансформируясь, передаётся в разные хоровые партии, в результате чего образуется полифоническая



ткань, вызывающая ассоциации с непринуждённой беседой людей, вспоминающих рассказы своих прадедов об атамане.

Смена имитационной фактуры хоровым вокализмом, напоминающим плач, причитание благодаря движению по полутонам параллельными большими терциями в высокой тесситуре, приобретает значение кульминации, которая завершает первый раздел. Подобное внезапное появление резко контрастного хорового *tutti*, звучащего *a cappella* в гетерофонном изложении, привносит в музыку иной, более драматичный эмоциональный оттенок, что является импульсом для дальнейшего развития.

Так, второй эпизод, весь построенный на перекличках хоровых голосов, последовательно отражает содержание текста: «Он ведь грабил честных людей? Купцов-то? Купцов, он из тех молодцов, что лодки грабил и в плен их уводил». Очевидно, что данный диалог, который возникает между различными партиями хора, темброво-регистровые контрасты, размашистые, нарочито угловатые мелодические ходы и острые, ритмически отточенные интонации с большой рельефностью создают образ донских казаков. Завершается второй эпизод, по аналогии с первым, хоровым *tutti*, изложенным в гомофонно-гармонической фактуре и звучащим *a cappella*, что подчёркивает наиболее значимые слова текста: «Была шпана, была шпана, но из каждого вырос казак и какой атаман, какой атаман!».

В третьем эпизоде первой части участвует только женский хор. Сопрано и альты, то сливаясь в унисон, то разделяясь на два голоса, в более мягких лирических тонах рассказывают Сурикову о несчастной любви атамана: «А Ермак только одну любил, да пришла беда, улетела она, как птица. И с тех пор не любил никого, никогда ни на ком не хотел он жениться». Показательно, что и этот эпизод завершается звучанием двухголосного женского хора *a cappella* – тихой кульминацией, вносящей в музыку оттенок грусти и печали.

Таким образом, принцип развития первой части – волновой, с устремлением к кульминации, которая завершает каждый из трёх эпизодов. При этом она сопровождается не только сменой хоровой фактуры, звучанием *a cappella*, но и «отклонением» в иную образно-эмоциональную сферу, что, безусловно, связано с содержанием литературного

текста. В первом эпизоде кульминация приобретает скорбно-драматический характер, выделяя слова «Тяжела, говорят, рука была Ермака», во втором – торжественный, что символизирует гордость казаков за своих предков – мужественных и бесстрашных воинов («Из каждого вырос казак и какой атаман!»), в третьем – печальный, грустный, оттеняющий слова о личной драме героя.

Вторая часть картины (схема 2) написана в свободной трёхчастной форме, в которой органично сочетаются принципы сквозного развития и репризности:

| А | | | | | В | | | | А ₁ |
|-------|------|----------------|----------------|----------------|-------|-------|-------|--------|----------------|
| a | b | a ₁ | b ₁ | a ₂ | c | d | e | f | a ₃ |
| F | F-c | F | F-a | f | d-c | C-c | c-as | неуст. | F-C-F |
| 18 т. | 5 т. | 10 т. | 8 т. | 4 т. | 36 т. | 18 т. | 31 т. | 33 т. | 35 т. |

Схема 2. Структура второй части 2-й картины оперы «Ермак»

Первая часть (А) представляет собой инструментальный эпизод – танец, в который девушки вовлекают Сурикова. Его основу составляют две темы в народно-жанровом духе, дополняющие друг друга и ярко передающие атмосферу сельского быта и праздника в донской станице. Первая тема *a*, изложенная в четырёхдольном размере, основана на двузвучных мотивах, пунктирный ритм которых с остановками на второй и четвёртой долях создаёт эффект «притоптывания» танцующих. Показательно, что здесь композитор использует принцип симметрии: тема изложена в простой трёхчастной репризной форме, которая является своего рода «моделью» как для композиции отдельных эпизодов, так и для всей сцены в целом.

Вторая тема *b*, искрящаяся неудержимым весельем и задором, опирается на жанр частушки, на что указывает её интонационное зерно – ход на малую терцию вниз с двукратным повторением звуков (*c-c-a-a*, *b-b-g-g*), диатоничность, движение восьмыми, сопровождаемое подхлестывающими синкопами аккомпанирующих голосов (*Piu mosso*, т. 19–23).

Обе темы, чередуясь между собой, образуют своеобразный миниатюрный вариационный цикл, замыкаемый возвратом первой из них, что позволяет определить его форму как двойную трёхчастную (*a b a₁ b₁ a₂*). Это, несомненно,



способствует стройности композиции и придаёт данному танцевально-инструментальному эпизоду цельность и законченность.

Средняя часть (В), контрастируя первой, включает в себя развёрнутую диалогическую сцену, состоящую из трех эпизодов, и монолог Сурикова. Для неё характерно постепенное развитие действия и отсутствие периодических построений. Сцена-диалог целиком построена на речитативных репликах казаков (Макар Огарков, Кузьма Запорожцев, Митя Сокол), пришедших к художнику и предлагающих себя в качестве модели для большой картины, и Сурикова, который ищет натуру для своего полотна. Для каждого персонажа композитор нашёл характерные интонации и обороты речи, которые помогают создать яркие образы действующих лиц.

Интересно, что в диалогической сцене также принимает участие женский хор – сопрано и альты, чьи короткие насмешливые реплики служат средством бытового оживления конкретного сценического положения. Привнося в диалоги героев юмор и веселье, эти речитативные фразы-реплики добавляют к портретам казаков новые штрихи: «Что-то ты сегодня робкий, не похожий на себя?», «Каких конфузаций не знал наш Кузя», «Сколько прыти в нашем Мите, даже смерть боится Мити».

Монолог Сурикова резко контрастирует сцене-диалогу и переключает внимание слушателя в иную образную сферу – размышления художника о работе над картиной, поисках главного героя: «Прекрасны все! Все подойдут, но Ермака здесь нет! Тысячи лиц пересмотришь, пока найдёшь».

Реприза (А1), отвечая своему назначению замыкающей части, целиком построена на второй – частушечной – теме b, которая на этот раз звучит не в оркестре, а в исполнении женского хора с шуточным текстом: «Дайте паспорт, я уеду, дороги родители, не хочу я жить в деревне, мой милёнок в Питере». Позже к пению девушек присоединяется Суриков («Я во Питере жила, Москву город видывал, деревенскому житью завсегда завидывал»), что подчёркивает его связь с народом, любовь к родной истории, к своим предкам, ведь художник всегда любил говорить: «Со всех сторон я природный казак, казачество моё более чем двухсотлетнее».

Таким образом, развитие музыкальных образов во второй части картины (танец, диалогическая

сцена, монолог) уравнивается строгой логикой её строения. Вторая тема, прозвучавшая в оркестровом номере, создаёт тематическое обрамление всей части, в результате чего образуется свободная трёхчастная репризная форма, в которой частушка приобретает значение эмоционального и картинного фона, внешне не причастного к развитию сюжета.

Обозревая всю картину в целом, следует отметить, что композитор, мастерски используя принцип монтажа, постоянно переключая внимание слушателя, сопоставляя хоровые сцены с контрастирующими диалогическими, сольными и оркестровыми эпизодами, применяя речитативные реплики отдельных групп или партий хора, достиг в этой картине большой свободы, естественности и непринуждённости в создании живой атмосферы сельского праздника.

При этом важно подчеркнуть, что хор здесь выполняет несколько драматургических функций:

- 1/ он является активным действующим лицом;
- 2/ служит средством воплощения национального колорита, духа эпохи и исторической обстановки;
- 3/ выступает в роли рассказчика, сообщающего Сурикову о фактах жизни Ермака в донской станице;
- 4/ является комментатором событий, происходящих на сцене;
- 5/ участвует в создании жанрово-бытового фона, что оживляет конкретное сценическое положение и усиливает реалистичность обстановки.

Совершенно иную, изобразительную, функцию выполняет хор в пятой картине «Квартира Сурикова. Москва», в которой композитор использует сонористические приёмы. Так, рассказ натурщика Василия, рекомендованного Владимиром Гиляровским на роль Ермака, сопровождается свистом хора («*фьить, фьить*») и современным ансамблем ударных инструментов (*Tom-toms, tamburo, frusta*), создающих эффект низвергающегося шквала огня и летящих стрел. Соответственно вся звуковая «масса» распределена на два тембровых пласта, функционально разделённых на мелодический и фоновый. Верхний мелодический пласт – вокальная партия Василия и его диалог с Суриковым, фоновый – оркестр и хор. Композитор намеренно отказался от струнной и духовой групп, тем самым предельно обострив контраст между солирующими голосами и драматически напряжённым фоном.



| Вст. | A | | | B | | A ₁ | | | |
|--------|-------|-------|----------------|---------|-------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| | a | b | a ₁ | c | d | a ₁ | a ₂ | a ₃ | a ₄ |
| es – b | b | b–h–f | b | h–As–Es | F–Es | b–es | b–es | b | b–es |
| 11 т. | 15 т. | 17 т. | 18 т. | 51 т. | 56 т. | 12 т. | 12 т. | 14 т. | 19 т. |

Схема 3. Композиция шестой картины оперы «Ермак»

Оркестровая ткань данной сцены вкупе со свистом хора, нервная, мятущаяся, предельно фрагментарна, что художественно оправдано. Сухие удары, перебрасываемые от инструмента к инструменту, «мечущиеся» из регистра в регистр, короткие свистящие звуки, прерываемые паузами, как бы создают зримую картину сражения у Чувашского мыса, описанную Василием: «Я различал испуганные лица киргизов и татар. Свистели стрелы! Огнём пищалей вспыхивали дула!».

При этом отметим, что данная сцена не только выполняет выразительно-изобразительную функцию, но и играет роль предвестницы будущих событий в драматургии всей оперы. Представленная как «воспоминания» Василия, она предвосхищает сцену битвы с Кучумом во втором действии, в результате чего образуется арка, объединяющая пятую и седьмую картины. Героическая победа Ермака и его бесстрашных воинов также предсказывается заключительными словами Василия: «Я знал, что не двинусь с места, и победа будет наша на мысе том. Из дыма проступала Сибирь, наш новый дом!».

Важное место занимает хор в шестой картине «Отплытие отряда Ермака», завершающей первый акт. В отличие от предыдущей сквозной сцены она написана в сложной трёхчастной форме, в которой хор казаков «Ну-ка, други» обрамляет развёрнутую среднюю часть, включающую в себя две сцены сквозного действия: спор купцов Строгановых, правильный ли выбор они сделали, пригласив отряд казаков, и речитативный диалог Ермака с атаманами.

Общая композиция этой картины выглядит следующим образом (схема 3).

Очевидно, что в сложной композиции картины проступают черты различных структурных принципов, что связано, несомненно, с её содержанием. К ним следует отнести репризность, которая проявляется на разных масштабных уровнях (тема, экс-

позиция, вся форма), вариационность (экспозиция, реприза), сквозное развитие (эпизоды средней части), контрастное сопоставление частей, разделов. Но, несмотря на подобную множественность принципов формообразования, резкую смену образно-тематических сфер, общая конструкция не утрачивает ясности и наглядности целого, поскольку композитор опирается на классические структуры.

Так, первая часть – хор казаков «Ну-ка, други» – написана в простой трёхчастной репризной форме, в которой первый раздел, излагающий тему, представляет собой разомкнутое 12-тактовое построение, середина развивает исходный материал, а третий раздел является динамической репризой первого. Главная тема, порученная мужскому хору, близка песням донского казачества. Её отличает мужественный, суровый характер, чему способствует подвижный темп (*Allegro moderato*), четырёхдольный размер, упругая ритмика, расчленение фраз за счёт пауз на двузвучные мотивы. К особенностям её строения следует также отнести взлёт мелодии на малую сексту с последующим поступенным движением вниз, многократное повторение одного и того же мотива в разных голосах, минорная тональность *b-moll*. Все эти черты приобретают особый выразительный смысл, вызывая ассоциации с бравой воинской удалью и, одновременно, с мрачной решимостью отправляющихся в поход людей.

В отличие от экспозиции, где тема постоянно передаётся от теноров к басам, в среднем разделе композитор в основном использует унисонное изложение мужских голосов или октавное дублирование. Смена фактуры происходит лишь единожды – на вершине кульминационной волны, расположенной в конце раздела (последние пять тактов), где моноритмичные аккорды в динамике *forte* с особой выразительной силой подчёркивают слова «За землёй сибирской едем!».



В репризе к мужскому хору присоединяются женские голоса (сопрано, альты), усиливающие основную мелодию, которая подвергается ритмическим изменениям. В результате смены размера с четырёхдольного на трёхдольный и объединения двузвучных мотивов в четырёхзвучные она стала более певучей, гимничной, что, безусловно, связано с содержанием литературного текста: «Будем биться, будем драться, без победы не вернёмся!».

Как уже отмечалось, вторая часть шестой картины состоит из двух контрастных сцен, форму которых можно определить как сквозную. В каждой из них преобладание диалогов в тексте естественно повлекло за собой текучие, сквозные речитативные формы. Так, в сцене спора купцов Строгановых краткие вопросительные или восклицательные реплики в процессе развития сменяются более певучими фразами. Наслаиваясь друг на друга, они образуют полифоническую ткань, которая в конце сцены сворачивается в гармоническую вертикаль, символизируя достигнутое обоюдное согласие: «Большой котёл с нашим порохом ещё сильнее будет!» Последние слова «По рукам, по рукам!» произносятся в форме речевого интонирования *Sprechgesang*.

Вторая сцена – довольно развёрнутое и чётко отграниченное от предыдущего эпизода музыкальное построение. Она представляет собой диалог Ермака со своими атаманами, в котором Никита Пан и Иван Кольцо сомневаются в правильности выбора своего пути: «Уверен ли Ермак Тимофеевич? Может снова нам пойти на волю?». Вопросительным и тревожно-взволнованным репликам атаманов противопоставлен мужественный и полный решимости монолог Ермака, в котором он произносит свои знаменитые слова: «Долго жили мы со славой дурной, так теперь умрём, может, с доброй». Его вокальную партию отличает большой звуковой объём, достигнутый экспрессивным взлётом мелодии, мотивное единство как результат перемещения мелодических ячеек и варьирования их ритмического рисунка, гармоническая неустойчивость, модуляционность.

В третьей части картины, являющейся динамической репризой этой сложной трёхчастной композиции, повторяется главная тема хора «Ну-ка, други». На этот раз она звучит в исполнении всех солистов (Ермак, Никита Пан, Иван Кольцо) и мужского хора в октавный унисон, который изредка нарушается

за счёт разделения голосов на терции или сексты. Показательно, что тема в репризе проходит четыре раза, в результате чего образуется куплетно-вариационная форма, которая достойно и художественно убедительно венчает первое действие. Именно четырёхкратное повторение главной темы, полной энергии и решимости, постепенное усиление и разрастание звучности от куплета к куплету приводит к мощной кульминации в заключительных тактах на словах «Без победы не вернёмся!», что вызывает ощущение эмоционально приподнятого эпического обобщения.

Таким образом, хор в данной картине, воплощая образ мужественных и бесстрашных казаков, не только является главным участником событий, но и имеет обобщённо-смысловое значение, утверждая одну из основных идей оперы – величие подвига русского народа.

Седьмая картина «Бой с Кучумом», открывающая второй акт, принадлежит к наиболее впечатляющим и ярким страницам оперы. Она написана в сложной двухчастной контрастно-составной форме, в которой непрерывность музыкального развития соответствует непрерывности сценического действия.

Так, первая часть картины представляет собой большую вокально-симфоническую батальную сцену, захватывающую своим суровым, «суриковским» драматизмом. В ней последовательно отображается само «действие» – столкновение борющихся сил (сражение отряда Ермака и рати Кучума у Чувашского мыса), которое завершается победой русского войска. Непрекращающееся внутреннее движение и устремлённость его к кульминации, стремительное, целенаправленное накопление напряжения, пронизывающее цепь тесно сомкнутых разделов, придаёт музыке характер жёсткий, наступательный, приобретающий порой агрессивный оттенок.

Условно сцену можно разделить на три эпизода, в каждом из которых постоянно возникают новые тематические образования, одновременно и неразрывно связанные, и независимые друг от друга. Так, в первом из них образуется сложная полифоническая ткань, в которой соединяются разные мелодические и сонорно-фонные элементы. На ритмизованный органнй пункт альтов, скандирующих слова «Кучум идёт, Кучум идёт», наслаивается зловещая, поднимающаяся из низкого



регистра тема басов «Кучум – потомок Чингиз-хана» (от *F* до *c1*), сопровождаемая деревянным стуком (*legno*), свистящие звуки партии сопрано («фьить, фьить»), взволнованные речитативные восклицания теноров «Стрелы летят, стрелы летят!». Подобная многослойная фактура, в которой как бы сплетаются в жестокой «схватке» краткие мотивы и более развёрнутые мелодические образования, выкрики и свист создают в комплексе впечатляющий эффект действенности, событийности.

Во втором эпизоде вступают во взаимодействие друг с другом новые мелодико-ритмические и сонорные образования: репетиция звуков и непрерывное движение шестнадцатыми струнной группы оркестра, переходящее в гаммообразные пассажи, диссонирующие аккорды меди, надрывные *glissando* сопрано и альтов («У–у!»), экспрессивный ритмизованный говор («Кучум, Кучум») мужских голосов, а затем и всего хора. Все эти средства выразительности, нагнетая напряжение, приводят к кульминации, на гребне которой возникает плач-стенание – хоровой вокализ, основанный на нисходящем параллельном движении увеличенных трезвучий, придающих музыке скорбно-драматический характер. Попутно отметим, что впервые этот плач-стенание появляется во второй картине первого акта (в сцене воспоминаний о Ермаке), что создаёт тематическую арку, объединяющую эти картины.

В третьем эпизоде на фоне непрерывных пассажей оркестра и горестных причитаний женских голосов (сопрано, альты) и теноров неожиданно возникает тема «Ну-ка, други», которая на этот раз звучит не у хора, а у деревянных духовых и медных инструментов. В процессе развития она постепенно набирает силу и утверждается в заключительных тактах – драматическом апофеозе, символизируя победу русского войска. Как видно, композитор вновь перебрасывает «мостик» на этот раз от шестой картины к седьмой, что образует смысловую связь на расстоянии: отплытие отряда Ермака в Сибирь – сражение у Чувашского мыса.

Вторая часть картины представляет собой обособленный от предшествующего напряжённого развития самостоятельный раздел формы, заклю-

чающий новые, контрастирующие со всем предыдущим образы. Это своего рода итог всего драматургического «действия». По своему строению данная часть, по аналогии с батальной сценой, объединяет в себе три эпизода – два монолога-обращения Ермака (сначала к казакам, а затем к местным народам) и сцену-диалог, в которой принимается решение отправить посланников с дарами и письмом в Москву. Хор в этих эпизодах фактически не участвует за исключением последних тактов, где он повторяет слова солистов «С Богом, с Богом!» и как бы ставит точку, завершая всю картину.

Интересная деталь: на фоне пятиголосного аккорда *D-dur*, тянущегося 15 тактов, в оркестре появляется маршеобразная тема, явно напоминающая солдатскую походную песню. Её отличает простейшая диатоника, квадратная структура и чёткая ритмика. Прозвучав в коде три раза, эта тема приобретает гимнический характер, создавая особый колорит сурового веселья, героической праздничности.

Очевидно, что хор в седьмой картине выполняет изобразительно-фонovou функцию. В батальной сцене Александр Чайковский использует хор в качестве своеобразного инструмента с новыми тембровыми возможностями и выразительными ресурсами, проецирует на хоровую фактуру современные инструментальные приёмы изложения. Это проявляется в усложнённой звуковысотной системе (полиладовость, политональность, различные проявления внетональности, свободной хроматики), микротематизме (оборванность, «недопетость» тематических единиц), в использовании невокальных сонорных приёмов (например, свист, ритмизованный говор, унисонное *glissando* хоровых голосов). Подобная инструментально-сонорная трактовка хора позволила композитору создать яркую, наполненную конкретной образностью музыкальную сцену, которая воздействует на слушателя-зрителя исключительно сильно.

К найденным изобразительным и выразительным средствам Чайковский прибегает и в десятой картине оперы – «Гибель Ермака». Она написана в трёхчастной контрастно-составной форме, в которой явно проступают черты симметрии, что придаёт ей стройность и завершённость (схема 4).



I часть
ария Ермака, диалог

II часть
сцена нападения

III часть
диалог, ария Кучума

Схема 4. Форма десятой картины оперы «Ермак»

Как видно, осью симметрии является сцена нападения, которую обрамляют диалоги, а те, в свою очередь, – арии Ермака и Кучума.

Хор эпизодически участвует в диалоге Ермака и Черкаса, где он образует сонорный фон: звуки «фить, фить», исполняемые хоровой партией в приглушённой динамике (*piano*), напоминая щебетание птицы, настораживают дозорную охрану, вносят чувство тревоги.

В следующей, стремительно развивающейся сцене нападения четырёхкратно проходит тема «Кучум, потомок Чингиз-хана» из седьмой картины, которая на этот раз утверждает себя ещё более грозно и сурово. Её восходящее гаммообразное движение, направленное от *ges*¹ к *as*², крупные длительности, мощная динамика (*fortissimo*), усиленная звучанием медных инструментов, дублирующих хор, – в совокупности создают образ непреодолимой, сокрушительной силы, всё сметающей на своём пути.

Последнее четвёртое проведение темы конкретизирует трагическую ситуацию. Преобразованная в хроматическую гамму, охватывающую диапазон трёх с половиной октав (от *F* до *b*²), зловещая, жестокая и неумолимая, эта тема, властно шагающая по полутону, вызывает чувство неизбежности конца.

В последних тактах сцены, в которых звучат постепенно затихающие возгласы-реплики казаков («Вот сволочи, окружили, погибаем!»), воссоздаётся почти зримая картина гибели отряда Ермака.

Таким образом, хор в десятой картине выполняет не только изобразительно-фоновую функцию, но и является одновременно действующим лицом и косвенной характеристикой хана Кучума, вероломно напавшего на спящих казаков.

Одиннадцатая картина «Петербург. Открытие выставки» вновь переносит слушателя-зрителя в выставочный зал Академии наук в Петербурге, где Василий Суриков представляет публике своё монументальное полотно «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем». Как уже отмечалось, первая и одиннадцатая картины обрамляют оперу, что придаёт ей черты симметрии (их объединяет единство места и времени действия). Но финальная картина – это

не только своеобразная реприза сценического положения, но и возвращение к ведущему образу оперы, к Василию Сурикову, который на этот раз дан в лирически-приподнятом преломлении, в более яркой степени эмоционального воодушевления.

Кроме того, образно-тематическая арка объединяет финал и со второй картиной «Суриков в станице на Дону». Так, оркестровая тема, впервые прозвучавшая в инструментальном номере «Танец», открывает одиннадцатую картину. Очевидно, что повторением этой темы на большом расстоянии Чайковский добивается внутренней музыкальной логики развития общей композиции; он доводит до конца свой замысел – показать глубокую неразрывную связь художника с донскими казаками, чьи образы он с такой любовью и мастерством воплотил в своём произведении.

По своему строению финальная картина весьма развёрнута и неоднородна. Она включает в себя четыре эпизода: сцену-диалог Василия Сурикова с Гиляровским, в которой мастер благодарит своего друга и узнаёт о гибели натурщика Василия, разговорный диалог художника с императором Николаем II, завершившийся покупкой государем грандиозного полотна для музея Национального искусства, ариозо Сурикова и заключительный хоровой вокализ.

Хор в этой картине используется дважды: в сцене появления Николая II, где оживлённая ритмизованная декламация хоровых голосов («Император, государь наш император!») создаёт эффект радостно-возбуждённых возгласов посетителей выставки, и в хоре-вокализе, подводящем итог всему повествованию.

Отметим, что тема хорового вокализа, близкая лирической народной песне, отличается удивительной простотой и предельной выразительностью. Она изложена в форме квадратного периода повторного строения (4 + 4), состоящего из двух предложений. При этом композитор использует классический принцип суммирования: если первое предложение разделяется на две двутактовые фразы, вариантно повторенные, то второе предложение образует



единое четырёхтактовое построение. Обращает на себя внимание и плавность мелодической линии, которая сочетается с её волнистостью, уравновешенностью подъёмов и спадов. Так, общему восходящему движению первой фразы, которая, начинаясь с квартовой интонации $h-e^1$, в дальнейшем поступенно поднимается к вершине d^2 , соответствует нисходящее движение с остановкой на V ступени (h^1). Аналогично строится и вторая фраза – вариантно повторяя первую, она поднимается к вершине h^1 и затем плавно спускается вниз ко II ступени (fis^1). Более широкую мелодическую волну образует второе предложение, содержащее ясно выраженную главную кульминацию (fis^2) на сильной доле шестого такта, что совпадает с так называемой точкой золотого сечения. Такое положение кульминации способствует естественному сочетанию уравновешенности мелодической волны с её динамичностью. Очевидно, что подобное строение темы вкупе с минорным ладом ($e-moll$), простой ритмикой (движение ровными восьмыми, изредка перемежающееся четвертями или четвертями с точкой) и с волнистым, закруглённым мелодическим рисунком, типично для лирических песен и создаёт определённый жанровый колорит.

К этому добавим, что свой классический пропорциональный облик тема приобрела не сразу. Так, в первом её проведении, порученном оркестру, к которому позже присоединяется Суриков, она, выполняя функцию вступления, как бы проходит стадию своего становления, что проявляется в нарушении квадратности и симметричности за счёт вариантного повторения тетраходного мотива ($d-c-h-a$), вычлененного из второго предложения, введения мягких синкоп и остановок на крупных длительностях. Подобные лирические средства выразительности придают музыке личный характер, напоминая о внутреннем монологе, что связано с предшествующим сольным эпизодом, в котором художник с грустью прощается со своей картиной.

В последующих четырёх проведениях тема вокализа в исполнении хора звучит уже в своём законченном виде, сохраняя квадратную структуру. В целом образуется вариационный цикл, состоящий из вступления, изложения темы и трёх вариаций. Отметим при этом, что избранный композитором вариационный принцип развития позволяет выстроить

единую линию нарастания к мощной кульминации (fff), достигаемой в заключительных тактах оперы. Этому способствует разомкнутость темы (каждое её проведение не имеет мелодического и гармонического завершения, что требует продолжения), увеличение количества голосов (соло, мужская группа, смешанный хор), постепенное усиление динамики (от pp до fff), уплотнение фактуры (унисон сменяется гетерофонией – движением параллельными терциями в первой вариации и трезвучиями во второй). Большое значение в преобразовании характера музыки также получает звон колоколов, сопровождающий третью, заключительную, вариацию и вызывающий ассоциации с гликинским эпилогом оперы «Жизнь за царя».

В длительном, постепенно развёртывающемся подходе к кульминации тема вокализа, звучащая сначала закрытым ртом, а затем на гласный звук «А», разрабатывается с необыкновенным мастерством. Исчезает элегическая грусть, появляется праздничная, торжественная приподнятость, эпическая широта. Лирическая мелодия в результате вариационного развития приобретает величественный, гимнический характер.

Очевидно, что хоровой вокализ в заключительной сцене имеет обобщённо-смысловое значение. Представляя собой обособленный от предыдущего музыкального материала самостоятельный раздел, он принимает на себя роль темы-итога, обобщения всего развития в целом. В поразительно ясной, лаконичной и вместе с тем впечатляющей форме композитор сумел выразить главную идею оперы – утверждение жизни и бессмертия творений великого художника, воплотившего в своих полотнах драматичные страницы русской истории.

Анализ хоровых сцен и эпизодов оперы «Ермак» Александра Чайковского позволяет говорить о том, что в трактовке хора композитор следует традициям М. И. Глинки, в творчестве которого, по словам Б. Ярустовского, «была принципиально осознана действенная драматургическая роль оперного хора» [6, с. 295].

Хор в опере «Ермак» выполняет самые разнообразные драматургические функции. Так, уже во второй картине первого действия, он играет ведущую роль, о чём говорилось выше: является активным действующим лицом; комментатором



событий, происходящих на сцене; участвует в создании жанрово-бытового фона и т. д.

Совершенно иную – изобразительно-фоновую – функцию выполняет хор в пятой, седьмой и десятой картинах, где с помощью невокальных сонорных приёмов (например, свист, ритмизованный говор, унисонное глиссандирование хоровых голосов) воссоздаются яркие, наполненные конкретной образностью, батальные сцены. Кроме того, в десятой картине в сцене нападения хор также является действующим лицом и одновременно косвенной характеристикой хана Кучума и его войска.

Функцию художественного обобщения выполняет хор в заключительных сценах шестой и одиннадцатой картин, где он не только участвует в происходящих событиях, но и приостанавливает развитие действия, как бы осмысляет предшествующий его этап. Обобщая довольно большие разделы драматургии, эти сцены становятся кульминациями первого и второго актов оперы, в результате чего образуется смысловая связь на расстоянии, что придаёт большую цельность композиции всего произведения.

Отметим, что хоровые сцены сквозного развития действия основаны на гибком сочетании различных элементов. Звучание хора соединяется с различными репликами, небольшими соло или диалогами действующих лиц, симфоническими эпизодами.

Александр Чайковский убедительно использует приёмы дифференциации хора, разделяя его на группы, партии, поручая ему исполнение отдельных реплик, фраз, что создаёт живую атмосферу драматического повествования.

Прекрасное знание хора, особенностей и возможностей певческих голосов позволило автору выявить богатство тембровых красок в самых разнообразных исполнительских составах. Композитор использует в опере однородные (женские, мужские), смешанные и неполные смешанные хоры; проявляет широкую свободу при выборе количества певческих голосов (от одноголосия до четырёх-, пятиголосия), в применении хора *a cappella* и хора с оркестровым сопровождением и др. При этом *a cappella* хоровые фрагменты эпизодичны, но они, как правило, способствуют выделению данных эпизодов из контекста музыкального спектакля.

Подводя итоги, подчеркнём, что роль и место хора в опере определяется их индивидуальностью. Каждая хоровая сцена неповторима, в каждой свои методы и способы изложения музыкального материала, несопоставимые между собой. Однако их объединяет один общий фактор – мастерство и умение композитора чрезвычайно разнообразно и широко использовать всю палитру приёмов оперной выразительности.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бирюков С. Легко ли быть Чайковским. Александром // Музыкальная жизнь. 2019. № 11. С. 6–7.
- 2/ Зив Н. Александр Чайковский // Композиторы Москвы: сборник статей / Сост. И. Лихачёва. Москва, 1988. Вып. 3. С. 127–149.
- 3/ Кривицкая Е. Ермак вновь покорил Сибирь // Музыкальная жизнь. 2019. № 7. С. 41–42.
- 4/ Научить сочинять нельзя: интервью с композитором; беседу вела О. Кордюкова // Музыкальная жизнь. 2016. № 1. С. 2–5.
- 5/ Раскатов А. Александр Чайковский // Музыка в СССР. 1986. № 4. С. 26–27.
- 6/ Ярустовский Б.М. Драматургия русской оперной классики. Москва: Музгиз, 1952. 375 с.

REFERENCES

- 1/ Biryukov, S. (2019), "Is it easy to be Tchaikovsky. Alexander", Musical life, no. 11, pp. 6–7. (in Russ.)
- 2/ Ziv, N. (1988), "Alexander Tchaikovsky", Kompozitory Moskvyy: sbornik statej [Composers of Moscow: a collection of articles], Moscow, issue 3, pp. 127–149. (in Russ.)
- 3/ Krivickaya, E. (2019), "Ermak conquered Siberia again", Musical life, no. 7, pp. 41–42. (in Russ.)
- 4/ (2016), "It is impossible to teach composing: an interview with the composer; the conversation was conducted by O. Kordyukova", Musical life, no. 1, pp. 2–5. (in Russ.)
- 5/ Raskatov, A. (1986), "Alexander Tchaikovsky", Music in the USSR, no. 4, pp. 26–27. (in Russ.)
- 6/ Yarustovskij, B.M. (1952), Dramaturgiya russkoj opernoj klassiki [Dramaturgy of Russian opera classics], Muzgiz, Moscow, 375 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Равикович Лидия Леонидовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой хорового дирижирования, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: llravikovich@list.ru

Author information

Lidia L. Ravikovich, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: llravikovich@list.ru



УДК 785

ФУНКЦИИ ЭПИГРАФОВ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ БАЯНА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА О. МЕРЕМКУЛОВА

Н.М. НАЙКО

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

АННОТАЦИЯ. Исследование посвящено анализу эпи-
графов к частям Концерта для баяна и симфонического
оркестра О. Меремкулова. Автором обсуждается содер-
жание эпиграфов, исходя из семантики использованных
в них лексических единиц, предлагается их интерпрета-
ция на основе обращения к работам русских философов,
древним верованиям европейских народов, христианской
антропологии, традиционным мотивам европейского изо-
бразительного искусства прошлых столетий. Отмечено,
что использование универсальных символов обусловило
внедрение в процесс интонационного развёртывания эле-
ментов притчевой поэтики, выводящих условный музы-
кальный сюжет за пределы каких-либо хронологических
и географических рамок. В статье также рассматривается
вопрос о том, как поэтические строки, предваряющие
части, соотносятся с музыкальным тематизмом и его раз-
витием. Полученные наблюдения позволили осмыслить
роль эпиграфов для творческого процесса композитора
и для слушательского восприятия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Меремкулов О.О., Концерт для
баяна и симфонического оркестра, эпиграфы в музыкаль-
ном сочинении.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии
конфликта интересов.

EPIGRAPHS' FUNCTIONS AS A PART OF CONCERTO FOR BAYAN AND ORCHESTRA BY O. MEREMKULOV

N.M. NAYKO

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

ABSTRACT. The study is devoted to the analysis of
epigraphs for parts of the Concert for bayan and symphony
orchestra O. Meremkulov. The author discusses the content
of epigraphs, based on the semantics of the lexical units
used in them, proposes their interpretation based on an
appeal to the works of Russian philosophers, ancient beliefs
of European peoples, Christian anthropology, traditional
motives of European fine art of past centuries. It is noted
that the use of universal symbols led to the introduction
into the process of intonation deployment of elements
of parable poetics that take the conditional musical plot
beyond any chronological and geographical framework.
The article also addresses how poetic lines preceding
parts relate to musical thematism and its development.
The observations made it possible to comprehend the role
of epigraphs for the composer's creative process and for
listening perception.

KEYWORDS: Meremkulov O.O., Concert for bayan and
orchestra, epigraphs in musical composition.

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



Композитор Олег Ованесович Меремкулов (17.09.1935–5.07.2019) почти 40 лет прожил в Красноярске, был первым заведующим кафедрой теории и истории музыки в институте искусств, первым председателем Красноярской организации Союза композиторов России [8].

Олег Ованесович был творчески активен до последних дней своей жизни. Завершающее её десятилетие отмечено оригинальнейшими замыслами, соединением человеческой зрелости и глубины с мастерством большого художника.

Созидательный потенциал О. Меремкулова реализовался, помимо музыкальной композиции, в литературном творчестве¹ – он сочинял стихи, написал либретто для музыкально-драматических сцен «Бесы» по произведениям Ф. Достоевского. Обращаясь в своих вокально-инструментальных сочинениях к поэтическим текстам других авторов, он нередко преобразовывал их, вносил изменения, исходя из своих художественных намерений. Тяготение к литературному роду, поэтическому слову обнаруживается также в тщательном подходе к выбору заголовков для ряда сочинений или их частей, а также эпиграфов.

Как известно, эпиграф – это «фраза (часто цитата), помещаемая перед сочинением или перед отдельным его разделом, в которой автор поясняет свой замысел, идею произведения или его части» [12, с. 720]. Благодаря эпиграфу, в произведение включается элемент диалогичности, возможна даже передача посредством эпиграфа отношения автора к собственному тексту [4].

Наверное, впервые О. Меремкулов ввёл эпиграфы в Третью симфонию для русского народного оркестра «По прочтении В. Астафьева», написанную в 1985 году. Все части этой симфонии имеют заголовки и эпиграфы – в их роли выступают краткие фрагменты из астафьевской прозы [6].

Наличие эпиграфов стало стиливой приметой

произведений Меремкулова позднего периода [9]. Композитор вводит их в партитуру Концерта-симфонии для виолончели, фортепиано, струнного оркестра, ансамбля духовых и ударных (2015) [7], Концерта-поэмы для фагота и камерного оркестра (2017), Концерта для баяна и симфонического оркестра (2014). Анализ эпиграфов последнего из упомянутых опусов посвящена предлагаемая статья.

Премьера Концерта для баяна и симфонического оркестра² состоялась 29 октября 2014 года в Концертном зале Российской академии музыки имени Гнесиных в рамках Авторского концерта О.О. Меремкулова.

Сочинение содержит три части с эпиграфами, которые в тот вечер Олег Ованесович зачитывал сам.

Первой части – *Sostenuto* – предпослано двустишие:

*Приближен к тайнам мирозданья,
начавший долгий путь в ночи.*

(Из старых рукописей)

Очевидно, что упоминание ночи в эпиграфе не означает времени суток, а словосочетание «*долгий путь*» – не указывает на перемещение в пределах какого-то географического пространства.

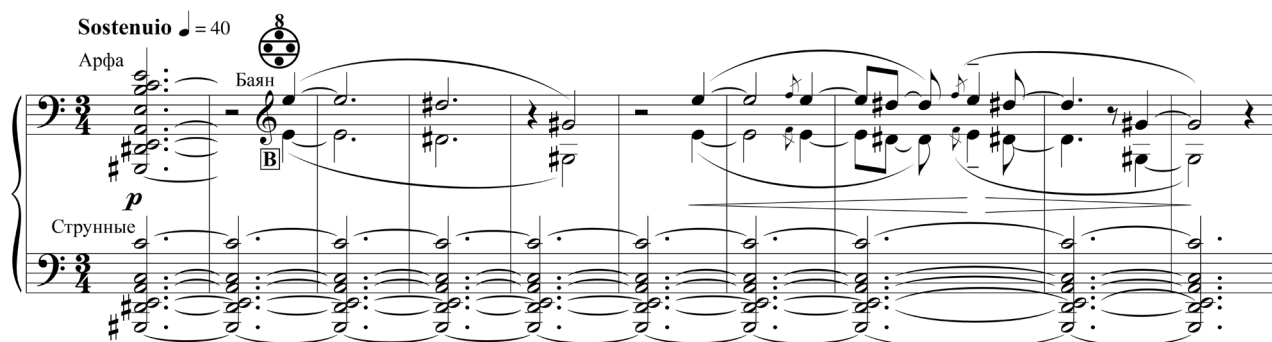
«Ночь» – это состояние мира, погружённого во тьму, состояние страдающей души Лирического героя, пребывающего в сумраке неведения и одиночества, не знающего, где искать опору.

«Путь» в данном случае подразумевает процесс осмысления мира и себя в этом мире; преодоления своей ограниченности, страхов, отчаяния и ожесточённости; познание системы ценностей; накопление энергии воли, необходимой для осуществления выбора, становления Личности и её освобождения.

Отсылка к «старым рукописям» вместо указания на автора данных строк, по сути, ничего не объясняет. Это могут быть как рукописи древних мудрецов и поэтов (в равной мере Востока или Запада), так и рукописи самого Олега Ованесовича. Но в любом

¹ Композиторскому образованию, которое он получил в Горьковской консерватории, предшествовала учёба на филфаке Ферганского государственного педагогического института.

² Симфоническим оркестром Министерства обороны РФ дирижировал заслуженный артист России Борис Ворон, а в качестве солиста выступил лауреат Всероссийских и международных конкурсов Михаил Бурлаков.



Пример 1. Концерт для баяна и симфонического оркестра,
1-я часть

случае посредством такого эпиграфа совершается выход за пределы настоящего времени, и в данном моменте проявляются в «спрессованном» виде прошлые эпохи. Всё это создаёт атмосферу притчи, с характерным для неё тяготением к «глубинной премудрости», по выражению С.С. Аверинцева [1, с. 599], и аллегоричностью, символичностью языка.

Обращение авторов XX–XXI вв. к притчевой поэтике литературоведы объясняют кризисным состоянием современного сознания, указывая, что дефицит цельности, понимания, агрессия хаоса в современном культурном космосе, рожают острую экзистенциальную потребность в интегрировании и гармонизации человеческого опыта. «На этой почве произрастает неомифологизм и метафоричность <...> художественного сознания. Одним из действенных выражений метафоротворчества, как бы прозревающего ген мировой целокупности, стало обращение к притче...» [2, с. 43–44].

Эпиграф, звучащий перед первой частью, выводит нас в иное измерение, условным местом действия становится мироздание. Не случайно в первых тактах Концерта комплексом гармонических, фактурно-регистровых, тембровых средств создаётся холодновато-причудливый, зыбкий колорит, передающий атмосферу тревожащей душу таинственности. Во вступающей со второго такта теме баяна, претворяющей своего рода монолог Лирического героя, угадывается аллюзия основного мотива рахманиновской Прелюдии *cis-moll*, который в оригинале звучит непреложно, заключая в себе идею роковой неизбежности, а в тексте Меремку-

лова приобретает иные качества, поскольку в нём актуализируется малосекундовая интонация вздоха, жалобы, задумчивого вопрошания (пример 1)³.

Учитывая направленность интонационных процессов, разворачивающихся во всех трёх частях циклической формы, двустииши, предпосланное первой части, можно считать эпиграфом к Концерту в целом.

Вторая часть *Allegro infernale*, продолжая традиции романтических плясок смерти, представляет собой род inferнального скерцо, впрочем, несравненно более страшного в силу своего хищнического характера и неприкрытой воинственности по сравнению с пьесами XIX столетия, воплощающими демоническую образность (пример 2).

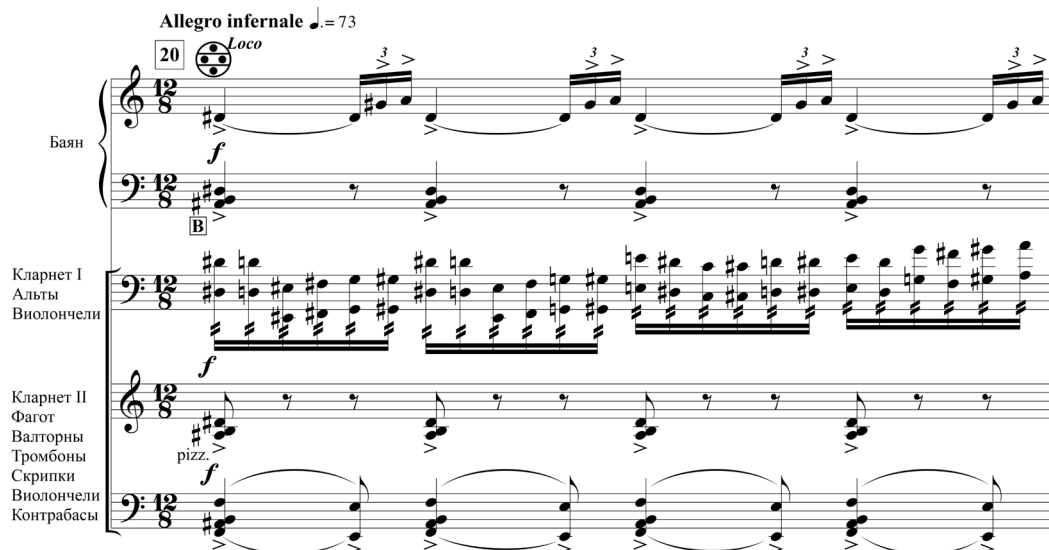
Часть предваряется следующими строками без указания авторства:

*Хоть вой, хоть лезь из кожи вон –
не возродится в мире связь времен.
Старуха та с заточенной косой
так разгулялась в ярости лихой,
что красной сделалась луна,
безумные пророча времена.*

Велика вероятность, что этот ярко эмоциональный и весьма ёмкий в смысловом отношении текст также принадлежит О.О. Меремкулову.

В первом двустииши предельно остро, на грани отчаяния выражена мысль о разорванной и уже не поддающейся восстановлению связи времён.

³ В целях экономии места и большей наглядности, голоса партитуры в нотных примерах отображены схематично на минимальном количестве нотоносцев.



Пример 2. Концерт для баяна и симфонического оркестра,
2-я часть

Связь времён подразумевает незабвение духа и культуры прошлого, когда прошлое зримо питает настоящее, гармонично вплетаясь в ткань будущего [11]. Пренебрежение высокими духовными ценностями, идеалами и традициями в конечном итоге становится причиной глобальных катастроф.

Образ *старухи с косой* как персонифицированное воплощение смерти известен ещё по древним верованиям европейских народов, характерен для традиционной культуры восточных славян. Он широко использовался в европейском изобразительном искусстве, начиная со второй половины XIV столетия. Само по себе обращение к символическому персонажу со столь богатой историей выводит за пределы каких-либо хронологических и географических рамок.

«*Старуха ... разгулялась в ярости лихой*» – это указание на состояние злобного безумия, неконтролируемого гнева, проявляемого в гигантских, неограниченных масштабах, крайней агрессии смерти. Эта строка также вызывает в сознании картину пляшущей смерти, многократно претворённую в изобразительном искусстве и музыке.

В последнем двустишии эпиграфа Автор вводит образ *красной луны*, получивший в разных культурах значение предвестника страшных событий – войн, апокалипсиса. В тексте Меремкулова луна выступает пророком *безумных времён*. Безумие

выражается, прежде всего, в том, что ум – познавательная сила человеческой души, согласно христианской антропологии, – утрачивает «способность суждения, различения добра и зла, познания душевного строения, постижения Божественной воли» [5, с. 64]. И это приводит к чудовищным последствиям в масштабах человечества.

В данном эпиграфе также отсутствуют приметы конкретного времени и пространства, что включает его в смысловое поле притчи, определяя восприятие второй части не просто как яркой жанровой картины, череды образов буйной фантазии художника, но как метафоры неких событий, имеющих скрытый смысл.

Относительно поэтического предварения финальной части у композитора, вероятно, не было полной ясности, и можно предположить, что он не пришёл к окончательному решению даже в день премьеры.

В рукописи, набранной в нотной программе Sibelius, третьей части предпослана надпись «*Тревожит сердце глас полей бескрайних...*». При этом, в партитуре, существующей в формате PDF, финал оставлен без эпиграфа. Однако во время премьеры перед вступлением финального Largo композитор произнёс: «*И снова в путь... "Зачем"? Иван Бунин*».

Попытаемся прокомментировать эту неоднозначную ситуацию, исходя из особенностей музыкального решения данной части.

Возможно, строка «*Тревожит сердце глас полей*



Пример 3. Концерт для баяна и симфонического оркестра,
3-я часть

бескрайних...» появилась в процессе сочинения музыки и объясняется жанрово-стилистическими характеристиками основной темы финала. Она отличается чистым звучанием диатоники и представляет собой задумчиво-сумрачную, с особой внутренней наполненностью и оттенком драматизма, широко распетую мелодию в духе русских народных песен, несущих на себе печать безграничности и устремлённости в бесконечность, свойственную пейзажам русской земли (пример 3).

Образ бескрайних просторов, как и народная песня, для русского человека сопряжён с образом Родины, вызывающим глубокие переживания. Чувство Родины – особое чувство. Приведём несколько фрагментов из очерка «Моя родина» русского философа и православного священника С. Булгакова, которые позволяют приблизиться к пониманию этого феномена: «Родина есть священная тайна каждого человека, так же, как и его рождение. Теми же таинственными и неизследимыми связями, которыми соединяется он чрез лоно матери со своими предками и прикрепляется ко всему человеческому древу, он связан чрез родину и с матерью-землей, и со всем Божиим творением» [3, с. 7].

«Она задушевна как русская песня, и, как она, исполнена поэзии музыки. Только её надо слышать самому, внутренним слухом, потому что она не насилует и не потрясает, не гремит и не кричит, но тихим шепотом нащёптывает свои небесные сны. Она робко напоминает⁴ лишь о потерянном рае, о той надмирной обители, откуда мы пришли сюда [3, с. 8]. «Это не только страна, где мы "впер-

вые вкусили сладость бытия", это – гораздо большее и высшее: это страна, где нам открылось небо, где нам виделось видение лестницы Иаковлей, соединяющей небо и землю» [там же]. В концерте Меремкулова основная тема финала как раз служит выражению идеи святой Руси – осиянной нездешним светом мученицы, проходящей чрез тяжкие испытания и устремлённой к Горнему миру.

Учитывая сказанное, выражение *«глас полей бескрайних»* приобретает символическое значение, указывая не только на земной пейзаж, но и на чистое пространство духовного измерения. Тем не менее, позднее композитор эту строку в партитуру не вписал. Это можно объяснить тем обстоятельством, что она обращена лишь к одному, пусть и очень важному, образно-смысловому аспекту финала. Но его содержание, в целом, много шире и драматичней.

Как уже упоминалось, на премьерном исполнении перед вступлением третьей части концерта композитор произнёс: *«И снова в путь... "Зачем"? Иван Бунин»*. Благодаря начальной фразе образуется арка с первой частью концерта (*«начавший долгий путь в ночи...»*), и заключительному Largo сообщается смысловая открытость – конец времени и гибель лежащего во зле мира не есть конец пути Героя.

Вторая половина эпиграфа состоит всего из одного слова и имени поэта, что позволяет установить подразумеваемое композитором стихотворение И. Бунина⁵:

... Зачем и о чём говорить?

Всю душу, с любовью, с мечтами,

Всё сердце стараться раскрыть —

⁴ Разрядка автора.

⁵ Оно датируется 1889 или 1890 г.



И чем же? – одними словами!
И хоть бы в словах-то людских
Не так уж всё было избито!
Значенья не сыщете в них,
Значение их позабыто!

Да и кому рассказать?
При искреннем даже желанье⁶
Никто не сумеет понять
Всю силу чужого страданья!

Это стихотворение не нуждается в комментариях, поскольку мысли и чувства Лирического героя выражены искренне и непосредственно, без какого-либо подтекста и символики. Пианист Денис Приходько, исполнявший во время премьеры Концерта партию рояля, в личной беседе с автором статьи сообщил, что композитор, высоко ценивший, в целом, поэзию Бунина, находил это стихотворение близким по духу и созвучным музыке финала.

Однако интонационный анализ части убеждает нас в том, что её трагедийность выходит за пределы личных переживаний Героя, она не связана с драмой одиночества, невозможностью раскрыть перед другими людьми свои мысли и чувства и т. д. Итог финального Largo – конец Тьмы, выраженный через фигуры нисхождения, метафорически претворённый последний зловежий рык из адской бездны⁷ и выход за пределы земного времени к Свету Божественной реальности⁸.

Очевидно, личные переживания композитора ещё в молодые годы обусловили обострённое восприятие стихотворения И. Бунина. Возможно, что О. Меремкулов, наделённый пылким поэтическим воображением, вживал какие-то свои интимные смыслы в бунинский текст, который стал ему очень дорог. И в последние годы, очень бережно

относясь к своему времени, большая часть которого посвящалась творчеству, он с радостью и воодушевлением откликался на возможность общения. Олегу Ованесовичу явно не хватало искренних, внимательных собеседников, что его удручало и погружало в тоскливое настроение. Хотя были в его жизни и счастливые дни, данное стихотворение И. Бунина не утрачивало своей актуальности в разные возрастные периоды. Поэтому есть основания полагать, что высказанные в стихотворении мысли и чувства не были объектом художественного запечатления в концерте, но, скорее, сопутствовали творческому процессу, переживались «параллельно», иногда выходя на первый план, иногда отступая. Возможно также композитора мучало осознание тщетности попыток сказать людям что-то очень важное своим творчеством, и это обусловило выбор эпитафии.

Таким образом, мы приходим к выводу, что эпитафии к частям Концерта для баяна задают тон художественному общению, поднимая глобальные темы и проблемы первостепенной важности для всего человечества. Также они определяют направление для восприятия музыки и осмысления слушателем разворачивающегося перед его взором интонационно-тематического процесса.

Эпитафии выполняют и функцию психологической настройки на восприятие музыки, поскольку значимым их свойством является непосредственная эмоциональная экспрессия, усиленная музыкальностью поэтических фрагментов, которая определяется особой выразительностью ритма и мелодическими характеристиками стиха, обусловленными использованием ассонансов и аллитераций.

Однако с музыкальностью поэтических строк связано и такое качество эпитафий концерта, как суггестивность, – они активно воздействуют на воображение и подсознание, вызывая самого разного рода ассоциации.

Эпитафа к финальному Largo Концерта второй своей частью выходит за пределы содержания музыки, раскрывая иное измерение, свидетельствуя о невысказанной драме автора.

Музыкальная практика знает случаи, когда текст эпитафии, предусмотренного автором, не произносится – он направлен именно на исполнителей, которые должны стремиться раскрыть его суть своей игрой. Такие ситуации мы наблюдаем в Первой сим-

⁶ Орфография автора.

⁷ Удары литавр и большого барабана, «скандирование» неизменного тона *Cis* вторым тромбоном и тубой, со специфической утробной окраской в тт. 347–349.

⁸ Иное измерение отображено посредством знаков остановившегося времени, эффекта необъятного пространства (что достигается фактурным решением) и выдвижения на первый план фонизма. Колорит заключительного аккорда определяется красками высоких деревянных инструментов и баяна, тремлирующих струнных, подсветкой парящего квинтового тона звенящими серебристыми тембрами колокольчиков, арфы, треугольника.



фонии А. Эшпая, во Второй симфонии Р. Щедрина, в «Тризне по Финнегану» В. Екимовского и ряде других произведений [10].

Сочинения О. Меремкулова, напротив, предполагают озвучивание эпиграфов перед исполнением каждой части [9]. Поскольку композитор был наделён не только музыкальным, но и литературным – поэтическим – даром, и драматургическим талантом, отличался чрезвычайной чуткостью к нюансам, обращение к слову для него вполне естественно. Слово – не только выразитель абстрактной идеи, но и фиксатор многомерной реальности. Эпиграфы открываются композитору и обретают плоть, формируются в ходе творческого процесса, как и музыкальный тематизм. Они так же, как использованные автором жанровые и стилевые элементы, помещённые в новый

контекст, приобретают в его композиции особую смысловую, информационную ёмкость.

Эпиграфы в музыкальных композициях необходимы О. Меремкулову как автору и для осуществления собственно творческого акта, и для звуковой реализации замысла. Обладая эмоциональной выразительностью и качествами символа, они способствуют смыслообразованию и, следовательно, являются неотъемлемой частью художественного текста.

Какими бы невероятными, нереальными ни были возникающие в сознании композитора образы, они воспринимались им как вполне осязаемые, явственные, зримые, наделённые физическими характеристиками. Каким бы необыкновенным, фантастическим ни был мыслимый им сюжет, он проживался с полной отдачей. Отсюда – яркость и убедительность художественного высказывания О. Меремкулова.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аверинцев С.С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 20.
- 2/ Бальбуров Э.А., Бологова М.А. Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков // Критика и семиотика. Вып. 15, Новосибирск: НГУ, 2011. С. 43–59.
- 3/ Булгаков С. Моя родина // Автобиографические заметки. Париж, 1997. С. 7–24.
- 4/ Дуванова З. Литературное мастерство. Эпиграф. 2020. URL: <https://proza.ru/2020/03/14/1521> (дата обращения: 14.10.2022).
- 5/ Журавский И. Тайна Царствия Божиего. Рига – Санкт-Петербург, 1995. 264 с.
- 6/ Найко Н.М. К истории создания симфонии Олега Меремкулова «По прочтении Виктора Астафьева» // Вестник музыкальной науки. Новосибирск, 2019. № 4. С. 45–54.
- 7/ Найко Н.М. Претворение принципа монотематизма в Концерте-симфонии для виолончели, фортепиано и оркестра О. Меремкулова // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 4. С. 36–48.
- 8/ Найко Н.М. Страницы жизни и творчества Олега Ованесовича Меремкулова // Воспоминания... К 40-летию Красноярского государственного института искусств. Красноярск: КГИИ, 2018. С. 32–46.
- 9/ Найко Н.М. Элементы программности в инструментальных сочинениях позднего периода Олега Меремкулова (на примере Концерта-симфонии для виолончели, фортепиано и оркестра) // Журнал Сибирского федерального университета. Серия Гуманитарные науки. Т. 15, № 1. 2022. С. 75–84.
- 10/ Петров В. Эпиграф как смысловая константа инструментального опуса // Израиль XXI: Музыкальный журнал. 2014. № 3 (45). URL: <http://www.21israel-music.com/Epigraf.htm> (дата обращения: 10.10.2022).
- 11/ Что такое связь времён. URL: <https://otvet.mail.ru/question/82807001> (дата обращения: 14.10.2022).
- 12/ Эпиграф // Современный словарь иностранных слов. М.: Рус.яз. 1993. 740 с.

REFERENCES

- 1/ Averincev, S.S. (1971), "The Parable", *Kratkaja literaturnaja jenciklopedija* [The short literary encyclopedia], Sovetskaja jenciklopedija, Moscow, Vol. 6, p. 20. (in Russ.)
- 2/ Bal'burov, Je.A., Bologova, M.A (2011), "The Parable in the literary-critical and philosophical consciousness of the XX – early XXI centuries", *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics], Issue 15, NGU, Novosibirsk, pp. 43–59. (in Russ.)
- 3/ Bulgakov, S. (1997), "My homeland", *Avtobiograficheskie*

- zametki* [Autobiographical notes], Paris, pp. 7–24. (in Russ.)
- 4/ Duvanova, Z. (2020), "Literary skill. Epigraph", Available at: <https://proza.ru/2020/03/14/1521> (Accessed 14 October 2022). (in Russ.)
- 5/ Zhuravskij, I. (1995), *Tajna Carstviya Bozhiego* ["The Mystery of the Kingdom of God"], Riga – Saint Petersburg, 264 p. (in Russ.)
- 6/ Najko, N.M. (2019), "On the History of the Creation of Oleg Meremkulov's Symphony "After Reading by Viktor Astafyev"", *Bulletin of Musical Science*, Novosibirsk, no. 4, pp. 45–54. (in Russ.)
- 7/ Najko, N.M. (2021), "The implementation of the principle of monothematism in the Concert-Symphony for cello, piano and orchestra by O. Meremkulov", *ARTE*, no. 4, pp. 36–48. (in Russ.)
- 8/ Najko, N.M. (2018), "Pages of the life and work of Oleg Ovanesovich Meremkulov", *Vospominanija... K 40-letiju Krasnojarskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv* [Memories... To the 40th anniversary of the Krasnoyarsk State Institute of Arts], KGII, Krasnoyarsk, pp. 32–46. (in Russ.)
- 9/ Najko, N.M. (2022), "Elements of programming in the instrumental compositions of the late period by Oleg Meremkulov (on the example of a Concert-symphony for cello, piano and orchestra)", *Journal of the Siberian Federal University. Humanities series*, Vol. 15, no. 1. pp. 75–84. (in Russ.)
- 10/ Petrov, V. (2014), "Epigraph as a semantic constant of an instrumental opus", *Israel XXI: Music Journal*, no. 3 (45), Available at: <http://www.21israel-music.com/Epigraf.htm> (Accessed 10 October 2022). (in Russ.)
- 11/ "What is the connection of times", Available at: <https://otvet.mail.ru/question/82807001> (Accessed 14 October 2022). (in Russ.)
- 12/ (1993), "Epigraph", *Sovremennyyj slovar' inostrannyh slov* [The modern dictionary of foreign words], *Russkij jazyk*, Moscow, 740 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

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

Author information

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



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

37/

А.П. БАЮНОВ,
А.П. НЕДОСПАСОВА
Клависимбалум – леген-
дарный инструмент
XV века на концертной
сцене Новосибирска



УДК 786.1

КЛАВИСИМБАЛУМ – ЛЕГЕНДАРНЫЙ ИНСТРУМЕНТ XV ВЕКА НА КОНЦЕРТНОЙ СЦЕНЕ НОВОСИБИРСКА

А.П. БАЮНОВ, А.П. НЕДОСПАСОВА

Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки», 630099, Новосибирск, Российская Феде-
рация

АННОТАЦИЯ. В 2020 году впервые в России по заказу Ансамбля ранней музыки “Insula Magica” (Новосибирская филармония) авторами публикации был воссоздан предшественник клавесина, клависимбалум. Проведена исследовательская работа по изучению сведений о несохранившемся инструменте, анализу единичных реконструкций, выполненных западными мастерами. Реконструкция клависимбалума признана успешной, инструмент используется для создания музыкально-просветительских программ, специальных проектов по истории западноевропейской музыки. Его появление высветило первоначальный этап формирования собственно клавесинной музыки, добавило неожиданные звуковые краски в существующие представления о музыкальном облике эпохи рубежа Средневековья и Ренессанса, обогатило палитру впечатлений слушателей – любителей музыкального искусства и профессионалов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: клависимбалум, реконструкция, Insula Magica, музыка Ренессанса, Новосибирская филармония.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE CLAVISIMBALUM – A LEGENDARY INSTRUMENT OF THE XV CENTURY ON THE CONCERT STAGE OF NOVOSIBIRSK

A.P. BAYUNOV, A.P. NEDOSPASOVA

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

ABSTRACT. In 2020, for the first time in Russia, by order of the “Insula Magica” Early Music Ensemble (Novosibirsk Philharmonic Society), the authors of this publication recreated the forerunner of the harpsichord, clavisimbalum. Research work was carried out on the study of information about the unsaved instrument, the analysis of single reconstructions made by a few European harpsichord makers. The reconstruction of the clavisimbalum was recognized as successful, this instrument is used to perform musical and educational programs, special projects on the history of Early Western European music. It’s appearance highlighted the initial stage of the formation of harpsichord music itself added unexpected sound colors to existing ideas about the musical appearance of the era of the turn of the Middle Ages and Renaissance, enriched the palette of impressions of listeners – lovers of musical art and professional musicians.

KEYWORDS: clavisimbalum, reconstruction, Insula Magica, Renaissance Music, Novosibirsk Philharmonic Society.

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

Авторы настоящей публикации поставили перед собой задачу воссоздать струнно-клавишный инструмент XV столетия под названием «клависимбалум» с целью изучения и исполнения музыкальных сочинений этого времени. Данное направление, набирающее всё большую актуальность в последние годы, в своей концертной работе развивает известный российский Ансамбль ранней музыки “Insula Magica” (Новосибирск), выступивший заказчиком клависимбалума. Работа по воссозданию несохранившегося инструмента была начата в январе 2020 года и состояла из нескольких этапов. Среди них основными стали следующие:

- изучение исторических сведений о клависимбалуме (литературных, изобразительных);
- анализ опыта его реконструкции западными мастерами, предпринятой в последние десятилетия;
- освоение исполнительской специфики воссозданного инструмента, подбор репертуара;
- внедрение клависимбалума в концертно-исполнительскую практику ансамбля “Insula Magica”.

Данная публикация посвящена описанию проведённой работы и её результатам.

Следуя своему интересу к музыкальной истории XV столетия, авторы обнаружили в фондах Национальной библиотеки Франции (Париж) манускрипт¹ с описанием инструмента под названием клависимбалум (лат. – *clavisimbalum*). Документ был создан в 1440-е гг. органистом, придворным медиком и астрологом Анри Арно ди Зволле, служившим при дворе бургундского герцога Филиппа Доброго². После изучения содержания данного трактата, описывающего как щипковый, так и ударный типы звукоизвлечения, было принято решение выполнить реконструкцию клависимбалума щипкового типа для коллекции старинных инструментов ансамбля “Insula Magica” (художественный руководитель – профессор, Заслуженный артист РФ Аркадий Бурханов).

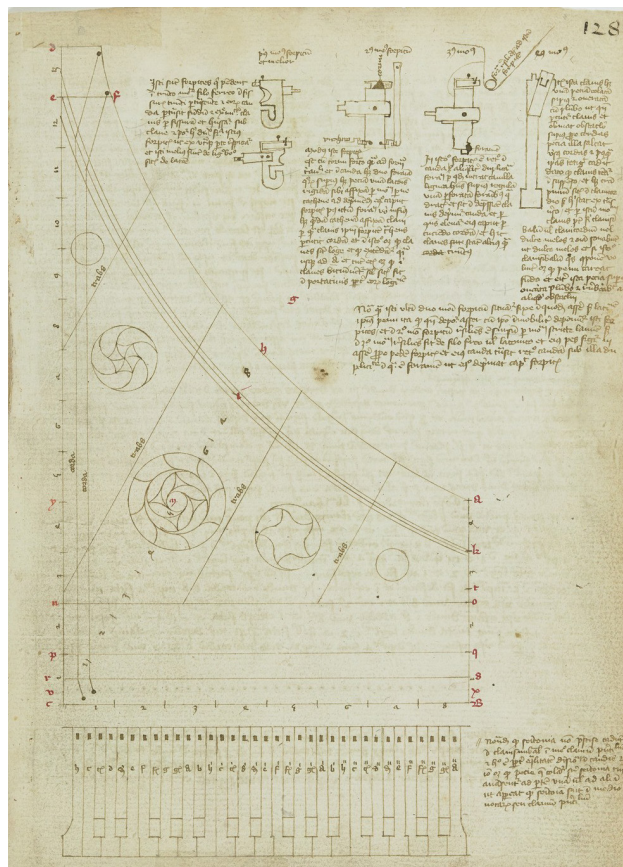


Рисунок 1. Чертёж клависимбалума в манускрипте Анри Арно (лист 128).

Оригинал – Отдел рукописей Национальной библиотеки Франции (Париж). Источник: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Ms_7295_f_128_Henri_Arnault_de_Zwolle.jpg

1 Ms. Lat. 7295. Первая публикация состоялась в 1932 году. Написанный на латинском языке, трактат содержит также описание и чертежи таких музыкальных инструментов, как клавикорд, дудочка мелос, орган, лютя, в том числе таблицы и рисунки различной тематики.

2 В эпоху Возрождения подобное сочетание видов деятельности было распространённым явлением. В качестве лекаря А. Арно ставил диагнозы, основываясь на изучении гороскопов пациентов. Это значит, что он не только обладал знаниями о позициях планет и небесных тел, но и умел пользоваться астрономическими приборами, знал законы механики, математики и геометрии, мог сам строить и создавать необходимые устройства. Насыщенный разнообразными рисунками и описаниями, трактат даёт представление о его создателе, как о человеке профессии «органист» в XV столетии.



Ранее идея воссоздания этого инструмента не привлекала внимания отечественных мастеров и исполнителей. Отметим, что существующие западные примеры реконструкции клависимбалума значительно отличаются между собой по размерам корпуса инструментов, типу звукоизвлечения, характеру звучания. Весьма различны и иконографические изображения инструментов этого типа на фресках, рисунках, выполненных в деревянной резьбе. Одним из наиболее известных современных примеров воссоздания клависимбалума с ударным механизмом является инструмент, сделанный мастером Полом Полетти для испанского ансамбля "Tasto Solo"³.

Определённую сложность представлял тот факт, что чертёж А. Арно изображает лишь верхний план инструмента (рисунок 1), остались не указаны не только размеры, но и другие важные детали его конструкции. Нами был выбран способ масштабирования данного чертежа, а также метод экстраполяции «известного на неизвестное» при строительстве корпуса клависимбалума. Таким образом, конструкция воссозданного инструмента, в целом, соответствует принципам устройства клавесинов начала XVI века⁴. В отличие от представленного у А. Арно инструмента с диапазоном от «си» большой октавы до «ля» второй, мы увеличили его границы до полных трёх октав: «до» большой – «до» третьей октавы, чтобы иметь возможность исполнять произведения начала XVI столетия.

Главной особенностью клависимбалума является отсутствие глушения струн после возвращения клавишного механизма в исходную позицию. Западные исследователи утверждают, что изображённые на рисунках трактата Арно механизмы звукоизвлечения не имеют демпферов: «Для всех этих видов характерно отсутствие демпфирования, что имеет очевидные последствия для исполнительского стиля» [9, с. 33]. В результате возникает акустический эффект постоянного звукового «облака», родственного звучанию псалтериума и подобных ему гуслевидных инструментов.

В июле 2020 года клависимбалум был построен, началась работа по его освоению и подбору репертуара. В процессе подготовки к публичному представлению инструмента авторам пришлось преодолеть определённый барьер, чтобы, с одной стороны, привыкнуть к постоянному гудению струн, с другой – научиться пользоваться этим свойством клависимбалума. Опытным путём стало понятно, что наиболее естественно на нём звучит сопровождение нескольких партий (от одной до трёх) в во-

кальных или инструментальных пьесах. В сольной игре убедительное впечатление производит фактура, где сочетаются один-два звука в левой руке (интервалы квинта, кварта, терция) и виртуозное разыгрывание на этом фоне мелодии. Такой склад фактуры и зафиксирован в сочинениях XV – первой половины XVI вв., отразивших принципы модального мышления.

Осваивая клависимбалум, мы убедились в том, что способы игры на нём находятся в рамках характеристик, данных исследователями по отношению к ранней клавирной технике. Это были приспособительные приёмы, основанные на позиционных принципах: «На инструменте учились играть типовые для того времени мелодические формулы, возникшие прежде всего в вокальной музыке и переносимые – с помощью техники интабулирования – на клавир» [4, с. 15]. В источниках, сохранивших образцы клавирной музыки XV века, мы видим процесс изобретения клавирной фактуры, «эпоха начинается с "лоскутного одеяла", сшиваемого из небольших стандартных заготовок-образцов, на которых отрабатывается новый узор – новая интонационность» [там же, с. 177]. Самые ранние из клавирных сочинений являют собой свидетельство непрерывной традиции, сохранявшейся на протяжении нескольких веков, – традиции виртуозного колорирования, развитого в эпоху Средневековья. По наблюдению М.А. Сапонова, им «своейственная моторика диминуций и виртуозных пассажей» [5, с. 242]. В устной профессионально-импровизаторской культуре менестрелей, как в вокальном, так и инструментальном музицировании, бытовала формульно-вариантная специфика. Эта же традиция сохраняется позже в ранних (собственно клавирных) пьесах, в частности, таких авторов, как М.А. Кавацони, К. Меруло, – мы видим «изобретательный» тип фактуры, изысканное голосоведение в ричеркарах, интабуляциях мадригалов, шансон и мотетов (рисунок 2).

Клавирные версии итальянских мадригалов, французских виреле, богато орнаментированные виртуозные обработки духовной музыки в произведениях Я. Да Болонья, Ф. Ландини, Г. де Машо, Г. Дюфаи и других авторов этого периода предстают изысканной и достаточно сложной для восприятия музыкой. Слушателями таких сочинений, скорее всего, были представители аристократических кругов общества, в жизни которых музыка служила разнообразным целям и нередко выполняла репрезентативные функции. Неслучайным видится появление трактата А. Арно на территории Бургундского герцогства. Известно, что её правитель Филипп III покровительствовал музыке и живописи, следуя традиции репрезентации власти силой искусств. Капелла Бургундского герцогства была одним из ведущих центров музы-

3 См. об этом: [8, с. 150–155].

4 Подробнее об описании этапов воссоздания клависимбалума см.: [1].

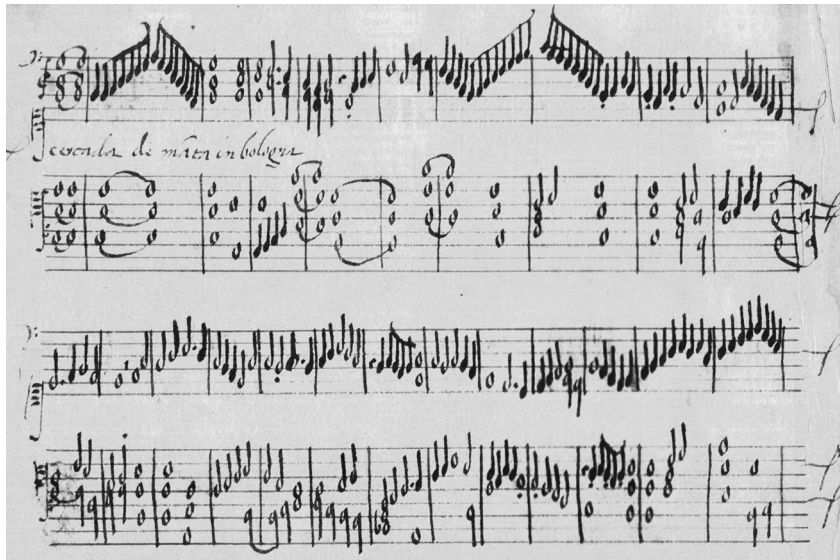


Рисунок 2. М.А. Кавацони (ок. 1490–1560). Ричеркада (фрагмент).

Источник: «Библиотека Петруччи». Источник: <https://imslp.org/>

кальной культуры этого времени, её прославили Гийом Дюфай, Жиль Беншуа, Антуан Бюнуа. Среди художников, творивших под патронажем Филиппа III, в мировой истории запечатлены имена Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Ганса Мемлинга. Великолепие придворной культуры герцогства поддерживалось приобретением предметов роскоши. Здесь была собрана богатая коллекция манускриптов, в том числе, иллюстрированных, часть которых ныне известна как «Бургундская библиотека». В описаниях современниками празднеств, устраиваемых для знати при Филиппе Добром, фигурирует значительное число музыкантов⁵. Следуя примеру этого монарха, Лоренцо Медичи, увлечённый античностью, заказывал у лучших мастеров великолепные музыкальные инструменты, в том числе, органы и клавесины. Многие из них были подлинными шедеврами не только инструментального, но и декоративно-прикладного искусства, которые

с гордостью показывали соседям и высоким гостям. Их располагали в специальных кабинетах среди картин, оружия, математических и астрономических приборов, скульптур и книг. Вместе с другими предметами роскоши музыкальные инструменты являлись визуальными символами богатства, демонстрировали вкусы владельца⁶.

Знаменитым покровителем искусств был герцог Эрколе I (1431–1505), усилиями которого в 1470-х гг. Феррара стала одним из заметных музыкальных центров. Продолжая сложившиеся ранее традиции, двор, кроме сосредоточия власти, являлся «центром современной светской культуры и наиболее возвышенных и сложных светских развлечений» [3, с. 469]. Музичирование здесь было повседневным занятием, герцог владел несколькими клавесинами, среди них могли быть клависимбалум и клавицитериум – вертикальный тип клависимбалума, которые размещались в специальной музыкальной комнате в замке. Данное предположение основано на том, что названия инструментов (лат. – *clavisimbalum*, ит. – *clavicembalo*, гол. – *clavecimbel*) созвучны. Как нам

5 В одном из таких свидетельств рассказывается о том, что гости гуляли, «дивясь выполненными скульпторами всякого рода красотам, позже пришёл черёд представлениям и живым картинам. <...> На столах громоздились грандиозные декорации: карак, под парусами и с экипажем; лужайка, обрамлённая деревьями, с родником, скалами и статуей св. Андрея; замок Лузиньян с феей Мелузиной; сцена охоты на дичь поблизости от ветряной мельницы; уголок лесной чащи с движущимися дикими зверями; наконец, собор с органом и певчими, которые, попеременно с помещавшимся в пирог оркестром из 28-ми музыкантов, приятными мелодиями услаждали присутствующих» [7, с. 439].

6 Подробное описание коллекций т.н. «музыкальных кабинетов», относящихся ко второй половине XVI столетия в их историческом и эстетическом контексте даётся в исследовании Литвиновой Ю.А. Инструменты *antichi* и *moderni* в описаниях музыкальных кабинетов Агостино Амади и Антонио Горетти (к проблеме интерпретации источников) // Научный вестник Московской консерватории. № 4, 2012. С. 74–119.



Рисунок 3. Ансамбль ранней музыки “Insula Magica”. Слева направо сидят: Аркадий Бурханов (колёсная лира, виола да гамба), Елена Шугаева (старинные духовые), Сергей Адаменко (колёсная лира, монохорд, колашьюне); стоят: Анна Купцова (фидель), Екатерина Батенёва (роммельпот, альт), Иван Ткаченко (тромба-марина, баритон), Анна Недоспасова (клависимбалум), Елена Кондратова (тамбу-рин, сопрано). Фото: Михаил Афанасьев. Источник: пресс-служба Новосибирской филармонии

представляется, тот факт, что в момент своего появления клависимбалум нашёл ценителей и меценатов в обществе знати высшего ранга в значительной мере обусловил стремительное развитие клавишинной ветви в музыкальном искусстве XV-го и последующих столетий, стал одним из двигателей данного процесса.

Первое публичное представление воссозданного музыкального инструмента состоялось 21 сентября 2020 года, он был показан сообществу преподавателей и студентов Московской консерватории⁷. В небольшом концерте принял участие художественный руководитель Ансамбля ранней музыки “Insula Magica” Аркадий Бурханов (средневековая лютня, старинные духовые инструменты) и авторы данной публикации. Пройдя на этом мероприятии своего рода «приёмку», инструмент получил признание и положительные отзывы, затем отправился в Сибирь, к месту своей постоянной службы – в Новосибирскую филармонию.

⁷ Предваряя презентацию вступительным словом, известный российский музыковед Р.А. Насонов отметил, что название этого инструмента на русском языке может звучать по-разному – клавицимбал, клавишечбало и т. д. Авторы данной публикации придерживаются термина клависимбалум как кальки с латинского названия инструмента в трактате А. Арно.

Неслучайно идея воссоздания клависимбалума родилась в коллективе “Insula Magica”, одном из наиболее авторитетных ансамблей старинной музыки нашей страны, творческая деятельность которого насчитывает более сорока лет. Ансамбль был основан студентами Новосибирской консерватории⁸ в 1981 году с целью услышать живое звучание партитур прошлого, ведь в то время о них можно было составить весьма условное представление на основании описаний в учебниках по истории музыки. В 1992 году “Insula Magica” приняли в профессиональный состав артистов Новосибирской филармонии, где были созданы необходимые условия для творческого развития коллектива. Ансамбль завоевал множество наград на международных и Всероссийских конкурсах, побывал на фестивалях в странах Западной Европы и Азии. Среди ярких событий последних лет – участие в третьем сезоне

⁸ Среди участников первого состава был Андрей Лесовиченко, ныне известный российский учёный-музыковед и культуролог, давший имя ансамблю (“Insula Magica” в переводе с лат. – «волшебный остров»). Свою карьеру здесь начинали Игорь Тюваев – руководитель хорового ансамбля «Маркелловы голоса», Виталий Полонский – главный хормейстер “musicAeterna”, коллектива, созданного в Теодором Курентзисом в 2004 году в Новосибирске.



международного телевизионного конкурса «Квартет 4x4» на телеканале «Россия-Культура» (2019), где инструментальный квартет “Insula Magica” занял III место и получил специальный приз Московской филармонии.

В концертном сезоне 2021–2022 гг. коллектив отметил 30-летие творчества на профессиональной сцене (рисунок 3).

Основным направлением ансамбля является просветительское, по сути, это передвижной музей музыкальной культуры прошлого. За годы деятельности силами участников “Insula Magica” была создана уникальная коллекция музыкальных инструментов, которые звучат не только на концертных площадках Новосибирска, в музыкальных школах и домах культуры Новосибирской области, но и на гастролях ансамбля в городах России. В числе клавишных в этой коллекции находятся следующие инструменты:

- итальянский спинет, выполненный Б. Муратовым по модели инструмента 1532 года из коллекции Шереметевского дворца, г. Санкт-Петербург;

- связанный клавикорд по модели XVI века неизвестного мастера;

- два клавирина работы голландского мастера Фреда Беттенхаузена – одномануальный клавиесин модели «Руккерс» XVII века и двухмануальный «Руккерс-Таскен» XVIII века;

- орган-позитив с регистрами 8 и 4 фута, построенный английским мастером Дэвидом Болтоном.

Ныне эту коллекцию пополнил клавиесимбалум. 2 декабря 2020 года состоялась презентация инструмента на сцене Новосибирской филармонии, в которой принял участие изготовивший клавиесимбалум Александр Баюнов. В своей речи мастер подчеркнул, что процесс воссоздания утраченного инструмента – весьма сложная творческая и, одновременно, инженерно-техническая задача. Необходимо было соблюсти несколько условий – это не только следование идее, представленной на чертежах А. Арно, но и создание инструмента, отвечающего задачам его современного сценического использования. В работе были заложены такие параметры акустической системы клавиесимбалума, которые позволили инструменту динамически наравне ансамблировать с вокальным квартетом и весьма специфическими по тембру средневековыми инструментами.

В рамках концерта-презентации ансамбль “Insula Magica” представил программу из сочинений конца XIV – начала XVI столетий с целью показать инструмент в широком стилевом контексте. В том числе, прозвучали произведения Гийома Дюфаи, современника А. Арно. По нашему предположению, Арно и Дюфаи были знакомы, поскольку в 1440-е гг. оба они служили

органистами у герцога Бургундского. Кроме сочинений Г. Дюфаи, исполненных с дублированием вокальных партий инструментами, прозвучали пьесы из итальянского манускрипта «Кодекс из Фаэнцы» (“Faenza Codex”, ок. 1420), самого большого среди сохранившихся собрания инструментальной музыки второй половины XIV – начала XV вв. Произведения в нём записаны в виде двухголосных интабуляций, – это танцевальная музыка, виртуозные обработки итальянских мадригалов, французских виреле, духовных песнопений. Они были исполнены как в сольном звучании на клавиесимбалуме, так и в ансамблевых инструментальных переложениях с колёсной лирой, фиделем, псалтериумом. Настройка клавиесимбалума сделана авторами в соответствии с описанием системы А. Арно, опубликованной в исследовании А. Волконского, – это т.н. нетемперированная система, включающая 11 чистых квинт и одну непригодную к использованию, расположенную на звуках H–fis, а также 8 широких (пифагорейских) и 4 чистых терции. Положение плохой квинты на H–fis «обосновывается тем, что в тоне H никакого лада не построить из-за присутствия тритона» [2, с. 5]. Данная настройка позволяет оценить иное качество окраски интервалов, почувствовать своеобразие их соотношений.

Концерт-презентация клавиесимбалума, несмотря на условия пандемии, вызвал большой интерес общественности Новосибирска. Среди слушателей были не только музыканты, пресса города, но и группы школьников, изучающих историю культуры Средневековья и Возрождения. Необычный инструмент удивил ярким тембром, громким звучанием при малых размерах корпуса. Это навело на размышления о том, почему из предложенных в трактате А. Арно щипковом и ударном типе механизмов звукоизвлечения одержал верх первый вариант. Скорее всего, он оказался более простым в изготовлении, надёжным в эксплуатации, а также был предпочтительнее в силу своих громкостных характеристик. Именно щипковый тип механики получил развитие в клавиесимбалуме последующих трёх веков, в то время как ударный проходил ещё долгие этапы совершенствования, пока в XVIII столетии не оформился в конструкцию хаммерклавира, а затем, и фортепиано.

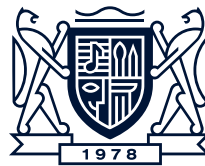
За два года использования клавиесимбалума в концертной работе он показал свою высокую эффективность. Во-первых, лёгкий и громкий инструмент малых размеров удобен для перевозок (вес около 10 кг, размер корпуса 112х56х15 см.) Во-вторых, отсутствие демпфирования и смешивание звуков создаёт эффект локальной акустики даже в условиях «сухого» помещения. В-третьих, динамика клавиесимбалума хорошо сбалансирована в ансамблевом музицировании с голосом, средневековой



лютней, духовыми, струнно-смычковыми инструментами. Напоминающий звучание клавесина, клависимбалум, тем не менее, обладает собственными характеристиками: инструмент отличается оригинальным тембром колокольной окраски. Единственный в нашей стране инструмент такого рода уже успел принять участие в нескольких фестивалях – кроме региональных на территории Новосибирской области клависимбалум звучал в городах Екатеринбург, Судак, Санкт-Петербург, везде вызывая большой интерес и восторженный приём.

Подводя итоги проделанной работы, отметим следующее. Труд по изучению и внедрению старинных музыкальных инструментов в современное информационное поле, который ведут участники новосибирского ансамбля “Insula Magica” важен не только для пополнения знаний по истории музыки. Как отмечает музыковед В.А. Шека-

лов, «факты изучения, тем более, исполнения, сочинений прошлого наряду с современными стали показателем нового отношения к наследию, нового эстетического и этического уровня культуры» [6, с. 6], за фактами и гипотезами следуют обобщения о музыкальном быте эпохи, направлениях приложения её творческой энергии, музыкально-конструкторском мышлении. Пожалуй, самым ценным результатом данной работы является возможность погрузиться в звуковой мир далёкого прошлого, совершенно иной в сравнении с современным миром музыкальных звуков. Эту редкую возможность дарит новосибирским слушателям ансамбль “Insula Magica”, в концертных программах которого можно в полной мере ощутить непривычные вибрации, услышать живое звучание старинных музыкальных инструментов в изысканных, редко исполняемых партитурах.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Баюнов А.П., Недоспасова А.П. Клависимбалум Анри Арно: опыт реконструкции. Старинная музыка. 2021. № 2 (92). С. 29–35.
- 2/ Волконский А. Основы темперации. М.: ИД «Композитор», 2003. 65 с.
- 3/ Панкина Е.В. Музыкальная иконография частных покоев studiolo и grotta Изабеллы д'Эсте // Обсерватория культуры. Т. 15. № 4. 2018. С. 468–478.
- 4/ Распутина М.В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2009. 220 с.
- 5/ Сапонов М.А. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М.: ПРЕСТ, 1996. 360 с.
- 6/ Шекалов В.А. Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб.: Канон, 1999. 336 с.
- 7/ Хейзинга Й. Осень Средневековья. Изд. 7-е. испр. / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; Комментар., указатели Д.Э. Харитоновича. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. 768 с., ил.
- 8/ Catalunya D., Poletti P. Late Medieval Strung Keyboard Instruments: New Reflections and Attempts at Reconstruction // Journal of the Alamire Foundation. Vol. 4 (2012). P. 145–159.
- 9/ Wraight D. Arnault's clavisimbalum mechanisms // Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments. Quarterly. No. 100 (July 2000). P. 26–33.

REFERENCES

- 1/ Bayunov, A.P., Nedospasova, A.P. (2021), "Clavisimbalum Henri Arnault: The Experience of Reconstruction", Ancient music, no. 2 (92), pp. 29–35. (in Russ.)
- 2/ Volkonskii, A. (2003), Osnovy temperatsii [Basics of Temperament], ID "Kompozitor", Moscow, 65 p. (in Russ.)
- 3/ Pankina, E.V. (2018), "Musical iconography of the private chambers studiolo and grotta Isabella d'Este", Observatory of Culture, Vol. 15, no. 4, pp. 468–478. (in Russ.)
- 4/ Rasputina, M.V. (2009), Stanovlenie klavirnogo stilya v muzyke yuzhnonemetskogo barokko [The formation of the clavier style in the music of the South German Baroque], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, PPEST, Moscow, 220 p. (in Russ.)

- 5/ Saponov, M.A. (1996), Menestreli. Ocherki muzykal'noi kul'tury Zapadnogo Srednevekov'ya [Minstrels. Essays on the musical culture of the Western Middle Ages], PPEST, Moscow, 360 p. (in Russ.)
- 6/ Shekalov, V.A. (1999), Vanda Landovskaya i vozrozhdenie klavesina [Wanda Landowska and the Harpsichord Revival], Kanon, Saint-Petersburg, 336 p. (in Russ.)
- 7/ Kheizinga, I. (2016), Osen' Srednevekov'ya [The Autumn of the Middle Ages], Izdatel'stvo Ivana Limbaha, Saint-Petersburg, 768 p. (in Russ.)
- 8/ Catalunya, D., Poletti, P. (2012), "Late Medieval Strung Keyboard Instruments: New Reflections and Attempts at Reconstruction", Journal of the Alamire Foundation, Vol. 4, pp. 145–159. (in Eng.)
- 9/ Wraight, D. (2000), "Arnault's clavisimbalum mechanisms", Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments, Quarterly, no. 100, pp. 26–33. (in Eng.)

Сведения об авторах

Баюнов Александр Павлович, кандидат химических наук, руководитель мастерской "Baiunov Strumenti Musicali Storici", Москва

E-mail: a.bayunov@inbox.ru

Недоспасова Анна Павловна, кандидат искусствоведения, доцент, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки

E-mail: anna_nedospasova@mail.ru

Authors information

Alexander P. Bayunov, Cand. Sc. (Chemistry), Head of the "Baiunov Strumenti Musicali Storici Workshop", Moscow

E-mail: a.bayunov@inbox.ru

Anna P. Nedospasova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Piano Department, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: anna_nedospasova@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

46/

ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

Г.Е. СОЛДАТОВА

Звук в оленеводстве
и промыслах обских угров



УДК 785:308
(=511.142)

ЗВУК В ОЛЕНЕВОДСТВЕ И ПРОМЫСЛАХ ОБСКИХ УГРОВ

Г.Е. СОЛДАТОВА

Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, 630090, Новосибирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье впервые в этномузыковедении комплексно рассмотрены явления интонационной культуры хантов и манси (обских угров), связанные с оленеводством и охотничьим промыслом этих этносов. Работа основана на материалах, собранных автором в экспедициях на север Западной Сибири с конца 1980-х по начало 2000-х гг. Проанализированы сигналы оленеводов для управления стадом, призывания стихий (солнца, дождя и ветра), звукоподражания животным и птицам. Виды оленеводческих команд связаны с двумя базовыми позициями оленевода (впереди или позади стада). Выявлены устойчивые сочетания слогов с восходящими и нисходящими интонациями (звуки-символы), используемые пастухом в разных ситуациях. Призывания стихий осуществляются голосом (заклички солнца и дождя) и с помощью фоноинструментов двух видов, имеющих в прошлом ритуально-магическое значение. Описаны голосовые и инструментальные имитации голосов промысловых животных (медведя, оленя, лося) и птиц (уток, рябчика, тетерева и др.), а также звукоподражания, применяемые в обрядах и музыкальном творчестве. Сигналы, звукоподражания, заклички, созданные с помощью фоноинструмента или голоса человека, являются неотъемлемой частью звучащего ландшафта Югры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ханты, манси, интонационная культура, звукоподражания, сигналы пастуха, заклички, фоноинструменты, этномузыковедение.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

SOUND IN REINDEER BREEDING AND CRAFTS OF OB-UGRIANS

G.E. SOLDATOVA

Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, 630090, Russian Federation

ABSTRACT. In the article, for the first time in ethnomusicology, the phenomena of the intonation culture of the Khanty and Mansi (Ob-Ugrians) associated with reindeer breeding and hunting of these ethnoses are considered in a comprehensive manner. This work is based on materials collected by the author during expeditions to the north of Western Siberia from the late 1980s to the early 2000s. The signals of reindeer herders for managing the herd, invoking the elements (sun, rain and wind), onomatopoeia to animals and birds are analyzed. The types of reindeer herding commands are determined by two basic positions of the reindeer breeder (in front or behind the herd). Constant combinations of syllables with ascending and descending intonations (sounds as symbols) used by the shepherd in different situations are found. Invocations of the elements are carried out by voice (invoke of the sun and rain) and with the help of two types of phono-instruments, which had ritual and magical functions in the past time (invoke of wind). The vocal and instrumental imitations of the voices of hunting animals (bear, reindeer, elk) and birds (ducks, hazel grouse, black grouse, etc.), as well as onomatopoeia used in rituals and the musical sphere, are described. Signals, onomatopoeia, invokes created with the help of a phono-instrument or a human voice are an integral part of the sounding landscape of Ugra.

KEYWORDS: Khanty, Mansi, intonational culture, onomatopoeia, shepherd's signals, calls, phono-instruments, ethnomusicology.

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



Народная культура обских угров¹, коренных жителей Западной Сибири, является одной из немногих живых, сохранившихся по сей день. Большая часть занимаемой ими территории по берегам реки Обь и её притоков – тайга, на севере переходящая в лесотундру и горную тундру. Местность с изрядным количеством рек, озёр и болот, а также снежная долгая зима способствуют развитию оленеводства, занятиям охотой и рыбной ловлей.

Фольклор хантов и манси не является белым пятном на этнокультурной карте Сибири. Самое заметное и известное явление в народной культуре обских угров – медвежий праздник, который устраивают в честь убитого на охоте медведя [8; 16; 20]. Знатоки фольклора в течение нескольких дней и ночей исполняют песни, танцы, разыгрывают театрализованные сценки. В советское время обряд проводили лишь в отдалённых местах, позже, благодаря усилиям энтузиастов, он стал восстанавливаться, и теперь его можно увидеть даже на фестивалях [9].

В данной статье речь пойдёт о другой стороне народного творчества, которая долгое время оставалась на периферии внимания собирателей и исследователей. Это звукоподражания, пастушеские сигналы и другие звуковые явления, возникающие в связи с оленеводством и охотой обско-угорских этносов. К настоящему времени сигналы и звукоподражания прочно вошли в предметную область этномузыковедения. Этой «немзыкальной» теме посвящены работы этномузыковедов Ю.И. Шейкина [17–19], Н.А. Мамчевой [7], Н.И. Бояркина [1], О.Э. Добжанской [3; 18; 19] и ряда других. Не так давно увидела свет коллективная монография «Звучащие ландшафты Арктики» [4] – книга, важная для понимания взаимоотношений человека традиционного общества и окружающих его природных звуков. Исследователей очень разного в этническом отношении материала, собранного

у народов арктического и субарктического пояса, объединяет концепция звучащего ландшафта – «диалогического взаимодействия человека с культурно осмысленной, говорящей с ним на одном языке звуковой средой» [4, с. 27]. Концепция, перспективная для изучения сохранивших архаику культур, к числу которых принадлежат и обско-угорские, близка автору настоящих строк.

Материалы, лежащие в основе данной статьи, собраны мной в музыкально-этнографических экспедициях на тюменский север с 1987 по начало 2000-х гг. Поначалу собрание не имело целенаправленного характера: я ориентировалась прежде всего на обрядовый фольклор, потому что он казался более интересным и привлекательным. Лишь когда беседа шла трудно, а информант не торопился исполнять сакральные песни, я спрашивала то, что не представляло для него труда: голоса каких птиц и зверей он может изобразить или, если он занимался оленями, какие сигналы используются для управления оленьим стадом. Постепенно накапливались фонозаписи звукоподражаний и оленеводческих сигналов хантов и манси. Собранные материалы обусловили написание и направленность данной работы. Она посвящена звучащему ландшафту Югры: звукам, возникающим как реакция человека на звуки природы, как попытка *копировать* их, а также звукам, *созданным* человеком для воздействия на животных и природные явления.

Исходя из отношения звука *к объекту и функции*, все имеющиеся в коллекции образцы можно разделить на две группы (таблица 1). К первой группе относятся сигналы, призывания и побуждения: команды для движения оленьего стада, подзывание животных (оленят, коровы, лошади, собаки) на кормление, а также звуковые акции, имеющие целью изменение погоды – заклички солнца и дождя, вызывание ветра. В подобных случаях звук направлен на объект, он создан именно ради воздействия на животных или явления природы. Во вторую группу входят ономотопеи разного характера: имитации голосов промысловых животных и птиц для выполнения охотничьих задач, натуралистичный показ голоса животного как знак его присутствия (участия) во время обряда, а также для характеристики его образа в более крупном фольклорном жанре, например, в сказке или программном наигрыше.

¹ Обские угры – ханты и манси, два родственных народа, близких друг другу по языку (финно-угорская группа Уральской языковой семьи) и культуре. В этнографической литературе они упоминаются также под названиями «остяки» и «вогулы». Обско-угорские этносы проживают на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, южной части Ямало-Ненецкого автономного округа, немногочисленные группы – в Свердловской области.



| | Сигналы, призывы, побуждения | Имитации голосов (ономатопеи) |
|---------------------|---|--|
| Отношение к объекту | <p><i>Домашние животные:</i> олень, оленята корова лошадь собака</p> <p><i>Природные стихии:</i> солнце дождь ветер</p> | <p><i>Домашние животные:</i> олень, оленята собака</p> <p><i>Дикие животные:</i> лисица лось медведь</p> <p><i>Птицы:</i> утки – свизь (связь), шиловость (островость), чирок глухарь / глухарка тетерев тетерев-косач рябчик филин кукушка ворона</p> |
| Функции | <ul style="list-style-type: none"> – сигнал к движению – подзывание на кормление – вызывание дождя, солнца, ветра | <ul style="list-style-type: none"> – имитация охотниками голосов промысловых животных – имитация присутствия на обряде зооморфного духа в облике данного животного – образ животного через звукоподражание или наигрыш в сказке |

Таблица 1. Звукоподражания и сигналы обских угров: дифференциация по объекту и функции

Управляя стадом оленей, подражая звукам животных и птиц, призывая стихии, человек использует возможности своего голоса или же применяет звуковое орудие – **фоноинструмент**. Фоноинструменты, предназначенные для звукоподражаний, не относятся к собственно музыкальным, для художественной культуры они являются факультативными (описание и систематизацию см. в статье: [13]). Среди них есть представители трёх органологических классов. Класс идиофонов – самый многочисленный. В него входят: металлические фабричные колокольчики – маленькие, крепящиеся к нарте, и большие, что на шее оленя; самодельные жестяные ботала в форме колокола с язычками из оленьей кости или мелких металлических предметов; деревянные подвески в сколоченном специально ящичке (оленоводы знают, что стук в коробке или ящичке лучше слышно!) или в готовой форме для хлеба; стукалки-ботала из привязанных к доске или старой лыже грузиков (фрагментов кости, специально выструганных для этого деревяшек).

Аэрофоны представлены перьевыми манками, мембранофоны – ленточными пищалками из тонкого слоя бересты, иногда вложенными в деревянную основу.

Перьевой, берестяной, деревянный манки используются для имитации голосов уток и рябчика. Ботала, сделанные из дерева, кости, металла, в том числе колокольчики, применяются для оповещения о движении оленей и для украшения праздничной нарты.

Для того, чтобы управлять стадом, используется несколько видов **сигналов**. Они связаны с двумя базовыми позициями оленевода по отношению к стаду. В первой, находясь позади стада, каюр погоняет оленей и подаёт команды, выкрикивая слова или слоги *e, ge, ej, et' / get', hoj, pr', uš', kas* и их варианты. Преобладают восходящие интонации с остановкой на высоком тоне и последующим высотным и динамическим спадом. В таблице 2 заглавной буквой обозначено сочетание слогов с подъёмом высоты. Слоги kš'at, kš на одной высоте используются, если нужно погонять оленей с помощью хорей¹.

¹ Хорей – шест, которым управляют ездовыми оленями, собаками [10, с. 899].



| Позиция оленевода | Сигнальные слова | Команда (контекст) |
|--------------------------|---|---|
| 1. Оленевод позади стада | <i>e-ge-ge-Ej, (x')Ej, (j)E</i> <i>(g)et' / get' / at'</i> <i>hoj</i> <i>pr' / pr'-vr'</i> <i>uš, kas</i> | |
| | <i>kš'ʔt / kʰš,</i> | Когда погоняют шестом |
| | <i>ge-ge-ge-gej-PR'-la-la-la</i> Двигаться вперед | Когда перегоняют стадо на новое пастбище |
| | <i>li-li-li-li-li-Li-la-la</i> | Когда собирают на зимовку |
| 2. Оленевод перед стадом | <i>Ae / E-aj-aj-aj</i> <i>Aj / Ej / E</i> <i>Hoʷ-ʔo-ʔo-ʔo</i> | Двигаться за оленеводом на нарте (подзывание оленя) |

Таблица 2. Сигнальные слова оленевода

Вторая позиция – когда оленевод едет на своей нарте впереди стада и зовёт оленей бежать за собой. Тогда для сигнала он использует слоги *ae-aj-aj-aj, ej, hoʷ*. Слог *aj* артикулируется со сжатой глоткой, в результате чего получается звук, похожий на хорканье оленей, привлекающий их следовать за пастухом. В ситуации, когда нужно перегнать стадо на новое пастбище и для этого придать энергию движения самцам, «чтобы у быков напряжение было», кричат так: *ge-ge-ge-gej-pr'-la-la-la!* (Инф. сынский ханты Лонгортов Илья Ефимович, 73 года, Шурышкарский р-он ЯНАО). Начальные слоги идут на *crescendo* к самому высокому и громкому слогу *pr'*, затем следует спуск, затихание и стабилизация высоты.

Один из наших информантов, много лет проработавший оленеводом (сыгвинский манси Сайнахов Григорий Николаевич, 72 года, Берёзовский р-он ХМАО–Югры) сказал: «Когда-то я сам так кричал перед стадом. Интересный олень, с ним никогда не заскучаешь!».

Характер интонирования сигналов управления стадом сходен у разных оленеводов. Все фразы в голосовых командах содержат несколько коротких кличей, что может быть связано и с фазами дыхания, и с необходимостью подать сигнал достаточно громко, чтобы он был далеко слышен даже на морозном воздухе. Как правило, более высокие звуки являются и более громкими: спад высоты совпадает с затуханием звучания. Ритмически сигналы организованы как последовательность нескольких кратких звуков-слов с остановкой в конце на долгом, скользящем вниз.

Насколько можно судить по данным, полученным у носителей разных локальных традиций, при подаче команд оленеводы используют всего несколько определённых

слов, которые сочетаются с интонациями, восходящими и нисходящими. Можно предположить, что устойчивые сочетания слогов с типовыми интонациями образуют своего рода *звуки-символы*, воздействие которых на животных закреплено в традиции испокон веков.

Некоторые особенности сигналов, подаваемых обско-угорскими оленеводами, как то: использование отдельных слогов, их дублирование (редупликация), семантическая роль интонации, с которой произносятся (кричатся) команды – удивительным образом согласуются и даже иллюстрируют малоизвестную работу выдающего лингвиста А.П. Поцелуевского, описавшего древнейшие слова-обращения к животным на туркменском материале [11]. Выделенные им разновидности структуры обращений, в том числе одиночный согласный, односложное слово-обращение, простое повторение односложного слова, редупликация [там же, с. 33–37] являются основными формами обращений к оленям и домашним животным у обских угров. Туркменские слова-обращения для призвания животного к себе «произносятся ровным, средней высоты тоном», а для того, чтобы отогнать – «отрывисто, с резким повышенным тоном» [там же, с. 38]. Налицо закреплённый за интонацией смысл, неразрывно связанный со словом, с высотой звука и ритмом. Связь слова, интонации и функции наблюдается и в оленеводческой практике хантов и манси.

Обращает на себя внимание существование у обских угров сигнала животным в виде губно-губного вибранта (обычно этот звук сравнивают с командой для остановки лошади в русском языке). Обско-угорский оленевод кричит *тпрь*, чтобы стадо двигалось за ним, а хозяйка подзывает корову словом *тпрука*, чтобы покормить.



Аналогичный звук зафиксирован в словах-обращениях к животным у многих тюркских народов. Н.М. Кондратьева отмечает его в скотоводческих заговорах теленгитов и алтайцев, где он входит в звуко-символическое слово, закреплённое за овцой [5; 6]. Корень *mnpy* в междо-метных призываниях коровы и телёнка, а также лошади (равно как и её остановки) зафиксирован в речи чувашей [2]. По всей вероятности, мы имеем дело с общими закономерностями эволюции древнейших форм звукового общения человека с животным.

Звукозаписи **призывания стихий** у обских угров представлены единичными образцами. Две заклички – солнца и дождя, зафиксированные у хантов реки Сыня – образцы ритмизованной речи. Они исполнены как детский стишок: проговариваются в определённом ритме, при этом хорошо слышны границы строк и устойчивые ритмические фигуры на повторяемых словах *har, har* 'откройся' (призыв выйти из-за туч) в закличке солнца и *erta, erta* 'лей, лей' – в закличке дождя. Нотная расшифровка закличек сынских хантов опубликована в монографии «Сынские ханты» [15, с. 340–342, №№ 48, 49].

В культуре обских угров, как и многих других народов Сибири, зафиксированы два инструмента, традиционно классифицируемых как свободные аэрофоны – так называемые «гуделка» и «жужжужка». Плоский шумовой инструмент в виде пластинки с привязанной к ней нитью (манс. *võt vövnэ товльнү пәрт* 'ветер зовущая летающая доска') вращают над головой напоподобие пропеллера, при этом ощущается «ветерок» и слышно гудение. Второй инструмент – крутящееся на нитке тело – воспринимаемый как игрушка, вращается на нитях в руках играющего, также создавая характерный жужжащий звук (описание, фото см. в работе: [13, с. 51–52]). По устному свидетельству этнографа Т. Молданова, первый инструмент использовался у хантов для изменения погоды. О ритуальном применении обоих типов инструментов у разных народов говорит Ю.И. Шейкин [17, с. 88, 90–91], обрядово-магическое осмысление фоноинструментов у чукчей обосновано в статье Ю.И. Шейкина, О.Э. Добжанской, Т.И. Игнатевой [18, с. 14–15]. Резонно предположить, что указанные два типа фоноинструментов имели у хантов и манси также ритуально-магическое значение и связаны с желанием социума воздействовать на стихии ради улучшения условий промысла.

Объектами **звукоподражаний** обско-угорских охотников являются животные и птицы. Из крупных промысловых животных – это лось, олень и медведь. Охота может быть особенно успешной, если уметь подражать их голосам. Информанты показывали нам, как кричат эти животные, когда идёт брачный период: имитации передают рёв и крик самца во время гона. Рёв передаёт-

ся горловыми хрипами и напряжением гортани, причём достаточно сильными: один из наших информантов во время показа так сильно напряг голос, что закашлялся. Нотация горлохрипения в подражание лосю приведена в работе Ю.И. Шейкина [17, с. 526].

Промысловая фауна обских угров традиционно включает множество видов **птиц**, и прежде всего уток. Самыми популярными среди них, если судить по умению охотников имитировать их голоса, являются три вида: свиязь (*Mareca penelope*), шилохвость (*Anas acuta*) и чирок-свистунок (*Anas crecca*). Их голоса имитируют с помощью голоса или манка.

Ленточный берестяной манок на утку кладут на язык, затем плотно сжимают губы и втягивают воздух. Манок с держателем (когда береста в деревянном «футляре»), наоборот, издаёт звук в процессе колебания бересты от выдуваемого воздуха. Звуки манка, точно имитирующие голос самки, заставляют самца приблизиться к охотнику. Нотная запись подражания мансийского охотника самке свизы с помощью ленточного манка опубликована в статье [13, с. 50]. Ленточные пищалки как охотничий инструмент, имевший не только промысловые, но и ритуальные функции у многих народов Северной Азии, рассматривает Ю.И. Шейкин [17, с. 180].

Имитация голоса утки без инструмента включает определённые речевые звуки, различающие самца и самку: для женской особи – *et*, для мужской – *kr'k*. Вероятно, раздельный показ голосов птиц разного пола, наличие своеобразного звукового символа-знака свидетельствует о заинтересованности данным видом как объектом охоты. Раздельные звукоимитации записаны также в подражание глухарю и глухарке.

Другие птицы, голоса которых зафиксированы в передаче человека: глухарь и глухарка, тетерев, рябчик, филин, кукушка, ворона. Голосовые подражания глухарю и тетереву содержат свист и пощёлкивание, что соответствует природным звукам пения этих птиц. Нотная запись игры охотника на перьевом манке, сделанном из остова пера лебедя, опубликована в статье [13, с. 51]. Звук такого манка изображает свист рябчика, причём очень реалистично². Подражание косачу (пример 1), напротив, достаточно вокализовано, оно подобно песне без слов.

Звукоподражания филину, кукушке, вороне не являются точным копированием их голоса. Это связано, видимо, с тем, что эти птицы не являются объектами охоты. Подражание их голосам звучит иначе и используется не ради

² Звучание настолько натуральное, что мой кот, услышав «голос» рябчика, изображаемый манком, сильно забеспокоился и стал бегать по комнате, утробно мяукая, в поисках невидимой птицы.



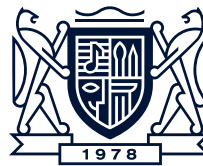
Пример 1. Звукоподражание косачу. Исполняет верхнелозьвинский манси Н.В. Анямов, 63 года.

Запись Е.В. Комарова и Г.Е. Солдатовой, 1992 г., д. Тресколье Ивдельского р-на Свердловской обл. Нотация Г.Е. Солдатовой

удачного промысла, а в обрядовой сфере. Во время трапезы на медвежьем празднике «поедается мясо медведя, при этом все присутствующие подражают крику ворона» [12, с. 122]; при окуивании помещения для медвежьих игрищ «произносят: “Кур-кур-кур”, “Вак-вак-вак”, “Сипсип-сип”, “Сип-сип-сип-пет-пет-пет-те-те-те”, “Туц”, подражая птицам (ворон, селезень, гагара, кедровка, сова, кулик), в облике которых перевоплощённые духи-помощники собрались на празднике» [14, с. 568]. В имитациях, звучащих в ритуале, используется изменённый голос, напоминающий фальцет в сценках-представлениях, чтобы так же, как и в сценках, быть ритуально не узнаваемым, выступая не от своего лица, показывая символическое присутствие зооморфного духа во время обряда.

Некоторые звуки, возникшие в хозяйственной практике хантов и манси, помещаются и в собственно музыкальную область художественного творчества. В записях разных лет, на протяжении XX века фиксировались программные наигрыши на цитре, в которых изображаются животные: заяц, кедровка, оленёнок, кулик, трясогузка, косач и др., в том числе как иллюстрация к тексту сказки (сведения об этом см.: [12; 13]).

Как показывают наблюдения за образцами звукоподражаний и команд управления стадом, функции человеческого голоса и фоноинструмента в этой области интонационной культуры различны. Сигналы для стада и команды (подзывания) животных подаются только голосом, а подражать голосам животного мира человек может и своим голосом, и с помощью звуковых орудий. Обско-угорский человек, живущий в тайге и тундре, чутко слышит звуки природы, осваивает их, интерпретирует и воспроизводит. С помощью голоса или звукового орудия он стремится не только копировать звуки природы, но и применять их в своей деятельности: он использует имитацию звуков природы, чтобы облегчить охоту; верит, что может изменить погоду с помощью ритмично сказанных слов или похожих на ветер звуков. Он создал собственную систему звукового общения с прирученным им северным оленем и другими домашними животными. Творчество человека, явленное в звуковых сигналах, ономотопеях, фоноинструментах, формирует важнейшую, постоянно воссоздаваемую и востребованную часть звучащего ландшафта Югры.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бояркин Н.И. Звуковые орудия и музыкальные инструменты из археологических памятников восточных финнов: Учеб. фильм. URL: <http://lib.do.mrsu.ru/IORManager/viewMedia.do?id=83BF80DE-2B1D-50A1-3126A66751A886E6&fileid=XGJveWFya2luMy5tcDQ%3D> (дата обращения: 11.02.2019).
- 2/ Денисова Т.В., Сергеев Л.П. Слова-обращения к животным в говорах чувашской диаспоры Ульяновской области // Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева. 2015. № 1 (85). С. 32–37.
- 3/ Добжанская О.Э. Система традиционных звуковых инструментов нганасан // Традиционная культура. 2014. № 4. С. 64–70.
- 4/ Звучащие ландшафты Арктики / О.В. Василенко, О.Э. Добжанская, В.Е. Дьяконова и др; под общ. ред. О.Э. Добжанской, Т.И. Игнатьевой. Новосибирск: Наука, 2019. 173 с.
- 5/ Кондратьева Н.М. Скотоводческие заговоры алтайцев [Электронный ресурс] // Культура. РФ. (URL: <https://www.culture.ru/objects/387/skotovodcheskie-zagovory-altaicev>) (дата обращения: 11.12.2022).
- 6/ Кондратьева Н.М. Скотоводческие заговоры теленгитов [Электронный ресурс] // Культура. РФ (URL: <https://www.culture.ru/objects/469/skotovodcheskie-zagovory-telengitov>) (дата обращения: 11.12.2022).
- 7/ Мамчева Н.А. Обрядовые музыкальные инструменты аборигенов Сахалина / Отв. ред. Т.П. Роон, М.М. Прокофьев. Южно-Сахалинск: Изд-во СахГУ, 2003. 176 с. (+CD)
- 8/ Молданов Т.А. Картина мира в песнопениях медвежьих игрищ северных хантов. Томск: Изд-во ТГУ, 1999. 141 с.
- 9/ Молданова Т.А. Из истории возрождения хантыйского медвежьего праздника в Ханты-Мансийском автономном округе – Югре // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2016. № 2 (31). С. 117–125.
- 10/ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений. М.: АЗЪ, 1993. 960 с.
- 11/ Поцелуевский А.П. К вопросу о древнейшем типе звуковой речи. Ашхабад: ТуркменФАН, 1944. 56 с.
- 12/ Солдатова Г.Е. Интонационные феномены медвежьего праздника манси // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2018. Вып. 2 (36). С. 118–127.
- 13/ Солдатова Г.Е. Факультативные фоноинструменты обских угров // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 4. С. 44–56. DOI: 10.26158/TK.2019.20.4.004
- 14/ Сподина В.И. Звук / голос как особый вид обрядово-ритуальной коммуникации // Вестник угроведения. 2021. Т. 11. № 3. С. 563–572.
- 15/ Сынские ханты / Г.А. Аксянова, А.В. Бауло и др. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ, 2005. 352 с.
- 16/ Чернецов В.Н. Медвежий праздник у обских угров / Перевод с нем. и публикация Н.В. Лукиной. Томск: изд-во ТГУ, 2001. 50 с.
- 17/ Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Издат. фирма «Вост. литература» РАН, 2002. 718 с.
- 18/ Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э., Игнатьева Т.И. Звуковые орудия и музыкальные инструменты чукчей: слой архаики // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 4. С. 11–21.
- 19/ Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э., Никифорова В.С. Звучащий ландшафт Арктики // Этнографическое обозрение. 2016. № 4. С. 30–44.
- 20/ Vasylenko (Mazur) O.V. Style and Genre Aspects of Kazym Khanty Bear Festival Songs // Anthropology & Archeology of Eurasia. Vol. 55, Iss. 1, pp. 22–40. DOI: 10.1080/10611959.2016.1263489

REFERENCES

- 1/ Boyarkin, N.I. (2014), *Zvukovye orudiya i muzykal'nye instrumenty iz arkhologicheskikh pamyatnikov vostochnykh finnov: Uchebnyi fil'm* [Sound Tools and Musical Instruments from the Archaeological Sites of the Eastern Finns: An Educational Film], Available at:



<http://lib.do.mrsu.ru/IORManager/viewMedia.do?id=83BF-80DE-2B1D-50A1-3126A66751A886E6&fileid=XGJveW-Fya2luMy5tcDQ%3D> (Accessed 11 February 2019). (in Russ.)

2/ Denisova, T.V., Sergeev, L.P. (2015), "Words-addresses to animals in the dialects of the Chuvash diaspora of the Ulyanovsk region", *I. Yakovlev Chuvash State Pedagogical University Bulletin*, no. 1 (85), pp. 32–37. (in Russ.)

3/ Dobzhanskaya, O.E. (2014), "Nganasan traditional sound instrument system", *Traditional culture*, no. 4, pp. 64–70. (in Russ.)

4/ Dobzhanskaya, O.E., Ignat'eva, T.I. (Ed.) (2019), *Zvuchashchie landschafty Arktiki [The sounding landscapes of the Arctic]*, Nauka, Novosibirsk, 173 p. (in Russ.)

5/ Kondrat'eva, N.M. (2014), "Cattle incantation of the Altaians", *Culture.RF*, Available at: <https://www.culture.ru/objects/387/skotovodcheskie-zagovory-altaicev> (Accessed 01 November 2022) (in Russ.)

6/ Kondrat'eva, N.M. (2014), "Cattle incantation of the Telengits", *Culture.RF*, Available at: <https://www.culture.ru/objects/469/skotovodcheskie-zagovory-telengitov> (Accessed 01 November 2022) (in Russ.)

7/ Mamcheva, N.A. (2003), *Obyadovye muzykal'nye instrumenty aborigenov Sakhalina [Ritual musical instruments of the natives of Sakhalin]*, Izdatel'stvo Sakhalinskogo gosudarstvennogo universiteta, Yuzhno-Sakhalinsk, 176 p. (in Russ.)

8/ Moldanov, T.A. (1999), *Kartina mira v pesnopeniyakh medvezh'ikh igrishch severnykh khantov [Picture of the world in the chants of the Bear-Feast of the Northern Khanty]*, izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, Tomsk, 141 p. (in Russ.)

9/ Moldanova, T.A. (2016), "From the history of the revival of the Khanty Bear-Feast in the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Ugra", *Languages and folklore of the indigenous peoples of Siberia*, no. 2 (31), pp. 117–125. (in Russ.)

10/ Ozhegov, S.I., Shvedova, N. Yu. (1993), *Tolkovy slovar' russkogo yazyka: 72500 slov i 7500 frazeologicheskikh vyrazhenii [Explanatory dictionary of the Russian language: 72500 words and 7500 phraseological expressions]*, AZ##, Moscow, 960 p. (in Russ.)

11/ Potseluevskii, A.P. (1944), *K voprosu o drevneishe tipe zvukovoi rechi [On the question of the oldest type of sound speech]*, *TurkmenFAN*, Ashkhabad, 56 p. (in Russ.)

12/ Soldatova, G.E. (2018), "Intonational Phenomena of the Bear-Feast of Mansi", *Languages and folklore of the indigenous peoples of Siberia*, no. 2(36), pp. 118–127. (in Russ.)

13/ Soldatova, G.E. (2019), "Facultative phono-instruments of the Ob Ugrians", *Traditional culture*, Vol. 20, no. 4, pp. 44–56. (in Russ.)

14/ Spodina, V. I. (2021), "Sound / voice as a special type of ritual communication", *Bulletin of Ugric Studies*, Vol. 11, no. 3, pp. 563–572. (in Russ.)

15/ *Synskie khanty [The Synya Khanty]* (2005), IAET SB RAS, Novosibirsk, 352 p. (in Russ.)

16/ Chernetsov, V.N. (2001), *Medvezhii prazdnik u obskikh ugrov [Bear-Feast among the Ob-Ugrians]*, transl. and ed. by N.V. Lukina, Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, Tomsk, 50 p. (in Russ.)

17/ Sheikin, Yu.I. (2002), *Istoriya muzykal'noi kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie [History of the Musical Culture of the Peoples of Siberia: A Comparative Historical Study]*, Vostochnaya literatura RAN, Moscow, 718 p. (in Russ.)

18/ Sheikin, Yu.I., Dobzhanskaya, O.E. & Ignat'eva, T.I. (2019), "Sound instruments and musical instruments of the Chukchi: a layer of archaism", *Traditional culture*, Vol. 20, no. 4, pp. 11–21. (in Russ.)

19/ Sheikin, Yu.I., Dobzhanskaya, O.E. & Nikiforova, V.S. (2016), "The sounding landscape of the Arctic", *Ethnographic Review*, no. 4, pp. 30–44. (in Russ.)

20/ Vasilenko (Mazur), O.V. (2016), *Style and Genre Aspects of Kazym Khanty Bear Festival Songs*, *Anthropology & Archeology of Eurasia*, Vol. 55, Iss. 1, pp. 22–40. (in Eng.)

Сведения об авторе

Солдатова Галина Евлампьевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук
E-mail: ge.soldatova@yandex.ru

Authors information

Galina E. Soldatova, Cand. Sc. (Art Criticism), lead researcher, Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences
E-mail: ge.soldatova@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

55/

Т.В. ЛЕСКОВА

Региональный
социокультурный контекст
как фактор становления
профессионального
музыкального творчества
на Дальнем Востоке
в послевоенное время

64/

Д.В. СОКОЛОВСКИЙ

Проблемы и перспективы
развития системы высшего
образования в области
высокотехнологического
звукового искусства

74/

С.В. БАКУТО

Краевая творческая школа
как пример культурно-
образовательного
пространства



УДК 78.071.1(571.6)

РЕГИОНАЛЬНЫЙ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ КАК ФАКТОР СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ В ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ

Т.В. ЛЕСКОВА

Российский государственный педагогический универси-
тет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская
Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена изучению фе-
номена музыкальной культуры дальневосточного региона,
сложившейся в результате взаимодействия ряда соци-
окультурных факторов локального и общероссийского
характера. Целью работы является выявление значимых
предпосылок становления творчества Дальневосточной
композиторской организации в послевоенный период,
с середины 1940-х до конца 1950-х годов. В результате ис-
следования определена ведущая тенденция взаимосвязи
музыкального исполнительства (работы дальневосточных
симфонических, хоровых коллективов радиокомитета,
музыкальных театров, художественной самодеятельно-
сти) с композиторским творчеством, представленным
различными жанровыми сферами. В выводах отмеча-
ется, что ассимиляция уникальных традиций и образов
коренных и переселенческих народов в произведениях
местных авторов привела к формированию особого
облика и стилистической специфике дальневосточной музыки,
к композиторскому фольклоризму.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: культура региона, академические
жанры, профессиональная музыка, фольклор, Дальний
Восток России.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии
конфликта интересов.

REGIONAL SOCIO-CULTURAL CONTEXT AS A FACTOR IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL MUSICAL CREATIVITY IN THE FAR EAST IN THE POST-WAR PERIOD

T.V. LESKOVA

The Herzen State Pedagogical University of Russia,
Saint-Petersburg, 191186, Russian Federation

This article is devoted to the study of the phenomenon
of musical culture of the Far Eastern region, which has
developed as a result of the interaction of a number of
socio-cultural factors of a local and all-Russian nature. The
purpose of the work is to identify significant prerequisites
for the formation of the work of the Far Eastern composer
organization in the post-war period, from the mid-1940s to
the end of the 1950s. As a result of the study, a leading trend
in the relationship of musical performance (the work of Far
Eastern symphonic, choral groups of the radio committee,
musical theaters, amateur performances) with composer
creativity represented by various genre spheres was de-
termined. The conclusions note that the assimilation of
unique traditions and images of indigenous and resettling
peoples in the works of local authors led to the formation
of a special appearance and style specifics of Far Eastern
music, to composer folklorism.

KEYWORDS: culture of the region, academic genres,
professional music, folklore, the Russian Far East.

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



Истоки профессиональной музыки российского Дальнего Востока восходят к творчеству первых композиторов: Николая Николаевича Менцера (1910–1997), Дмитрия Дмитриевича Пекарского (1906–1981) [4], Владимира Александровича Румянцева (р. 1914) [19], Семёна Исааковича Томбака (1913–1981) [22]. Приехав на Дальний Восток в середине 1930-х годов, они активно развивали жанры песни, обработки, музыки в театре, обращались к произведениям для симфонического оркестра и оркестра русских народных инструментов. В годы Великой Отечественной войны начавшиеся процессы, не имея ещё прочных основ в музыке региона, были приостановлены. Вместе с тем усилилась практика привлечения творческих сил из центра и других регионов СССР для работы с воинскими музыкальными коллективами: хорами, ансамблями песни и пляски Дальневосточного, Пограничного военных округов, Тихоокеанского флота и других формирований. Уже на этом этапе обозначилась тенденция взаимосвязи композиторского творчества и музыкально-исполнительской деятельности: как правило, произведения создавались для определённого коллектива [8].

Изучение развития данной тенденции и подобных взаимосвязей, относящихся к области социокультурных условий функционирования музыкального творчества в послевоенное время, является основной задачей данной статьи.

После победного завершения Великой Отечественной войны история профессиональной музыки была тесно связана с процессами восстановления всей музыкальной инфраструктуры страны и дальневосточного региона. Деятельность центральных и местных организационных структур (отделов, затем управлений культуры), проводимая на планомерной основе, способствовала систематическому проникновению классической музыки в советский быт. Значимыми направлениями регионального развития явились музыкальное исполнительство и образование [20, с. 87–88] как основополагающие факторы в дальнейшем становлении композиторского творчества. **Исполнительские коллективы**, будучи важнейшей социомузыкальной институцией и сред-

ством популяризации композиторского творчества Дальнего Востока, активно формировали культурную среду региона. После войны продолжили работу все воинские и флотские коллективы – ансамбли песни и пляски, духовые оркестры Дальневосточного пограничного, Краснознамённого Дальневосточного военного округов, Краснознамённого Тихоокеанского флота. Возобновили и расширили деятельность оркестровые, хоровые, оперные, камерные коллективы при Хабаровском, Приморском (Владивосток), Камчатском, Сахалинском, Магаданском, Уссурийском, Амурском (Благовещенск) и других отделениях Дальневосточного радиокомитета. Активизировалась работа Хабаровского краевого театра музыкальной комедии, драматических и музыкально-драматических театров в различных городах региона. При Хоровых обществах, Домах народного творчества (ДНТ)¹ функционировал ряд самодеятельных хоровых, вокально-хореографических, ансамблево-оркестровых, оперных коллективов.

Ширилась сеть дворцов и домов культуры, клубов, студий и кружков при них. Например, в Приморском крае во второй половине 1950-х годов насчитывалось 13 дворцов культуры, 130 клубов [7, с. 206]. В крупных дальневосточных городах и небольших населённых пунктах клубная деятельность пользовалась популярностью разных слоёв населения, а учебно-просветительская работа явилась большим подспорьем в деле начального музыкального воспитания, привития первичных навыков сценического выступления (прежде всего вокально-хорового, ансамблевого и сольного) артистов-любителей.

Самодеятельное хоровое исполнительство развивалось в русле общероссийской тенденции повсе-

1 Помимо концертов, в сферу деятельности ДНТ входили подбор и популяризация репертуара, в основном песенного, созданного профессионалами, но в большей степени авторами-любителями. Осуществлялось руководство секциями самодеятельных композиторов, выпуск репертуарных листков и сборников с их произведениями, соби́рание местного фольклора. Для проведения этой работы в ДНТ были созданы методические кабинеты, оказывающие практическую помощь самодеятельному движению, отчасти организующие музыкально-просветительский процесс.



местного интереса к хоровому пению [18]. Открытие в крупных дальневосточных городах в конце 1950-х годов краевых, областных, городских отделений Всероссийского хорового общества [16] стимулировало развитие разнообразных форм заводской, школьной, студенческой художественной самодеятельности. К заметным явлениям следует отнести организацию в 1958 году Хабаровского городского молодёжного хора из студентов немusыкальньных учебньных заведений (руководитель В. Чернин). Гастрольная деятельность хора резонансом отозвалась по всему Дальнему Востоку: молодёжные коллективы были созданы в Комсомольске-на-Амуре, Владивостоке, Биробиджане, Южно-Сахалинске. Распространённой и очень мобильной формой исполнительства стали молодёжные вокальные ансамбли (например, мужской квартет студентов Хабаровского института инженеров железнодорожного транспорта), ещё пока немногочисленные вокально-хореографические ансамбли этнической направленности (в том числе, существующий с 1945 года нанайский ансамбль «Гива» («Рассвет»), до середины 1980-х годов руководимый П. Дечули).

Профессиональное музыкальное исполнительство развивалось посредством деятельности радиокомитетов и филармоний. К концу 1950-х годов радиовещание проникло в самые отдалённые населённые пункты региона, а в его сетке были сохранены и развиты довоенные традиции просветительских, образовательных программ, но их удельный вес существенно возрос. С учётом возраста аудитории транслировались передачи для детей, юношества, взрослых. Соответственно интересам и музыкально-эстетическим запросам радиослушателей, в программы включались эстрадные песни, классика практически во всём её жанровом разнообразии². В оценке плодотворности

работы радио важен тот факт, что число музыкантов радиокомитетов превышало количество музыкантов филармоний [15, с. 16], хотя отчасти это было вызвано потребностями живого эфира: звукозапись на радио вводилась в небольших пропорциях³.

Об институциональных преобразованиях, поисках оптимальных форм в области музыкального исполнительства свидетельствует следующее. В годы войны (1941–1945) музыканты-профессионалы составляли основу регионального отделения Всесоюзного государственного концертного объединения. В июне 1945 года оно было преобразовано в Концертно-эстрадное бюро, а затем вошло, наряду с другими коллективами, в структуры филармоний во Владивостоке, Хабаровске, Петропавловске-Камчатском, Южно-Сахалинске, Магадане.

Перегруппировка, слияние исполнительских сил, как и в военные годы, свидетельствовали о трудностях развития, малочисленности, нестабильности составов. Недостаток кадров наблюдался, например, в Приморской филармонии, куда вошли Краевой ансамбль песни и пляски (65 человек, руководитель Васильева, затем Л. Яковлев), три штатных эстрадных бригады и две бригады совместителей (в 1950 году – восемь бригад), Украинская музыкально-драматическая труппа (с 1946 года), музыкально-литературный лекторий (с 1947 года). Но в период финансового кризиса 1951 года штат филармонии сократился до двух эстрадных бригад и лектория, включая не более 30–40 артистов. Их постоянную нехватку испытывали и другие филармонии Дальнего Востока. Для интенсификации концертной деятельности с 1948 года Приморская, Хабаровская, Читинская, Сахалинская (с 1955 года) филармонии заключили соглашение об обмене концертными бригадами по единому плану-графику [15, с. 14–15].

Проблемой в работе профессиональных и самодеятельных коллективов оставался недостаточный

² Например, репертуар Хабаровского радио в августе 1953 года включал в себя романсы и песни русских и советских композиторов, произведения для скрипки и фортепиано, оперы «Алеко» С. Рахманинова, «Дубровский» Э. Направника, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, танцы народов СССР. Передачи были разнообразны по своим типам: лекция-концерт, монтаж опер или крупных вокально-хоровых произведений (кантат, ораторий, сюит), концерт по заявкам радиослушателей и др. Например, тогда же, в августе 1953 г. на Хабаровском радио прошли радио беседы об истории духового оркестра, об инструментах (вал-

торне), прозвучали оперы. Наибольшее значение в репертуаре отводилось произведениям советских композиторов. Основание: Государственный архив Хабаровского края. Фр-1686. Оп. 1. Д. 1066. Лл. 127, 161, 175, 267, 283, 396, 419, 430, 432, 437, 447.

³ С 1950-х годов в регионе активно развивается телевидение, грамзапись, постепенно внедрялись транзистор и магнитофон, что «коренным образом изменило саму систему существования музыки в жизни дальневосточников, форму её бытования и степень проникновения в самые различные слои населения» [7, с. 207].



уровень исполнительского мастерства при высокой степени подготовленности отдельных слушательских групп: «Запросы слушателей намного превосходят возможности местных концертных организаций и приезжающих гастролёров; штаты местной Владивостокской филармонии катастрофически малы». Такое положение было связано с тем, что «основную нагрузку по обслуживанию населения несут самодеятельные коллективы» [21, с. 70].

Это замечание можно отнести и к местной музыкально-исполнительской инфраструктуре в целом. Возможности повышения её качества и быстрого комплектования оптимального состава коллективов оставались ограниченными. Поэтому на съездах и конференциях профсоюза работников культуры особое внимание уделялось именно художественной самодеятельности. Широкое развитие и возросший уровень мастерства в военные годы позволяли на данном этапе рассматривать её не только как «школу коммунистического воспитания» в области культуры и искусства, но и как резерв музыкального профессионализма. Исходя из этого, обязательной частью общественной работы педагогов, музыкантов-исполнителей (особенно хормейстеров) и композиторов была помощь самодеятельным коллективам [12, с. 51].

Сфера регионального **музыкального образования**, нацеленная на комплекс аналогичных задач: пополнения штатов радиокомитетов, филармоний, повышения профессионального уровня исполнителей, – была преемственно связана с довоенным временем. Основную нагрузку продолжали нести музыкальные училища Владивостока и Хабаровска, созданные в 1933 и 1935 и вторично открытые в 1957 и 1947 годах, а также образованное в 1960 году училище в Благовещенске. По сравнению с довоенным временем круг специальностей в них значительно расширился.

В Хабаровском музыкальном училище начали работу новые отделения – дирижёрско-хоровое (1948) [5], теоретическое (1959) [10], народов Севера (1960). Внутренне преобразовывались существовавшие ранее отделения: расширялся круг специальных инструментов (духовых, струнных, народных), что сопровождалось открытием новых классов. Отделения народных инструментов, хорового дирижирования, народов Севера были призваны

обеспечить музыкантами-организаторами стремительно развивающуюся художественную самодеятельность. В связи с этим в училище была введена дисциплина «Клубное дело» [5].

Сходные процессы характеризовали училище Владивостока, где были открыты дирижёрско-хоровое, фортепианное, вокальное, отделения народных инструментов, теории музыки, струнное [14].

Из училищ выпускались исполнители практически всех оркестровых, народно-инструментальных, вокально-хоровых и других музыкально-исполнительских специальностей, постепенно насыщая местными кадрами профессиональные коллективы. К музыкально-педагогической работе на Дальнем Востоке удалось привлечь многих талантливых преподавателей, получивших образование в центральных консерваториях [13, с. 19].

С конца 1940-х годов значительно активизировалось создание музыкальных школ с отделениями для детей и взрослых во всех крупных городах и посёлках: в Комсомольске-на-Амуре, Биробиджане, Бикине, Вяземском, Ворошилове (ныне Уссурийске), Артёме, Находке, Магадане и многих других. Школы способствовали повышению уровня образования, так как в музыкальные училища поступали уже подготовленные абитуриенты.

Музыкальные училища и школы вели плодотворную просветительскую работу, организовывая концерты силами учебных коллективов и солистов в своих городах. Выступления учащихся и преподавателей учебных заведений, государственные экзамены по хоровому дирижированию, оперному классу (музыкальных училищ) нередко становились общегородскими культурными мероприятиями [12, с. 53].

В целом в послевоенное время на Дальнем Востоке активно формировались первые две ступени советской системы музыкального образования «школа – училище – вуз». Всё это способствовало существенному укреплению региональной музыкально-исполнительской базы.

Несмотря на явления нестабильности, музыкальное образование имело в регионе, как представляется, сильные позиции, оказывающие положительное влияние на область музыкального исполнительства.

Развитию профессиональной музыки способствовало **формирование композиторской организации**. Во-первых, к этому виду факторов относится



существенное расширение круга авторов в первые послевоенные годы в связи с приездом на Дальний Восток Валентина Сергеевича Левашова, Филиппа Михайловича Садового, Василия Петровича Колесова, Петра Аркадьевича Мирского [6]⁴. В 1950-е годы к творческой работе вернулся Н. Менцер, приехали композиторы В.Л. Белиц, Л. Корнеев, В. Вотинцев, А. Казаринов, О. Сидорин. В 1958 году началась деятельность композитора и собирателя дальневосточного аборигенного фольклора Геннадия Петровича Угрюмова (1938–2002), а также лидера будущей региональной организации⁵ – Юрия Яковлевича Владимирова (1925–1978). Благодаря их высокому профессионализму, композиторское творчество Дальнего Востока получило большие стимулы развития.

Во-вторых, региональное звено и само творчество формировались в процессе активной общественной деятельности композиторов, в частности, концертной работы, включения в региональный музыкально-исполнительский процесс. Их руководство профессиональными и самодеятельными оркестрами, ансамблями, хорами радиокомитетов, музыкальных училищ, музыкально-драматических театров, воинских коллективов способствовало не только расширению репертуара, но и акцентировке его актуальных направлений развития⁶.

С активизацией региональной исполнительской, образовательной, просветительской деятельности, в том числе, и самих композиторов, перед ними стояла задача создания местного, дальневосточного репертуара, отвечающего потребностям самих музыкантов и публики. Жанровая палитра творчества во многом определялась музыкально-исполнительской средой региона.

Наиболее развитая сфера концертной практики Дальнего Востока – хоровая – стимулировала уча-

стие в ней композиторов, нередко бравших на себя роль хормейстеров, что часто совпадало с их обращением к кантатному жанру. Назовём кантаты «Русь» Ф. Садового для хора а cappella, «Приморье» Н. Пенто для хора и симфонического оркестра на слова П. Заборы, «О воссоединении Украины с Россией» Ю. Владимирова для хора, солиста и симфонического оркестра. Возник также ряд хоровых сюит, среди которых «Поэма об Амурске» для хора и фортепиано С. Томбака на слова Р. Добровенского, «Одесская Черноморская» Ю. Владимирова для солистов, хора и симфонического оркестра на слова В. Ивановича и О. Уварова.

Песня, бывшая основным жанровым руслом дальневосточной музыки ещё с 1930-х годов, предназначалась не только исполнителям-любителям, но также и профессионалам. Развитие этого жанра продолжилось в творчестве Н. Менцера, В. Румянцева, С. Томбака, Ф. Садового, В. Левашова, А. Яковлева, П. Мирского, Ю. Владимирова [2], которых привлекала поэзия Петра Комарова [1] и других дальневосточных и советских поэтов [9, с. 75–77]. Песенные концерты нередко приобретали вид творческих встреч, музыкально-литературных вечеров с участием поэтов, артистов филармонии⁷.

Развитие региональной симфонической культуры в рамках деятельности радиокомитетов обусловило появление ряда крупных инструментальных циклов. Среди них Третья «Русская» симфония Ю. Владимирова, написанная композитором ещё в Одессе, но звучавшая и на Дальнем Востоке, Симфониета А. Яковлева, инструментальные концерты Н. Пенто (для фортепиано с оркестром), В. Белица (для виолончели с оркестром), сюита «Нивхские сюжеты» Н. Менцера, «Нанайская сюита» В. Румянцева, ряд увертюр и других жанров.

Деятельность в Хабаровске Краевого театра музыкальной комедии фокусировала внимание дальневосточных композиторов на разработке музыкально-

⁴ В 1949 году была выдвинута идея о создании Дальневосточного отделения Союза композиторов во главе с И. Ипатьевым [23, с. 3–4], в то время не осуществлённая: количественный фактор оказался недостаточным.

⁵ Дальневосточное отделение Союза композиторов открылось в декабре 1960 года, а первые пленарные заседания нового объединения прошли в марте-апреле следующего года.

⁶ На одной из репетиций Хабаровского городского молодёжного хора Ю. Владимиров и С. Томбак показали студентам – участникам хора – свои новые песни. Но затем «встреча коллектива с композиторами вылилась в большой разговор о репертуаре, о том, что хочет слушать и петь молодёжь» [16].

⁷ В 1949 году авторский вечер музыкального руководителя Приморского краевого драматического театра имени М. Горького, композитора Н. Пенто прошёл с участием поэтов Г. Халилецкого, И. Степанова, Я. Кауфмана. В том же году встреча военных моряков Владивостока с работниками литературы и искусства была организована при участии артистов Д. Ларионова, О. Беляевой, а песни композиторов В. Сметанкина, Н. Пенто, М. Каганова, А. Ковалёва сопровождалась выступлением поэта С. Ольгина [3].



театральной сферы в творчестве. В ориентации на этот коллектив появились оперетты «Чайки над морем» С. Томбака и Ф. Садового, «Вас ждут друзья» и «Легенда о голубом камне» В. Белица. Сотрудничество Н. Менцера, Н. Пенто, Ю. Владимировича с драматическими театрами привело к появлению музыки к спектаклям.

Камерные жанры, в частности, романсы на стихи П. Комарова и фортепианные миниатюры были основой творчества П. Мирского – блестящего пианиста и концертмейстера. Ю. Владимиров, одинаково талантливо и профессионально владевший скрипкой и фортепиано, создал ряд сонат, миниатюр для этих инструментов. Н. Менцер, также скрипач по образованию, отразил утонченно-романтизированный мир чувствований в своих романах, пьесах для скрипки и фортепиано.

Помимо этого, решающее воздействие на творчество оказывало само культурное пространство региона, в частности, **национальное своеобразие музыкального фольклора**. На Дальнем Востоке оно выражалось в сочетании коренной и переселенческой (восточнославянской) этнических традиций. Композиторы воспринимали оба типа местного фольклора непосредственно в быту, а также в ходе концертной практики самодеятельных фольклорных ансамблей и хоров, хорошо им знакомой. Источником впечатлений были и фольклорно-этнографические изыскания, которые в военные годы были приостановлены, но в послевоенные, особенно в 1950-е, находились на новом витке развития. Фольклорные экспедиции и исследования воспринимались как весьма актуальная деятельность по сохранению этнической культуры. В этой работе дальневосточные композиторы Н. Менцер, В. Румянцев, Г. Угрюмов проявляли большую заинтересованность, принимали непосредственное участие. Так, в прессе отмечалось: «Совершенно новое направление сейчас получила <...> деятельность Н. Менцера. Его влечёт к истокам национального музыкального творчества. Недавно Николай Николаевич вернулся из большой и интересной поездки по Нанайскому району, – уже третьей на протяжении [1959 – *Т.Л.*] года» [17].

Н. Менцер и его коллеги в своём творчестве ставили сходные задачи сохранения и развития этнической, особенно коренной культуры в академических жанрах и формах. Это явилось значимым фактором

в формировании стилового облика дальневосточной профессиональной музыки, привело к возникновению фольклорного направления / композиторского фольклоризма – сферы творчества, отразившей местный фольклор.

Композиторы, как и в 1930-е годы, продолжали работу в области вокально-хоровой и инструментальной обработки [11]. Но в послевоенный период возникли новые жанровые линии: вокально-хореографическая и симфоническая сюиты, малые симфонические жанры (увертюры, фантазии, рапсодии, картины, каприччио). Всё это нашло отражение в творчестве зачинателя фольклорного направления Н. Менцера. На основе вокально-инструментальных обработок фольклора коренных народов (нанайцев, ульчей, удэ, коряков, чукчей и др.) он создал ряд концертных программ для этнографических ансамблей, симфонические произведения: «Эвенкийскую рапсодию» (1958) и сюиту «Нивхские сюжеты» (1959). Известна его хоровая обработка переселенческого фольклора «Как на этой на долинке».

В. Румянцев воплотил коренной фольклор в «Нанайской сюите» для оркестра русских народных инструментов (1944), создав позже версию для симфонического оркестра. Фольклор переселенцев находит отражение в его хоровых миниатюрах, например, «За кустами краснотала», обработках и песнях, одна из которых, «Шуми, Амур», приобрела общерегиональную популярность, став своего рода гимном Дальнего Востока [24, с. 27].

Опыт воплощения народных русско-украинских источников в крупных жанрах привнёс на Дальний Восток Ю. Владимиров. Таковы его «Кантата о воссоединении Украины с Россией» и Третья «Русская» симфония. Плодотворная работа композитора над дальневосточными фольклорными прообразами восточнославянского и коренного генезиса была продолжена за пределами рассматриваемого нами периода.

Итак, под влиянием региональной социокультурной среды с середины 1940-х годов началось становление собственно профессиональной композиторской музыки на Дальнем Востоке, вызревание первых жанрово-стилевых тенденций, значимых для последующего времени. Наряду с исполнительской, педагогической, общественно-просветительской де-



тельностью, само творчество композиторов явилось заметной составной частью музыкальной культуры региона. Источником стабильности и динамичности его жанрово-стилевого развития, особенно в конце 1950-х годов, стала согласованность с процессами функционирования регионального музыкального исполнительства и образования.

Формирование основ современной модели музыкального творчества региона немислимо вне взаимосвязи с дальневосточным культурным пространством, влияние которого выразилось в претворении образцов местного фольклора в произведениях композиторов. Сфера фольклоризма явилась той специфической стиливой особенностью, которая продолжает характеризовать профессиональную музыку Дальнего Востока России и на современном этапе.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Вольхин П. Певец родного края (Поэзия Петра Комарова в музыке). Нота. 1979. Август. С. 1.
- 2/ Вольхин П. Песни над Амуром // Дальний Восток. 1975. № 9. С. 128–134.
- 3/ Встреча композиторов и поэтов // Тихоокеанская звезда. 1956. 7 марта. С. 4.
- 4/ Дмитрий Пекарский // Кино-театр.ру. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/373202/forum/> (дата обращения: 19.09.2022).
- 5/ Золотарева Л.В. Хабаровское училище искусств в 1935–1963 годов: Дипл. работа. Владивосток, ДВПИИ, 1999. 97 с.
- 6/ Кейлина З. О творчестве хабаровских композиторов // Тихоокеанская звезда. 1957. 6 февраля. С. 3.
- 7/ Королёва В.А. Из истории организационных процессов в музыкальной культуре Дальнего Востока России 1945–1960-х годов // Состояние и проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства Дальнего Востока России: Материалы Всеросс. науч.-практ. конф. Хабаровск, 2010. Ч. 1. С. 206–209.
- 8/ Лескова Т.В. Музыкально-творческая среда Дальнего Востока в период Великой отечественной войны // Художественные традиции Сибири: Материалы III Международной научной конференции. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2020. С. 28–33.
- 9/ Лескова Т.В. Творчество композиторов Дальнего Востока России: учеб. пособие. 2-е изд. Хабаровск: Хабар. гос. институт искусств и культуры, 2017. 360 с.
- 10/ Лескова Т.В. Теоретическое отделение Хабаровского краевого колледжа искусств за пятьдесят лет // Вехи времени: К 75-летию юбилею Хабаровского краевого колледжа искусств. Хабаровск: ХГИИК. 2011. С. 32–59.
- 11/ Лучшие песни – тебе [о творчестве Г. Угрюмова] // Тихоокеанская звезда. 1957. 3 ноября. С. 4.
- 12/ Мартюшева Н.В. Главное – воспитать человека (памяти З.П. Тютиной) // Россыпи идей и опыта: К 70-летию Государственного Хабаровского краевого колледжа искусств. Хабаровск: ДВГУ, 2006. С. 47–54.
- 13/ Марчишина Т.В. Из истории музыкального образования в Приморье (к сорокалетию музыкального училища г. Владивостока) // Музыкальная культура Дальнего Востока и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: Тезисы докладов региональн. науч.-практ. конф. М.: Композитор, 1998. С. 17–19.
- 14/ Марчишина Т.В. Музыкальное образование на Дальнем Востоке в 50-е годы XX века // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад. Вып. 8. Владивосток, 2002. С. 112–118.
- 15/ Матвейчук В.П., Федотов В.А. Концертная жизнь во Владивостоке в первое десятилетие после Великой Отечественной войны // Музыкальная культура Дальнего Востока и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: Тезисы докладов региональн. науч.-практ. конф. М.: Композитор, 1998. С. 14–17.
- 16/ Менцер Н. Новые горизонты // Музыкальная жизнь. 1968. № 21. С. 8–9.



17/ Николаева Л. Не ручьём, а широкой рекой // Тихоокеанская звезда. 1959. 3 ноября. С. 2.

18/ Паисов Ю.Н. Современная русская хоровая музыка (1945–1980): Очерки истории и теории жанра. М.: Советский композитор, 1991. 276 с.

19/ Румянцев Владимир Александрович // Большая биографическая энциклопедия. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/108263/%D0%A0%D1%83%D0%BC%D1%8F%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%B2 (дата обращения: 19.09.2022).

20/ Савелова Е.В. История образования в сфере культуры и искусства в Хабаровском крае (1938–1991 гг.) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2021. № 4. С. 86–92.

21/ Садыкова В. Владивосток сегодня // Музыка Сибири и Дальнего Востока. М.: Советский композитор, 1982. С. 70–79.

22/ Семён Томбак // Кино-театр.ру. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/sov/422945/works/> (дата обращения: 19.09.2022).

23/ Соломонова Н.А. Размышляя о юбилее... // Музыкальная культура Дальнего Востока: Материалы региональн. науч.-практ. конф. Хабаровск, 2001. Вып. 2. С. 3–12.

24/ Хабаровские композиторы: библиогр. справ. / Хабаров. краев. науч. б-ка. Хабаровск, 1967. 78 с.

REFERENCES

1/ Volkhin, P. (1979), "Singer of the native land (Pyotr Komarov's poetry in music)", Note, August, p. 1. (in Russ.)

2/ Volkhin, P. (1975), "Songs over the Amur", Far East, no. 9, pp. 128–134. (in Russ.)

3/ (1956), "Meeting of composers and poets", Pacific Star, March 7, p. 4. (in Russ.)

4/ "Dmitry Pekarsky", Kino-teatr.ru, Available at: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/373202/forum/> (Accessed 19 September 2022). (in Russ.)

5/ Zolotareva, L.V. (1999), Khabarovskoye uchilishche iskusstv v 1935–1963 godov: Dipl. rabota [Khabarovsk School of Arts in 1935–1963: Dipl. Job.], DVPII, Vladivostok, 97 p. (in Russ.)

6/ Keilina, Z. (1957), "On the work of Khabarovsk composers", Pacific Star, February 6, p. 3. (in Russ.)

7/ Koroleva, V.A. (2010), "From the history of organizational processes in the musical culture of the Russian Far East in 1945–1960s", Sostoyaniye i problemy kadrovogo obespecheniya sfery kul'tury i iskusstva Dal'nego Vostoka Rossii: Materialy Vseross. nauch.-prakt. konf. [State and problems of staffing the sphere of culture and art of

the Russian Far East: Materials of the All-Russian. scientific-practical. conf.], Khabarovsk, part 1, pp. 206–209. (in Russ.)

8/ Leskova, T.V. (2020), "Musical and creative environment of the Far East during the Great Patriotic War", Khudozhestvennyye traditsii Sibiri: Materialy III Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Artistic Traditions of Siberia: Proceedings of the III International Scientific Conference], Krasnoyarsk: D. Khvorostovsky State Research Institute, pp. 28–33. (in Russ.)

9/ Leskova, T.V. (2017), Tvorchestvo kompozitorov Dal'nego Vostoka Rossii: ucheb. posobiye. 2-ye izd [Creativity of composers of the Far East of Russia: textbook. allowance. 2nd ed.], Habar. gos. institut iskusstv i kul'tury, Khabarovsk, 360 p. (in Russ.)

10/ Leskova, T.V. (2011), "Theoretical Department of the Khabarovsk Regional College of Arts for fifty years", Vekhi vremeni: K 75-letnemu yubileyu Khabarovskogo krayevogo kolledzha iskusstv [Milestones of the Time: To the 75th Anniversary of the Khabarovsk Regional College of Arts], KhGIIK, Khabarovsk, pp. 32–59. (in Russ.)

11/ (1957), "The best songs are for you [about the work of G. Ugryumov]", Pacific Star, November 3, p. 4. (in Russ.)

12/ Martyusheva, N.V. [2006], "The main thing is to educate a person (in memory of Z.P. Tyutina)", Rossypi idey i opyta: K 70-letiyu Gosudarstvennogo Khabarovskogo krayevogo kolledzha iskusstv [Placers of ideas and experience: To the 70th anniversary of the State Khabarovsk Regional College of Arts], DVGGU, Khabarovsk, pp. 47–54. (in Russ.)

13/ Marchishina, T.V. (1998), "From the history of music education in Primorye (to the fortieth anniversary of the music school in Vladivostok)", Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka i stran Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona: Tezisy dokladov regional'n. nauch.-prakt. konf. [Musical culture of the Far East and the countries of the Asia-Pacific region: Abstracts of reports of the regional. scientific-practical. conf.], Kompozitor, Moscow, pp. 17–19. (in Russ.)

14/ Marchishina, T.V. (2002), "Musical education in the Far East in the 1950s", Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok-Zapad [Culture of the Far East of Russia and the Asia-Pacific countries: East-West], Issue 8, Vladivostok, pp. 112–118. (in Russ.)

15/ Matveychuk, V.P., Fedotov, V.A. (1998), "Concert life in Vladivostok in the first decade after the Great Patriotic War", Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka i stran Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona: Tezisy dokladov regional'n. nauch.-prakt. konf. [Musical culture of the Far East and the countries of the Asia-Pacific region: Abstracts of reports of the regional. scientific-practical. conf.], Kompozitor, Moscow, pp. 14–17. (in Russ.)



- 16/** Mentzer, N. (1968), "New horizons", Musical life, no. 21. pp. 8–9. (in Russ.)
- 17/** Nikolaeva, L. (1959), "Not by a stream, but by a wide river", Pacific Star, November 3, p. 2. (in Russ.)
- 18/** Paisov, Yu.N. (1991), *Sovremennaya russkaya khorovaya muzyka (1945 – 1980): Ocherki istorii i teorii zhanra* [Modern Russian choral music (1945–1980): Essays on the history and theory of the genre], Sovetskiy kompozitor, Moscow, 276 p. (in Russ.)
- 19/** (2009), "Rumyantsev Vladimir Alexandrovich", *Bol'shaya biograficheskaya entsiklopediya* [Big Biographical Encyclopedia], Available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/108263/%D0%A0%D1%83%D0%B%D1%8F%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%20%B2 (Accessed 19 September 2022). (in Russ.)
- 20/** Savelova, E.V. (2021), "History of education in the field of culture and art in the Khabarovsk Territory (1938–1991)", ARTE, 2021, no. 4, pp. 86–92. (in Russ.)
- 21/** Sadykova, V. (1982), "Vladivostok today", *Muzyka Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Music of Siberia and the Far East], Sovetskiy kompozitor, Moscow, pp. 70–79. (in Russ.)
- 22/** "Semon Tombak", *Kino-teatr.ru*, Available at: <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/sov/422945/works/> (Accessed 19 September 2022). (in Russ.)
- 23/** Solomonova, N.A. (2001), "Reflecting on the anniversary...", *Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka: Materialy regional'n. nauch.-prakt. konf.* [Musical culture of the Far East: Materials of the regional. scientific-practical. conf.], Khabarovsk, Issue. 2, pp. 3–12. (in Russ.)
- 24/** (1967), *Khabarovskiye kompozitory: bibliogr. sprav.* [Khabarovsk composers: bibliogr. ref.], Habar. kraev. nauch. b-ka, Khabarovsk, 78 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
E-mail: leskova-1961@mail.ru

Author information

Tat'jana V. Leskova, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of musical upbringing and education, The Herzen State Pedagogical University of Russia
E-mail: leskova-1961@mail.ru



УДК 78.078

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ВЫСОКОТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ЗВУКОВОГО ИСКУССТВА

Д.В. СОКОЛОВСКИЙ

Красноярский краевой научно-учебный центр кадров
культуры, 663090, Дивногорск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье предпринята попытка охарактеризовать современное состояние системы высшего образования в области высокотехнологического звукового искусства (далее в тексте – ВЗИ). Рассматривая историю становления и перспективы развития отечественной электронной музыки и других направлений ВЗИ, автор заключает, что на нынешнем этапе России нельзя отнести к числу мировых лидеров в данной области, ни в технологическом, ни в идейном аспектах. И это состояние не является временным циклическим спадом, вполне естественным для любых эволюционных процессов; это уже давно наметившийся тренд, который вскоре начнёт оказывать негативное влияние не только на развитие всего музыкального искусства, но и на многие другие культурные явления. Были проанализированы все образовательные программы, реализовывавшиеся учреждениями высшего образования в 2021/2022 учебном году. Результатом исследования является определение как реального уровня, так и потенциальных условий для развития ВЗИ в России. В выводах отмечается необходимость модернизации системы художественного образования в рассматриваемой области.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: высокотехнологическое звуковое искусство, современные/инновационные музыкальные технологии, электронная музыка, электроакустика, саунд-дизайн, акустматика, sound-art, высшее образование.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

PROBLEMS AND PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF THE HIGHER EDUCATION SYSTEM IN THE FIELD OF HIGH-TECH ART OF SOUND

D.V. SOKOLOVSKIY

Krasnoyarsk Regional Research and Training Center of Cul-
ture Professionals, Divnogorsk, 663090, Russian Federation

ABSTRACT. The article attempts to characterize the current state of the higher education system in the field of high-tech art of sound (hereinafter referred to as HTAS). At the same time, the emphasis is placed on existing problems, as well as possible ways to solve them are considered. Considering the history of the formation and prospects for the development of Russian electronic music and other areas of music, we can conclude that at the current stage our country cannot be considered among the worldleaders in this field, either in technological or ideological aspects. And this state is not a temporary cyclical decline, quite natural for any evolutionary processes; it has long been a trend that will soon begin to have a negative impact not only on the development of the entire musical art, but also on many other cultural phenomena. This situation does not correspond to the special civilizational role of our country, its contribution to the world musical culture and, finally, the traditions in electroacoustic music that we had in the 1920s-1960s. We conducted a study, as a result of which it was possible to determine both the real level and potential conditions for the development of high-tech sound art in Russia. All educational programs implemented by institutions of higher education in the 2021/22 academic year were analyzed. As a result, the author comes to the conclusion about the need to modernize the system of art education in the field under consideration.

KEYWORDS: high-tech art of sound, modern / innovative music technologies, electronic music, electroacoustics, sound design, acousmatic, sound-art, higher education.

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



В данной статье в рабочем порядке употребляется словосочетание «высокотехнологическое звуковое искусство» (далее в тексте – ВЗИ), под которым мы понимаем обширную область искусства, материалом которого является звук. В этот конгломерат входят: электронная музыка (как основное, системообразующее направление), электроакустическая и компьютерная музыка, акусматика, sound art, саунд-дизайн и пр. Ещё в начале прошлого века необходимости в использовании предлагаемого понятия не возникало, поскольку единственной разновидностью звукового искусства оставалась музыка. Всё кардинально изменилось в 1910-х гг., когда радикальные идеи в музыке начали материализовываться в виде манифестов, статей и отдельных экспериментальных сочинений (Ф. Бузони, Ф.Т. Маринетти, Ф.Б. Прателла, Л. Руссоло). Новое словосочетание вводится, дабы упредить возможные разногласия, часто возникающие в связи с использованием терминов «электронная музыка», «электроакустика» или «акусматика». Проблема терминологии в данной области науки и творчества по-прежнему остаётся достаточно острой, и её обсуждение выходит далеко за рамки настоящей работы.

Тема предлагаемого исследования весьма актуальна, поскольку необходимость развития отрасли высокотехнологического звукового искусства отвечает принципам, заложенным в основополагающих актах Российской Федерации, регулирующих сферу культуры: Основы государственной культурной политики, утверждённых Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики»; Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года¹; Стратегии инновационного развития Российской Федерации на период до 2020 года², Стратегии научно-технологического развития Российской

Федерации³; Государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры и туризма»⁴ и некоторых других стратегических документах. Так, Основы государственной культурной политики провозглашают задачу «в исторически короткий период осуществить экономическую и социальную модернизацию страны, выйти на путь интенсивного развития, обеспечивающего готовность государства и общества ответить на вызовы современного мира». В области культуры такая модернизация невозможна без глубокого освоения мировых достижений звукового искусства XX–XXI веков. Решение этой задачи становится значимым шагом для достижения культурного суверенитета страны.

В СССР о необходимости освоения электронных музыкальных технологий в учебных заведениях стали говорить в середине 1980-х гг. Ещё в 1984 году при Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки появилась первая (и на тот момент единственная) кафедра компьютеризации музыкальной деятельности. В 1988 в работу кафедры включается композитор Ю.П. Юкечев, который начинает активно заниматься электронной музыкой. Значительным событием явилось проведение в 1990 году первой международной научно-практической конференции «Электронная технология и музыкальное искусство». Научный опыт, накопленный кафедрой за предыдущие годы, получил отражение в монографии А. Ментюкова, А. Устинова, С. Чельдиева «Электроника. Музыка. Интонирование», изданной в 1993 году. Ю.П. Юкечевым была разработана учебная программа «Основы электронной композиции».

В 1990 году Эдуардом Артемьевым была основана «Российская ассоциация электроакустической музыки» (АЭМ), которая вошла в Интернациональную конфедерацию электроакустической музыки ICЕМ при ЮНЕСКО. При Союзе композиторов СССР

1 Утверждено распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р.

2 Утверждено распоряжением Правительства Российской Федерации от 8 декабря 2011 г. № 2227-р.

3 Утверждено указом Президента Российской Федерации от 1 декабря 2016 г. № 642.

4 Утверждено постановлением Правительства Российской Федерации от 15 апреля 2014 г. № 317.



благодаря содействию Тихона Николаевича Хренникова (1913–2007) учреждается Экспериментальная лаборатория электронной и компьютерной музыки, просуществовавшая до 1996 года. Её руководителями были Анатолий Киселёв и Андрей Родионов. Здесь прошли начальное обучение работе музыканта на компьютере многие наши композиторы и музыковеды. В первой половине 1990-х годов в России начинает издаваться научная, научно-популярная, учебная и прикладная литература об электронной музыке и её создателях. Появляется специальная учебная литература, посвящённая проблемам электронной музыки, а также практике использования компьютера и программных приложений в творческой и образовательной деятельности. Статьи на эту тему пишут В. Белунцов, С. Крейчи, Ю. Дмитрикова, А. Киселёв, А. Родионов, М. Катунян, А. Козлов, В. Шилов, В. Ценова. Благодаря деятельности экспериментальных центров, ассоциаций и кафедр в программах профессиональных образовательных организаций стали появляться такие дисциплины, как электронная и компьютерная музыка, музыкальная информатика, компьютерные музыкальные технологии, электроакустическая композиция и некоторые другие. В начале 2000-х годов И.М. Красильников⁵ создаёт первые учебно-методические пособия по работе с клавишным синтезатором, адресованные педагогам детских музыкальных школ и их ученикам.

Начиная с 2006 года, в системе отечественного образования произошло множество преобразований, сменилось уже несколько поколений образовательных стандартов, однако подготовка специалистов в области ВЗИ в целом осталась на прежнем уровне, достигнутом 10–20 лет назад. Такая ситуация не соответствует требованиям, предъявляемым к современным композиторам, саунд-дизайнерам, аранжировщикам, саунд-артистам. В России до сих пор не существует специализированных государственных образовательных учреждений для систематической подготовки профессионалов в данной области искусства и технологии. До 2011 года не было ни одной профессиональной образовательной

программы подготовки таких специалистов. Сейчас они начинают внедряться в образовательных учреждениях Москвы и Санкт-Петербурга, но всё равно пока представляют собой единичные прецеденты. До 1996 года в стране вообще не преподавались дисциплины, прямо или косвенно относящиеся к электронной и компьютерной музыке. Для сравнения отметим, что такие предметы, как звуковой дизайн, музыкальное программирование, теория синтеза и трансформации звука, мультимедийное искусство, электронная и компьютерная музыка и многие другие давно стали обязательными в системе музыкального образования ведущих зарубежных стран. Профессиональное обучение электронной музыке там осуществляется в консерваториях, университетах и специализированных институтах.

О необходимости реформирования высшего образования по направлению музыкальное искусство заявляют сотрудники Городского экспертного совета «Электронная музыка» (Москва), в частности кандидат искусствоведения и член Союза московских композиторов Е.В. Орлова, руководитель Центра профессионального мастерства по направлению «Электронная музыка» Государственного бюджетного учреждения города Москвы «Дирекция образовательных программ в сфере культуры и искусства» Д.И. Гордеев, сотрудники Научно-творческого центра электроакустической музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (ЦЭАМ / СЕАММС) Э.Р. Садыков, С.Е. Полтавский, А.В. Поспелова. Последние несколько лет статьи по данной проблематике публикуются в основном в ежеквартальном журнале «Музыка и электроника», бессменным редактором которого с 2004 года является И.М. Красильников. Правда, большая часть публикуемых материалов посвящена вопросам преподавания электронной и компьютерной музыки в детских школах искусств. Пока что тема комплексного внедрения программ ВЗИ на всех уровнях образования и, в частности, в высших образовательных организациях, на наш взгляд, освещается недостаточно.

Цель настоящей статьи – обратить внимание научного сообщества и творческих деятелей на необходимость реформирования отечественного художественного образования в части современных направлений ВЗИ. Для этого был проведён тщатель-

⁵ Ныне Игорь Михайлович Красильников является ведущим научным сотрудником ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии Российской Академии образования», доктором педагогических наук.



ный мониторинг всей интересующей нас отрасли современного искусства. Первоначально мы разбили предмет исследования на ряд аспектов, а именно: 1) наследие и традиции, 2) наука и образование, 3) материально-техническая база, 4) сообщество и творческая среда. Конечно, в реальности данные аспекты неразрывно переплетены друг с другом, мы прибегли к искусственному разграничению лишь для удобства анализа. Далее мы подвергли более детальному рассмотрению все существующие на данный момент образовательные программы, прямо или косвенно относящиеся к области ВЗИ, а также рабочие программы профильных учебных дисциплин. Наша работа преимущественно касается актуальных проблем подготовки бакалавров, магистров и специалистов, поскольку рамки настоящего издания не позволяют в достаточной степени осветить все уровни и ступени художественного образования. Автор надеется устранить указанные «пробелы» в будущих публикациях.

Поскольку инновационные формы технологического звукового искусства одновременно существуют и в поле искусства, и в поле наукоёмких технологий, то качественный рывок в проблемной отрасли невозможен без глубокой интеграции в единую систему исследовательских центров электронной музыки, образовательных учреждений в областях искусства и культуры, технических, гуманитарных и общественных наук, а также научно-производственных объединений. Мы убеждены, что именно специализированным научно-исследовательским центрам должна быть отведена ключевая связующая роль в выстраивании данной системы.

Сегодня нам нужны профессиональные композиторы, музыканты, аранжировщики, саунд-дизайнеры и музыковеды нового поколения, обладающие глубокими знаниями, умениями и навыками во всех направлениях ВЗИ, умеющие применять передовые методы композиции и новейшие музыкальные технологии. Но сложность заключается в том, что такой специалист помимо своих традиционных компетенций должен досконально разбираться во всех музыкальных течениях XX–XXI вв. и современном искусстве вообще, владеть методами синтеза и трансформации звука, навыками музыкального программирования, быть способным применять

аналоговые и цифровые технологии в своём творчестве. Знать, как органично сочетать в рамках аудиовизуальной композиции звук, изображение, свет, графику, текст и другие медиа, уметь организовывать звуковое пространство. Кроме того, композитор электронной музыки должен хорошо разбираться в математике, логике, теории информации, теории сигналов и цепей, физических основах звуковой электроники. Заметим, что речь здесь идёт не о той информации, которую в идеале неплохо было бы освоить для общего развития, а об отточенном инструментарии, готовом к применению в любой момент. Таким образом, полностью меняется взгляд на современного композитора, как на человека гуманитарной направленности.

С другой стороны, хотя мы вынуждены часто говорить о технологиях, важно понимать, что профессиональная подготовка и воспитание композитора не сводится к приоритетному их освоению. Во главе в любом случае остаётся решение художественных задач – общая концепция композиции, её форма, образное отражение идей автора, интонация, индивидуальная манера и т. д. Что касается подготовки нынешних музыковедов, то и здесь новые реалии бросают им вызовы. В ближайшем будущем музыкальным теоретикам предстоит разрешить проблемы терминологии в электронной музыке, выработать методологию анализа электронной композиции, в сотрудничестве со специалистами естественных и технических наук создать универсальную теорию синтеза звука и, наконец, построить общую теорию электронной музыки. Этим специалистам необходимо в ближайшее время преодолеть катастрофическую нехватку отечественной литературы по интересующей нас теме, подготовить к изданию переводы основополагающих трудов зарубежных авторов.

Нам удалось проанализировать все существующие на данный момент федеральные государственные образовательные стандарты и выявить те профессиональные компетенции, которые необходимы для качественной подготовки специалиста в рассматриваемой области. В результате такие компетенции были обнаружены в самых разных укрупнённых группах направлений подготовки, на первый взгляд совершенно неожиданных, что объясняется междисциплинарным характером современных форм ВЗИ. Перечислим эти укрупнённые



группы (указаны в порядке возрастания номера кода по номенклатуре ФГОС).

01.00.00 – Математика и механика.

02.00.00 – Компьютерные и информационные науки.

03.00.00 – Физика и астрономия.

09.00.00 – Информатика и вычислительная техника.

11.00.00 – Электроника, радиотехника и системы связи.

12.00.00 – Фотоника, приборостроение, оптические и биотехнические системы и технологии.

16.00.00 – Физико-технические науки и технологии.

27.00.00 – Управление в технических системах.

42.00.00 – Средства массовой информации и информационно-библиотечное дело.

45.00.00 – Языкознание и литературоведение.

50.00.00 – Искусствознание.

51.00.00 – Культуроведение и социокультурные проекты.

53.00.00 – Музыкальное искусство.

55.00.00 – Экранные искусства.

Как вместить такой огромный объём информации в пятилетний цикл подготовки специалистов? Есть ли необходимость и насколько оправдано увеличение времени обучения до 6 или 7 лет, а может быть, это время должно быть распределено по разным образовательным уровням и ступеням? Нужны ли в этой области программы ассистентуры-стажировки? Как эффективно выстроить новые образовательные программы? Эти вопросы предстоит разрешить будущим музыкальным педагогам-теоретикам.

Профессиональные образовательные организации высшего образования предлагают абитуриентам большое количество программ, содержащих целый комплекс критических компетенций. Важно, что между многими интересующими нас направлениями подготовки в структуре среднего и высшего образования наблюдается преемственность. Так, выпускник среднего профессионального учреждения, освоивший программу специальности 53.02.02 «Музыкальное искусство эстрады (по видам)» может продолжить своё образование по направлению подготовки бакалавриата 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады».

Для музыкальных теоретиков на этапе высшего образования могут быть актуальны программы бакалавриата (а затем магистратуры) 53.03.06 /

53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», или специалитета – 53.05.05 «Музыковедение». Кроме того, для будущих молодых специалистов, желающих посвятить себя исследованию проблем современного искусства, в укрупнённой группе 50.00.00 «Искусствознание» имеется целый спектр бакалаврских и магистерских программ с идентичными на обеих ступенях названиями: «Искусства и гуманитарные науки», «Изящные искусства», «История искусств», «Теория и история искусств». Тем, кто планирует изучать новые формы ВЗИ в общем контексте современной культуры, могут быть интересны программы 51.03.01 / 51.04.01 «Культурология».

В группах технических и компьютерных специальностей также есть несколько преемственных программ, таких как 09.03.04 / 09.04.04 «Программная инженерия»; 11.03.01 / 11.04.01 «Радиотехника»; 11.03.03 / 11.04.03 «Конструирование и технология электронных средств»; 12.03.01 / 12.04.01 «Приборостроение»; 27.03.04 / 27.04.04 «Управление в технических системах». Эти и некоторые другие направления подготовки будут интересны будущим инженерам и исследователям в области музыкальных и акустических технических средств.

Однако наиболее ёмкими по содержанию целевых компетенций специалиста в области ВЗИ в современной системе образования является несколько направлений подготовки, среди которых особенно выделяются: 53.05.06 «Композиция», 53.05.03 «Музыкальная звукорежиссура», 55.05.02 «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» и 51.05.01 «Звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ».

В 2021/22 учебном году подготовка композиторов по направлению 53.05.06 осуществлялась в 18 образовательных учреждениях России. В их числе 10 консерваторий из 13 существующих в стране. Это единственная на сегодняшний день специальность, где изучается наиболее широкий спектр дисциплин, связанных с электронными музыкальными технологиями и акустикой. Следующее по значимости направление подготовки – «Музыкальная звукорежиссура» – реализуется в 12 образовательных учреждениях (в том числе в 4 консерваториях). Звукорежиссёров аудиовизуальных искусств готовят всего в 4 образовательных учреждениях



Москвы, Санкт-Петербурга и Казани. Подготовка специалистов по направлению «Звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ» ведётся в 10 образовательных организациях. Отметим, что композиторы и звукорежиссёры, получившие высшее образование, имеют возможность продолжить своё образование по соответствующим программам ассистентуры-стажировки: 53.09.03 «Искусство композиции» (реализуется в 12 образовательных учреждениях), 53.09.04 «Мастерство музыкальной звукорежиссуры» (5 учреждений), 55.09.03 «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» (1 учреждение). Однако пока в стране не сформировалась разветвлённая сеть ассистентуры-стажировки, таких программ очень мало.

Ещё несколько программ специалитета интересны с точки зрения конструирования электронных музыкальных инструментов. Прежде всего, это 11.05.01 «Радиоэлектронные системы и комплексы» и 11.05.02 «Специальные радиотехнические системы». Но в силу своей специфической направленности на интересы военно-промышленного комплекса вероятность попадания выпускников этих специальностей в сферу синтезаторостроения и электроакустики значительно ниже. Хотя, несомненно, такая вероятность всегда существует. Достаточно вспомнить Е. А. Мурзина, создателя синтезатора АНС и первого директора Московской экспериментальной студии электронной музыки, который, как известно, был военным инженером.

Ряд профессиональных образовательных организаций являются учредителями и/или организаторами конкурсов и фестивалей, прямо или косвенно относящихся к области ВЗИ. Конкурсы, имеющие в своих названиях словосочетание «современная музыка» или «современное искусство», можно также рассматривать как реальные или потенциальные площадки для исполнения произведений электронной и компьютерной музыки, произведений саунд-дизайна и саунд-арта. Особую значимость имеют те конкурсы, учредителями и организаторами которых являются государственные учреждения. Отметим, однако, что их количество весьма невелико.

Обобщая сказанное выше, можно сделать вывод, что для человека, желающего стать профессионалом в области ВЗИ, в образовательных организациях,

имеющих государственную аккредитацию, пока не существует такой программы, позволяющей достичь своей цели напрямую. Имеется всего несколько исключений, о которых скажем далее. Конечно, эта область очень широкая, и мы прежде всего имеем в виду художественно-творческую деятельность. На первый взгляд, в направлениях научно-исследовательской и инженерно-изобретательской деятельности проблем меньше. Например, дипломированному музыковеду ничто не мешает посвятить себя исследованию теоретических аспектов электроакустической музыки, а выпускнику технического университета – созданию акустических приборов. Кандидаты наук и аспиранты беспрепятственно могут проводить изыскания на пересечении своих профильных областей с музыкой и акустикой. Но нехватка квалифицированных композиторов и исполнителей электронной музыки, саунд-дизайнеров и художников звука значительно сужает окно возможностей для приложения результатов деятельности всех других упомянутых выше специалистов.

Как уже было сказано, только современные программы подготовки композиторов (уровень специалитета) содержат максимально широкий набор профессиональных компетенций, реализуемых в рамках академических дисциплин. Несмотря на это, даже имеющиеся дисциплины не исчерпывают объём всех необходимых знаний, умений и навыков, требующихся современному композитору, работающему в области высокотехнологической музыки. Кроме того, в большинстве учебных заведений преобладающее число этих дисциплин вынесено за рамки обязательной части образовательных программ. На изучение таких важных предметов как «Музыкальная информатика» зачастую отводится всего 36 аудиторных часов. Как правило, они распределяются по два академических часа в неделю в течение одного семестра. Даже в Московской консерватории «электроакустическая композиция» изучается с 5 по 8 семестр по два аудиторных часа в неделю. Но и в таких условиях во многих образовательных организациях наблюдается серьёзная нехватка научных кадров, способных качественно преподавать студентам весь необходимый объём знаний. Особенно остро эта проблема выражена в регионах России. Многие преподаватели обладают недостаточным опытом создания произведений электроакустической



музыки или слабо владеют современными музыкальными технологиями, что не позволяет им выстраивать практико-ориентированный педагогический процесс. Материально-техническое и методическое обеспечение учебных дисциплин также оставляет желать лучшего. Для создания всех необходимых условий в концертных залах, студиях и учебных аудиториях в большом количестве требуется дорогостоящая аппаратура, музыкальные инструменты, коммутация и аксессуары, компьютерное программное обеспечение и акустическая отделка помещений.

Ещё дальше от непосредственной цели стоят программы специалитета по подготовке звукорежиссёров. Всё сказанное относительно проблем подготовки современных композиторов справедливо и для этих специальностей. Но здесь очевидно, что образовательные программы звукорежиссёров не предъявляют столь высоких требований к музыкальным способностям, которые необходимы создателю художественного произведения. Всё-таки эти направления подготовки связаны «в большей степени не с музыкально-творческими, а с технологическими процессами: передачи, сохранения и воспроизведения звука. Конечно, творчество в деятельности представляющих их специалистов присутствует – в плане формирования и корректуры пространственной атмосферы любого музыкального действия и «умения услышать помещение». Но это творчество в гораздо большей степени акустико-технического порядка, нежели собственно музыкального. Звукорежиссура и звукооператорство играют по большей части лишь обслуживающую роль в царстве в целом пока преобладающей сейчас исполнительской музыкальной культуры» [7, с. 5]. Педагогам хорошо известно, что многие молодые люди воспринимают диплом звукорежиссёра как «пропуск» в мир электронной и компьютерной музыки и строят свой образовательный маршрут, опираясь на столь непрочный мотивационный фундамент. Со временем это может привести к серьёзным разочарованиям, так как средства достижения далеко не всегда оказываются адекватными достигаемой цели.

Оборотной стороной указанных проблем выступает тот факт, что те отрасли культуры, где необходимы специалисты в области ВЗИ, удовлетворяют кадровый дефицит либо за счёт зарубежных профессионалов, либо нанимая непрофильных

специалистов или самоучек, имеющих богатое портфолио коммерчески успешных проектов, что далеко не всегда гарантирует высокое качество художественного продукта.

К счастью, уже существует, пусть и небольшой, но реальный опыт воплощения инновационных программ в образовательную практику. Так, с 2011 учебного года в Российской академии музыки имени Гнесиных был открыт профиль «Компьютерная музыка и аранжировка» внутри направления подготовки бакалавров 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство». С 2020 года был введён одноимённый магистерский профиль.

К *достоинствам* программ относятся: уникальность осваиваемых специальных профессиональных компетенций и дисциплин; профессиональный педагогический состав, имеющий высшее музыкальное образование и ведущий систематическую научно-методическую работу; интегрированность программ в образовательную, научную и творческую деятельность одного из самых авторитетных образовательных учреждений страны в области академической музыки.

Но, несмотря на всю революционность программ, есть и *недостатки*. Прежде всего, это ограниченное количество часов на освоение теории электронной и компьютерной музыки, теории синтеза и трансформации звука, музыкальной акустики, электронных музыкальных инструментов и оборудования, методов работы со звуковым пространством. Кроме того, программа недостаточно охватывает многие другие направления ВЗИ: звуковой дизайн, саунд-арт, визуальную музыку. Мало внимания уделяется таким практикам как live coding, интерактивная музыка, circuit bending, построение сложных программно-аппаратных комплексов для создания электроакустических произведений.

В 2019 году при Школе дизайна ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» на Факультете коммуникаций, медиа и дизайна в рамках направления 50.03.02 «Изящные искусства» была запущена программа «Саунд-арт и саунд-дизайн» – первый в России академический бакалавриат с одноимённым профилем, предлагающий фундаментальное образование в области работы с музыкой, звуком и междисциплинарными формами искусства. Студенты бакалаври-



ата в течение четырёх лет изучают широкий набор практик работы со звуком: от прикладных навыков звукорежиссуры, композиции, музыкального продюсирования и создания пространственных мультимедийных инсталляций до тщательного концептуального исследования феномена с позиций эстетики, современной философии и теории искусства. Параллельно с бакалавриатом в НИУ «ВШЭ» была открыта первая в России магистерская программа “Sound art & Sound studies” с полноценным междисциплинарным подходом – большим объёмом естественнонаучной и общегуманитарной теории и всем необходимым программным и аппаратным инструментарием. Новое образовательное направление НИУ «ВШЭ» в целом является очень важным и смелым начинанием, идея которого витала в воздухе довольно долго. Это прецедент, который может иметь далеко идущие последствия. Реализуемые программы имеют многие неоспоримые достоинства: опора на самую современную информацию и технологии в области ВЗИ, их постоянная актуализация; освоение уникальных профессиональных компетенций, аналогов которых нет в более традиционных образовательных учреждениях; проектно-ориентированный подход к обучению; большой объём практических занятий; применение инновационных педагогических технологий; увлекательная подача материала.

Вместе с тем, имеется и ряд недостатков, которые в данном конкретном случае можно отнести к «болезням роста» молодого направления. Тем не менее, хотелось бы их избежать при проектировании других новейших программ. На некоторых негативных моментах мы остановимся подробнее.

1. Программа бакалавриата называется «Саунд-арт и саунд-дизайн», при этом выпускников нацеливают на получение таких будущих профессий как, например, композитор, аранжировщик, студийный звукорежиссёр, мастеринг-инженер, исследователь звука. Названные профессии требуют освоения своих специализированных комплексов дисциплин и компетенций, которые рассматриваемая программа либо не предлагает вовсе, либо в рамках очерченного курса не в состоянии покрыть. Следовательно, в лучшем случае указание на данные профессии является маркетинговым ходом, а в худшем – попыткой трактовать звуковой дизайн и саунд-арт как явление, включающее всю область ВЗИ. В последнем

случае мы получаем очень размытое направление профессиональной подготовки, которое пытается охватить, в том числе, и электронную музыку.

2. Дезавуирование музыкальной составляющей. Для поступления на программы бакалавриата и магистратуры не требуется музыкальное образование, музыкальные способности абитуриентов не подвергаются испытанию. Большинство преподавателей всех программ профиля не имеют академического музыкального образования, среди них преобладают профессиональные инженеры, программисты, звукорежиссёры, филологи, журналисты и другие специалисты.

3. Сосредоточенность на экспериментальных направлениях звукового искусства, постановка узкоспециальных задач, в которых техническая составляющая преобладает над творческой, а их результаты так и не входят в широкую художественную практику.

4. Разработчики программ неоднократно подчёркивали свою нацеленность на практическую деятельность (творческую, экспериментальную), что в целом хорошо для учебного процесса. Однако преподавательский коллектив пока проводит недостаточно собственных фундаментальных исследований. За три года этот состав не опубликовал значительных научных работ – учебников, монографий, методических пособий. Отчасти это объясняется тем, что многие преподаватели профиля «Саунд-арт и саунд-дизайн» просто не заинтересованы в теоретической деятельности, так как являются концертирующими музыкантами или параллельно работают в студиях звукозаписи, создают музыку к фильмам, занимаются звуковым оформлением компьютерных игр и т. д. Полагаем, что в ряде случаев это может приводить и к поверхностному изложению теоретического материала на занятиях со студентами. Не случайно в интервью, данном весной 2019 года, основатель программы бакалавриата Андриеш Гандрабур сказал: «У нас проектно-ориентированное образование. Это значит, что студенты будут каждый модуль делать конкретные проекты, а всё, что нужно для того, чтобы создать проект, – узнавать в процессе обучения, а не наоборот: учить какую-то отвлечённую теорию, а потом непонятно как её применять» [3].

5. Некритичная трансляция западных концепций, методик и технологий. Зачастую учебный материал берётся из зарубежных учебников, популярных



в немецких, французских и американских университетах, где существуют кафедры электронной и компьютерной музыки. Ряд преподавателей, проходивших стажировку в европейских и американских центрах экспериментальной музыки, переносят освоенные там методы работы на местную почву. В результате студенты Школы воспитываются в парадигме западных теорий современного искусства, концепции постмодернизма.

6. Отсутствие бюджетных мест для студентов, что со временем может привести к преобладанию коммерческой составляющей в процессе реализации программ. В целом стоимость обучения мы считаем несколько завышенной.

На наш взгляд уже настало время принимать широкий спектр программ нового поколения для всех уровней, начиная с дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ детских школ искусств. «Если нет никакой эстетической базы, закладываемой на ранних этапах обучения, то эта база начинает формироваться лишь в ВУЗе. Подобная ситуация, будь она на время перенесена на музыку классико-романтической традиции, вызвала бы фактический коллапс существующей системы музыкального образования. <...> Ситуация с Новой музыкой вообще и электроакустической музыкой, в частности, на данный момент такова, что музыкант начинает осваивать их азы (если до того вообще доходит дело) лишь на этапе, когда это с педагогической точки зрения делать уже поздно. В результате, появление настоящих профессионалов в сфере электроакустической музыки – результат в большинстве случаев скорее удачного стечения обстоятельств, нежели методически обоснованного процесса» [8, с. 7]. Профессиональные образовательные организации сегодня имеют все необходимые законодательно предусмотренные нормы для введения инновационных профилей подготовки, обновления своих действующих образовательных программ. Но, даже такие меры в нынешних условиях являются паллиативными и запоздалыми. Сегодня пора приступать к открытию новых направлений подготовки в системе профессионального образования с разработкой соответствующих го-

сударственных образовательных стандартов и требований. Соответствующие программы потребуют не только включения дополнительного содержания и иного распределения уже существующих учебных предметов по объёму и времени, но и внедрения совершенно иных дисциплин. Разработка комплекса таких образовательных программ, в том числе примерных рабочих программ, а также методических рекомендаций – масштабная подготовительная работа, требующая привлечения специалистов разных отраслей научного знания. Хотелось бы заострить внимание на нескольких принципиальных моментах. Во-первых, новые программы для всех видов, уровней и ступеней образовательной системы должны создаваться одновременно. Этого требует принцип преемственности между этими уровнями и ступенями. Во-вторых, алгоритм действий, по нашему мнению, здесь должен быть следующий:

1. Первоначально необходимо создать сеть научно-исследовательских центров электронной музыки, в которых насущные вопросы будут поставлены в проблемное поле науки, подвергнуты тщательному всестороннему анализу и будут разрешаться в рамках отдельных направлений деятельности во взаимодействии со специалистами смежных отраслей искусства, науки и промышленности, представителями СМИ и предпринимателями. Необходимо в короткие сроки разрешить проблемы терминологии в области ВЗИ, сформулировать положения теории синтеза и трансформации звука и, наконец, построить общую теорию электронной музыки, которой пока что не существует. Центров должно быть несколько, дабы преодолеть острую региональную диспропорцию в развитии направления.

2. Далее на основании строгих научных результатов должны быть приняты государственные программы развития направления.

3. В свою очередь, только в соответствии с этими программами могут разрабатываться образовательные стандарты и программы учебных дисциплин.

В противном случае интересующая нас область современного искусства будет по-прежнему развиваться стихийно, разрозненно, без всякой государственной поддержки.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакалаврская программа НИУ ВШЭ «Современное искусство». URL: <https://design.hse.ru/ba/sound> (дата обращения: 30.09.2022).
- 2/ Галкин Д. В., Куклина А. Ю. Развитие современного искусства в регионах России: глобальный контекст и локальные проекты // Вестник Томского государственного университета. 2015, № 397. С. 65–74.
- 3/ Интервью с руководителем профиля «Саунд-арт и саунд-дизайн» Андриешем Гандрабуром. 2019. URL: <https://design.hse.ru/news/983> (дата обращения: 30.09.2022).
- 4/ КлассИнформ. Справочник кодов общероссийских классификаторов. URL: <https://classinform.ru/fgos.html> (дата обращения: 30.09.2022).
- 5/ Красильников И. М. Двадцать лет педагогике электронного музыкального творчества в России // Педагогика искусства. 2017, № 1. С. 70–85.
- 6/ Магистерская программа НИУ ВШЭ «Практики современного искусства» URL: <https://art.hse.ru/ma> (дата обращения: 30.09.2022).
- 7/ Орлова Е. В. Формирование творческих направлений электронного музыкального образования // Музыка и электроника. 2022, № 2. С. 5–6.
- 8/ Садыков Э. Р. Электроакустическая музыка на разных ступенях музыкального образования // Музыка и электроника. 2022, № 2. С. 7–8.
- 9/ Фуксман М. А. Электронная и электроакустическая музыка XX – начала XXI века: хрестоматия. Ростов-на-Дону.: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. 48 с.

REFERENCES

- 1/ Bakalavrskaya programma NIU VShE "Sovremennoe iskusstvo" [Bachelor's program of HSE University "Contemporary Art"], Available at: <https://design.hse.ru/ba/sound> (Accessed 30 September 2022). (in Russ.)
- 2/ Galkin, D.V., Kuklina, A.Yu. (2015), "Development of Contemporary Art in Russian Regions: global context and Local projects", Bulletin of Tomsk State University, no. 397, pp. 65–74. (in Russ.)
- 3/ (2019), Interv'yu s rukovoditelem profilya «Saund-art i saund-dizain» Andrieshem Gandraburom [Interview

with the head of the Sound Art and Sound Dizain profile Andrieshe Gandrabur], Available at: <https://design.hse.ru/news/983> (Accessed 30 September 2022). (in Russ.)

- 4/ KlassInform. Spravochnik kodov obshcherossiiskikh klassifikatorov [Classinform. Directory of codes of all-Russian classifiers], Available at: <https://classinform.ru/fgos.html> (Accessed 30 September 2022). (in Russ.)
- 5/ Krasilnikov, I.M. (2017), "Twenty years of pedagogy of electronic musical creativity in Russia", Pedagogy of art, no. 1, pp. 70–85. (in Russ.)
- 6/ Magisterskaya programma NIU VShE "Praktiki sovremennogo iskusstva" [Master's program of HSE University "Contemporary Art practices"], Available at: <https://art.hse.ru/ma> (Accessed 30 September 2022). (in Russ.)
- 7/ Orlova, E.V. (2022), "Formation of creative directions of electronic music education", Music and electronics, no. 2, pp. 5–6. (in Russ.)
- 8/ Sadykov, E.R. (2022), "Electroacoustic music at different stages of musical education", Music and electronics, no. 2, pp. 7–8. (in Russ.)
- 9/ Fuksman, M.A. (2012), Elektronnaya i elektroakusticheskaya muzyka XX – nachala XXI veka: khrestomatiya, [Electronic and electroacoustic music of the XX – beginning of the XXI century: a textbook], Izdatel'stvo RGK im. S.V. Rahmaninova, Rostov-on-Don, 48 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Соколовский Дмитрий Всеволодович, заместитель директора по научно-методической деятельности Краевого государственного автономного учреждения дополнительного профессионального образования «Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры»
E-mail: Venuslight@mail.ru

Author information

Dmitriy V. Sokolovskiy, Deputy Director for Scientific and Methodological Activities of The Regional State Autonomous Institution of Additional Professional Education "Krasnoyarsk Regional Research and Training Center of Culture Professionals"
E-mail: Venuslight@mail.ru



УДК 78.078

КРАЕВАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ШКОЛА КАК ПРИМЕР КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

С.В. БАКУТО

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

АННОТАЦИЯ. Реализуемая на территории Краснояр-
ского края творческая школа представляет собой пример
культурно-образовательного пространства для одарённых
в области культуры и искусства детей. В статье отражены
этапы её организации, образовательные установки и со-
бытийные формы. Раскрывается ценность наставничества
и тьюторского сопровождения для формирования здоро-
вой профориентационной среды. Главной целью статьи
является фиксация опыта проведения неординарного
масштабного проекта. Ставится задача привлечения вни-
мания специалистов отрасли культуры к новым возможно-
стям, которые открывает творческая школа. Опыт автора
по реализации проекта в 2022 году позволяет выявить его
большие профориентационные ресурсы. В результатах
отмечается, что краевая творческая школа может успеш-
но функционировать в качестве профориентационной
площадки, обеспечивая тесное взаимодействие всех её
участников – старших наставников, студенческой молодё-
жи и детей. Осуществление системной работы в данном
направлении – это конкретный шаг в решении проблемы
обеспечения кадрами отрасли «культура».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: краевая творческая школа,
художественное образование, детская школа искусств,
культура, искусство, наставничество, тьюторство.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии
конфликта интересов.

REGIONAL CREATIVE SCHOOL AS AN EXAMPLE OF CULTURAL AND EDUCATIONAL SPACE

S.V. BAKUTO

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

ABSTRACT. The creative school implemented on the
territory of the Krasnoyarsk is an example of a cultural and
educational space for children gifted in the field of culture
and art. The article reflects the stages of its organization,
educational settings and event forms. The value of men-
toring and tutor support for the formation of a healthy
career guidance environment is revealed. The main purpose
of the article is to record the experience of conducting
an extraordinary large-scale project. The task is to attract
the attention of specialists in the field of culture to the
new opportunities that the creative school opens up. The
author's experience in implanting the project in 2022 allows
us to note his great career guidance resources. The regional
creative school can successfully function as a career guid-
ance platform, ensuring close interaction of systematic
work in this direction is a concrete step in solving the
problem of providing personnel for the culture industry.

KEYWORDS: regional creative school, art education,
children's art school, culture, art, mentoring, tutoring.

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



Общую социальную картину текущего времени характеризует усиление роли человеческого капитала. Большое значение приобретают креативные способности человека, которые могут быть применимы в любой сфере деятельности. Они всегда были особенно востребованы в области науки, образования, культуры и искусства. Однако за последние десятилетия в России инвестиции в эти составляющие человеческого капитала существенно снизились. Поэтому не будет преувеличением отметить, что на сегодняшний день эффективность той или иной культурной и образовательной институции во многом зависит от инициативы её работников. Креативные идеи и творческие задумки группы единомышленников зачастую являются залогом успешности и жизнеспособности проектов.

В целях сохранения и воспроизводства кадров отрасли культуры в области художественного образования плодотворными оказываются формы интеграции творческих и педагогических практик, современных практико-ориентированных образовательных технологий и профессионального наставничества. Потенциал сети образовательных учреждений Красноярского края – второго по площади субъекта Российской Федерации представляется в этом отношении достаточно перспективным. В Красноярском крае подготовку специалистов для сферы культуры и искусства обеспечивает сеть учреждений дополнительного и профессионального образования. В эту систему входят: 121 муниципальная детская школа искусств (ДШИ), 6 краевых государственных профессиональных образовательных учреждений в области культуры и искусства, 1 федеральное государственное учреждение высшего образования в области культуры и искусства (Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, является самым крупным за Уралом). Следует обратить внимание на факт удалённости 17 учреждений от краевой столицы. Образовательная деятельность в них проходит в условиях Крайнего севера. Семь институций относятся к муниципальным районам особого статуса: Эвенкийскому и Таймырскому (Долгано-

Ненецкому). Функция координатора деятельности детских школ искусств на территории края отведена Красноярскому краевому научно-учебному центру кадров культуры, который оказывает системную поддержку одарённым детям края (далее Центр кадров культуры)¹. Учитывая проблемы «кадрового голода» в отрасли, становятся особенно актуальными вопросы ранней профессиональной ориентации обучающихся ДШИ и профессионального самоопределения молодых специалистов. Сегодня чрезвычайно востребованной становится реализация практического взаимодействия в части профориентационной работы всех звеньев системы образования в области культуры и искусства. Отношение к проведению практической подготовки и производственной практики студентов среднего и высшего звена должно меняться в сторону активизации практико-ориентированных подходов, введению разнообразных форм погружения в профессию преподавателя и в реальную образовательную среду. Одним из успешных примеров решения профориентационных задач в академической музыкальной среде является проведение Красноярской струнной творческой школы – авторского проекта кафедры оркестровых струнных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского [4].

В настоящее время в научном сообществе активно обсуждаются вопросы ранней профессиональной ориентации, осуществляется анализ и фиксация наиболее успешных методик и практических форм, предпринимаются попытки обобщения происходящих изменений с позиций антропологического

1 В настоящее время деятельность всех учреждений должна отвечать приоритетным направлениям развития отрасли «культура», определяемых в Основах государственной культурной политики», утверждённых Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808 и в Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года, которая была утверждена Распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 года № 326-р. Задачи образовательных организаций также созвучны целям национального проекта «Культура».



подхода и в контексте так называемой антропо-практики. В научный дискурс вводятся понятия: компетенция (так называемые *hard, soft, self digital skills*), индивидуальная образовательная траектория, тьюториал, а также освещаются новые форматы педагогического сопровождения: блокчейн, тьюторские технологии, карьерное тьюторство, техника интерактивного вопрошания [3]. Думается, что в области художественного образования введение и адаптация новых форм необходима. Однако, учитывая его специфику, наиболее действенной и гибкой остаётся форма профессионального сопровождения или наставничества.

В рекомендациях по реализации Стратегии профессиональной ориентации населения в Красноярском крае до 2030 года наставничество определяется как «форма сопровождения профессионального самоопределения обучающихся или молодых работников, реализуемой путём закрепления за обучающимся / молодым работником наставника – более опытного специалиста, обладающего как высоким уровнем развития профессиональных компетенций в основной деятельности, так и дополнительными психолого-педагогическими компетенциями» (цит. по: [2, с. 52]). Форма наставничества получила успешную реализацию в рамках проведения краевых творческих профильных смен 2022 года. Их организатором является Центр кадров культуры². Его специалисты организуют смены для обучающихся ДШИ и участников творческих коллективов города и края в осеннее и летнее время. Уже более десяти лет подряд они проходят на базе детского оздоровительного лагеря «Гренада»³. Финансирование путёвок для детей осуществляет министерство культуры Красноярского края за счёт средств краевого бюджета, на основе государственных программ «Развитие образования» и «Развитие культуры и туризма», действующих на территории края (в 2022 году эта часть составила 70 % стоимо-

сти путёвки). Необходимо обратить внимание на то, что подобный формат работы с одарёнными детьми, сопровождаемый государственной поддержкой на уровне Правительства и министерства культуры Красноярского края, есть не во всех субъектах Российской Федерации. Системная поддержка масштабного проекта позволяет ежегодно поддерживать большой охват целевой аудитории (до 900 детей в летнюю смену и около 50 в осеннюю).

Обязательным этапом организации профильных смен становится создание концепта. В этом документе фиксируются миссия, цель, задачи, тематика и порядок организации и проведения творческих смен. В летнем сезоне 2022 года смысл концепта был определён содержательной направленностью года, объявленного Указом Президента Российской Федерации № 745 от 30.12.2021 г. Годом культурного наследия народов России. Были определены общее название профильных смен «Фолк-лето» и их миссия, связанная с популяризацией народного искусства и с сохранением нематериальных культурных традиций. Цель профильных смен ориентирована на создание условий для развития творческих способностей, формирования новых компетенций, способствующих профессиональному самоопределению в области культуры и искусства, в том числе в управленческой деятельности, посредством коллективных форм организации образовательной и досуговой деятельности. Концепт летней творческой школы «Фолк-лето» включал в себя следующие образовательные задачи:

- приобщение к формам нематериального культурного наследия Сибирского региона, в частности Красноярского края – народной фольклорной традиции, песням, сказкам, танцам, ремёслам;
- знакомство с особенностями региональных форм народной исполнительской практики;
- освоение форм народного сольного и коллективного музицирования (певческого и инструментального), танцевальной традиции, устного народного творчества (сказки, пословицы, поговорки), декоративно-прикладного творчества;
- решение проблемы наставничества как формы передачи молодому поколению особенностей исполнительства на народных инструментах, художественных навыков, приёмов и техник;
- формирование проектного мышления, азов

² Направления деятельности Красноярского краевого научно-учебного центра освещены в статьях автора [5; 6].

³ В сезоне 2022 года профильные смены прошли на базе двух оздоровительных лагерей – ДОЛ «Гренада» (г. Красноярск) и СДОЛ «Ёлочка» (Минусинский район, с. Селиваниха). В данной статье описывается практика организации и проведения летних профильных смен на базе ДОЛ «Гренада».



Рисунок 1. Студентка СГИИ Александра Ломанова ведёт занятие в проектной мастерской

креативного подхода в организации своей и коллективной деятельности.

В образовательной модели концепта прослеживалась главная мысль о том, что Красноярский край – это многонациональный регион. На его территории проживают *представители более 150 национальностей: русские, украинцы, татары, чуваша, немцы, поляки, белорусы, армяне, киргизы, азербайджанцы, узбеки, грузины, молдаване, эстонцы, латыши. В регионе проживают также коренные народы Севера – долгане, эвенки, ненцы, якуты, кеты, нганасаны, селькупы, энцы.* У каждого – своя культура, язык и традиции. Многонациональная среда Красноярского края представляет богатые возможности для освоения молодым поколением разнообразной палитры всех форм нематериального культурного наследия, начиная от локальных певческих традиций и заканчивая рукоделием. Поэтому в процессе приобщения к культурным и национальным истокам институт наставничества выполняет исключительно важную роль. Как показала практика проведения летней профильной смены совместная проектная деятельность и встречи с профессионалами оказались наиболее продуктивными формами творческой коммуникации между детьми и взрослыми.

Главной особенностью смен стал их преподавательский состав, в который наряду с ведущими преподавателями ДШИ г. Красноярска, Красноярского краевого колледжа искусств имени П.И. Иванова-Радкевича, СГИИ имени Дмитрия Хворостовского, а также представителей краевых учреждений культуры (Красноярской краевой филармонии, Красноярского краевого театра кукол и Красноярского краевого краеведческого музея), **впервые** вошли студенты вуза (рисунки 1, 2). Подобный кадровый состав обеспечил ряд преимуществ.

Во-первых, в 2022 году профильные смены проводились по восьми направлениям: академическое хоровое пение, народное хоровое пение, инструментальное музицирование (инструменты народного оркестра), изобразительное и декоративно-прикладное искусство, хореографическое искусство (народный и современный танец), театральное искусство, цирковое искусство⁴ (рисунки 3, 4).

Во-вторых, разнообразие проектных мастерских, охватывающих различные формы творчества – коллективное и ансамблевое музицирование на народных инструментах (детский оркестр народных

⁴ Перечень кураторов профильных смен представлен в Приложении.



Рисунок 2. Студентка СГИИ Верхотурова Дарья с участниками младшего хора

инструментов и ансамбль ложкарей), хоровое и ансамблевое пение (академическое и народное), хореографические занятия, включающие изучение и исполнение народного и современного танцевального репертуара, постановку спектаклей, проведение пленэров, изготовление арт-объектов и керамических изделий.

В-третьих, количественный состав и разнообразие образовательных и игровых мероприятий: сибирская вечёрка (с изучением приангарской певческой традиции), петровские хороводы, частушечный баттл, вечер русского романа, хоровое ассорти (с включением в репертуар песен красноярских композиторов), день народных игр, защита проектов «Окна усадьбы Сурикова» (моделирование окон городских усадеб XIX века, представляющих собой охраняемые в Красноярске исторические объекты), «Большой город» (моделирование известных архитектурных объектов г. Санкт-Петербурга), «Музыка рукоделия» (изделия гончарного и декоративно-прикладного творчества), «Рисуем сказки А.С. Пушкина», пленэр «Красоты Торгашинского хребта» и даже показ коллекций юных дизайнеров "Fashion la rus", включающего стилизацию элементов национального костюма: кокошников, кушаков, наручей и кумаланов. Впервые была апробирована форма

спектакля-читки «Мойры Петроградского района» по пьесе Константина Фёдорова. Неординарным событием стало вовлечение ребят и преподавателей в значимый краевой проект по развитию туристического объекта «Лестница на Торгашинский хребет», инициированного Туристским информационным центром Красноярского края. Результатом участия стала роспись электрощитовой, выполненная по эскизу победителя конкурса Екатерины Копшталс – обучающейся ДШИ посёлка Подтёсово. Кроме этого, впервые в рамках профильной смены совместно с сотрудниками Красноярского краевого краеведческого музея была реализована скетч-экскурсия, посвящённая культуре и быту коренных народов Сибири. Участники смогли посетить её по общероссийской программе «Пушкинская карта».

Особо стоит отметить событийные формы – творческие встречи с ведущими представителями творческих учреждений города Красноярска: заслуженной артисткой Российской Федерации, профессором Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского Верой Геннадьевной Баулиной, художественным руководителем музейно-театральной студии «Сибирячок» Красноярского краевого краеведческого музея Полиной Геннадьевной Астафьевой (внучкой знаменитого



Рисунок 3. Участники первой летней профильной смены 2022 года в ДОЛ «Гренада»



Рисунок 4. Участники второй летней профильной смены 2022 года в ДОЛ «Гренада»

писателя), поэтессой Юлией Александровной Шестаковой, руководителем детского фольклорного коллектива «Тёплые ключи», преподавателем ДМШ № 7 им. П.К. Марченко Еленой Владимировной Водневой, мастером гончарного дела, преподавателем ЦДО «Престиж» Светланой Анатольевной Ходяковой.

Совместно с представителями Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского – кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры истории музыки, начальником

научного отдела Марией Михайловной Чихачевой и аспиранткой Шань Цао (Китай) – было реализовано одно из мероприятий профориентационного проекта «Школа юных музыковедов и блогеров». Ребятам рассказали об основах профессионального музыкального мастерства, о возможностях профессии музыканта-исполнителя и о широком диапазоне профессии музыковеда. Эти возможности участники данного направления практиковали через формы конференса, интервью, создание фотоочерков



и коротких видеороликов по итогам мероприятий и конкретным образовательным заданиям под руководством кураторов Светланы Викторовны Бакуто и Анастасии Сергеевны Зверевой.

Таким образом, в рамках проведения краевой летней профильной смены было создано особое культурно-образовательное пространство, благоприятное для успешной реализации практик наставничества и профориентации. Посредством различных форм взаимодействия, процесса коллективной работы и создания её конечных результатов отработывалась модель: мастер (наставник) – ученик. В качестве и учеников, и руководителей проектов выступили студенты-стажёры по музыкальному и художественному направлениям. Таким образом было достигнуто единство триумвирата всех участников.

В ближайшей перспективе подобные смены могли бы стать постоянно действующей коммуникативной площадкой для обучающихся детских школ искусств, студентов образовательных учреждений края и опытных наставников. С учётом

растущей потребности в путёвках и динамики охвата муниципальных образований края, а следовательно, участников творческих смен, Краевая летняя школа видится в качестве подходящей формы системной реализации предложенной модели. В качестве примера приведём статистические данные потребности в путёвках за период с 2017 по 2022 годы (таблица 1)⁵.

Реализация предложенной модели потребует согласованных действий всех участников образовательного процесса. Думается, что осуществление системной работы в данном направлении – это конкретный шаг в решении региональной проблемы обеспечения кадрами отрасли «культура». Наиглавнейшее условие – это число квалифицированных и высокомотивированных сотрудников образовательных организаций и учреждений культуры края, готовых решать профориентационные задачи во благо творческой самореализации как самых юных участников, так и молодых, начинающих свой путь в профессию специалистов.

| Год проведения | Потребность в путёвках (количество заявок) | Конкурс на 1 место (чел.) |
|----------------|--|---------------------------|
| 2017 | 1230 | 1,37 |
| 2018 | 1332 | 1,48 |
| 2019 | 1457 | 1,62 |
| 2020 | Летняя оздоровительная кампания не проводилась | |
| 2021 | 1274 | 2,12 |
| 2022 | 1562 | 1,74 |

Таблица 1. Сравнительные данные потребности в путёвках в период с 2017 по 2022 гг.

Здесь возможны внедрение и апробация современных практико-ориентированных подходов и технологий, к примеру, так называемых профессиональных проб и тьюторского сопровождения.

⁵ Сравнительные данные потребности в путёвках за период с 2017 по 2022 гг. предоставлены отделом развития художественного образования Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакуто С.В. Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры как многофункциональный проектный офис // Непрерывное образование в сфере культуры. Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры. Дивногорск, 2021. Ч. 1. С. 4–14.
- 2/ Бакуто С.В. Экосистемность в сопровождении профессионального педагога отрасли культуры // Непрерывное образование в контексте будущего: экосистемный взгляд на педагогическую деятельность. Сборник научных статей по материалам V Международной научно-практической конференции / под редакцией М.М. Шалашовой, Н.Н. Шевелёвой. Ярославль-Москва: Канцлер, 2022. С. 49–53.
- 3/ Сборник материалов XIV Международной научно-практической конференции (XXVI Всероссийской научно-практической конференции). Тьюторство в открытом образовательном пространстве: педагогическое образование как становящаяся антропопрактика. 26 октября – 27 октября 2021 г. М.: ДПК Пресс, 2021. 362 с.
- 4/ Царёва Е.С., Ермакова О.С. Красноярская струнная творческая школа-2021: история, итоги и перспективы. // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2021. № 2. С. 96–104.

REFERENCES

- 1/ Bakuto, S.V. (2021), "Krasnoyarsk Regional Research and Training Center of Cultural Personnel as a multifunctional project office", *Nepreryvnoe obrazovanie v sfere kul'tury* [Continuing education in the field of culture], Krasnojarskij kraevoj nauchno-uchebnyj centr kadrov kul'tury, Divnogorsk, P. 1, pp. 4–14. (in Russ.)
- 2/ Bakuto, S.V. (2022), "Ecosystem approach accompanied by professional development of teachers of the cultural sector", *Nepreryvnoe obrazovanie v kontekste*

budushhego: jekosistemnyj vzgljad na pedagogicheskiju dejatel'nost'. Sbornik nauchnyh statej po materialam V Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii [Continuing education in the context of the future: an ecosystem view of pedagogical activity. Collection of scientific articles based on the materials of the V International Scientific and Practical Conference], Kancler, Yaroslavl-Moscow, pp. 49–53. (in Russ.)

3/ (2021), Sbornik materialov XIV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (XXVI Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii). T'jutorstvo v otkrytom obrazovatel'nom prostranstve: pedagogicheskoe obrazovanie kak stanovjashhajasja antropopraktika. 26 oktjabrja – 27 oktjabrja 2021 g. [Collection of materials of the XIV International Scientific and Practical Conference (XXVI All-Russian Scientific and Practical Conference). Tutoring in an open educational space: pedagogical education as an emerging anthropopractic. October 26 – October 27, 2021], DPK Press, Moscow, 362 p. (in Russ.)

4/ Carjova, E.S., Ermakova, O.S. (2021), "Krasnoyarsk String Creative School-2021: history, results and prospects", *ARTE*, no. 2, pp. 96–104. (in Russ.)

Сведения об авторе

Бакуто Светлана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

Author information

Svetlana V. Bakuto, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru



ПРИЛОЖЕНИЕ

Список кураторов первой профильной смены «Летней творческой школы» Образовательного проекта «Школа новых возможностей»

24.06.-14.07.2022, детский оздоровительный лагерь «Гренада»

| № | ФИО преподавателя | Направление | Организация |
|-----|--|--|---|
| 1. | Абрамчик Екатерина Петровна | Куратор проекта по направлению «Народное хоровое пение» | ККИ имени П.И. Иванова-Радкевича (г. Красноярск), преподаватель отделения сольного и хорового народного пения |
| 2. | Бакуто Светлана Викторовна | Ответственный за смену | Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры (г. Дивногорск), зам. директора по научно-методической деятельности, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки СГИИ имени Дмитрия Хворостовского |
| 3. | Батина Анна Владимировна | Куратор проекта по направлению «Инструментальное музицирование» (инструменты народного оркестра), концертмейстер (игра на ложках) | МБУК МКС Канского района филиал № 5 «Мокрушинский Дом культуры», режиссёр массовых мероприятий, образцовый ансамбль шумовых инструментов «Задоринка», руководитель |
| 4. | Верхотурова Дарья Михайловна | Куратор проекта по направлению «Академическое хоровое пение» пение | СГИИ имени Дмитрия Хворостовского, студентка дирижёрско-хорового отделения, специалитет, 5 курс |
| 5. | Зверева Анастасия Сергеевна | Куратор проекта | Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры (г. Дивногорск), ведущий специалист |
| 6. | Казанцева Альфия Назиповна | Куратор проекта по направлению «Академическое хоровое пение» | ДШИ № 2 (г. Красноярск), преподаватель |
| 7. | Стрижова Ирина Александровна | Концертмейстер (фортепиано) по направлению «Академическое хоровое пение» | ДМШ № 7 им. П.К. Марченко (г. Красноярск), преподаватель, концертмейстер |
| 8. | Цветков Евгений Петрович | Куратор проекта по направлению «Инструментальное музицирование» (инструменты народного оркестра), концертмейстер (аккордеон, балалайка-контрабас) | ККИ имени П.И. Иванова-Радкевича (г. Красноярск), преподаватель отделения народных инструментов; Красноярский филармонический русский оркестр им. А.Ю. Бардина, артист оркестра |
| 9. | Цветкова Лилия Владимировна | Куратор проекта по направлению «Инструментальное музицирование» (инструменты народного оркестра), дирижер оркестра, концертмейстер (домра) | ККИ имени П.И. Иванова-Радкевича (г. Красноярск), преподаватель отделения инструменты народного оркестра |
| 10. | Шестиалтынов Антон Александрович | Концертмейстер (балалайка) по направлению «Народное хоровое пение» | ДМШ № 7 им. П.К. Марченко (г. Красноярск), преподаватель, концертмейстер |



**Список кураторов первой профильной смены «Летней творческой школы»
Образовательного проекта «Школа новых возможностей»**

18.07-07.08.2022, детский оздоровительный лагерь «Гренада»

| № | ФИО преподавателя | Направление | Организация |
|----|--------------------------------------|---|--|
| 1. | Бакуто Светлана Викторовна | Ответственный за профильную смену | Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры (г. Дивногорск), заместитель директора по научно-методической деятельности, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки СГИИ имени Дмитрия Хворостовского |
| 2. | Ислямова Дарья Викторовна | Куратор проекта | Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры (г. Дивногорск), старший методист |
| 3. | Ломанова Александра Павловна | Куратор проекта по направлению «Декоративно-прикладное искусство» (керамика) | СГИИ имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск), художественный факультет, специальность художественная керамика, студентка 1 курса |
| 4. | Качаева Галина Васильевна | Куратор проекта по направлению «Театральное искусство» | Красноярский театр кукол (г. Красноярск), артист-кукловод; Красноярский краевой краеведческий музей (г. Красноярск), Музейный театр «Сибирячок», методист, педагог-наставник |
| 5. | Стрижнёва Надежда Алексеевна | Куратор проекта по направлению «Изобразительное искусство» | СГИИ имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск), доцент кафедры народной художественной культуры |
| 6. | Ситников Павел Андреевич | Куратор проекта по направлению «Хореографическое искусство» (современный танец) | ДШИ № 2 (г. Красноярск), исполняющий обязанности заместителя директора по работе внебюджетного отделения, преподаватель |
| 7. | Ситникова Анастасия Викторовна | Куратор проекта по направлению «Хореографическое искусство» (народный танец) | ДШИ № 2 (г. Красноярск), детский образцовый хореографический ансамбль «Ступени», художественный руководитель; заведующая отделением хореографии |



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

85/

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

О.А. СВЕТЛОВА

«Тобольские губернские
ведомости» 1857 года:
начало музыкальной
журналистики в Сибири



УДК 78.072.3

«ТОБОЛЬСКИЕ ГУБЕРНСКИЕ ВЕДОМОСТИ» 1857 ГОДА: НАЧАЛО МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ В СИБИРИ

О.А. СВЕТЛОВА

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена ранним образцам сибирской музыкальной журналистики, размещённым в правительственной газете «Тобольские губернские ведомости» в первый, 1857 год её издания. В научный обиход вводятся три материала: «Любителя» о концерте местных любителей музыки, Н.С. Знаменского и анонимного автора о двух концертах гастрوليрующего по Сибири известного нидерландского флейтиста А. Совле. В ходе их рассмотрения выявляются содержательные и жанровые аспекты корреспонденции. Отмечается, что первые два отзыва хвалебного характера не содержат критических элементов, но фиксируют репертуар и имена исполнителей. Особое внимание уделено третьей, обширной публикации, в которой поднимаются актуальные проблемы музыкальной жизни Тобольска, вопросы социальной значимости эстетических функций музыки, выдвигаются прогрессивные идеи в отношении организации местного музыкального общества, налаживания системы концертных выступлений, развития музыкального образования. Выдвигается предположение о принадлежности высокообразованного автора обзора к декабристскому кругу. Утверждается, что в подобных первых публикациях губернской прессы формировались основы последующего развития сибирской музыкально-критической журналистики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Музыкальная культура Сибири, музыкально-критическая журналистика, Тобольские губернские ведомости.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“TOBOLSK PROVINCIAL VEDOMOSTI” 1857: THE BEGINNING OF MUSIC JOURNALISM IN SIBERIA

O.A. SVETLOVA

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk,
630099, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to early examples of Siberian music journalism published in the government newspaper “Tobolsk Provincial Vedomosti” in the first, 1857 year of its publication. Three materials are introduced into scientific use: “Amateur” about a concert of local music lovers, N.S. Znamensky and an anonymous author about two concerts of the famous Dutch flutist A. Sovle, who is touring Siberia. In the course of their consideration, the content and genre aspects of correspondence are revealed. It is noted that the first two reviews of laudatory nature do not contain critical elements, but record the repertoire and the names of performers. Special attention is paid to the third, extensive publication, which raises topical issues of the musical life of Tobolsk, issues of the social significance of the aesthetic functions of music, puts forward progressive ideas regarding the organization of a local musical society, the establishment of a system of concert performances, the development of music education. The assumption is put forward that the highly educated author of the review belongs to the Decembrist circle. It is argued that in such first publications of the provincial press, the foundations of the subsequent development of Siberian music-critical journalism were formed.

KEYWORDS: Music culture of Siberia, music-critical journalism, Tobolsk Provincial Vedomosti.

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



Музыкально-критическая журналистика в Сибири зарождалась в правительственной периодике. Первой газетой, положившей начало этому историческому процессу, стали «Тобольские губернские ведомости», выходившие с 27 апреля 1857 года.

Благодаря исследованиям историков и филологов Н.Н. Александровой [1], Ю.Л. Мандрике [5], В.В. Шевцову [10] и др. Тобольские ведомости изучены достаточно основательно, однако, музыкально-критический аспект ими, безусловно, не затрагивается. В музыковедении первопроходцем стала Т.А. Роменская, которая в опоре на материалы региональной прессы, и в том числе тобольской газеты, в 1990-х гг. осуществила фундаментальное исследование об истории музыкальной культуры Сибири [7; 8]. Но, вместе с тем, в разделах её трудов о музыкально-общественной деятельности сибирской интеллигенции, о периодике и музыкальной критике объективно отражён далеко не весь массив корреспонденции. В силу данных обстоятельств необходимо обратиться к ранним публикациям Тобольских ведомостей, которые могут послужить отправной точкой в поиске ответа на вопрос об истоках сибирской музыкально-критической журналистики. В настоящей статье предлагается рассмотреть ещё не получившие исследовательского освещения материалы 1857 года с целью выявления их содержательных и жанровых признаков, фиксации местными публицистами актуальных проблем музыкальной жизни Тобольска.

Уже на первом году существования газета представляла собой развёрнутое издание на 28 страниц, состоявшее по аналогии с центральными ведомостями из двух частей – официальной и неофициальной, причём неофициальная часть занимала половину листа. В открытии и формировании выпусков активное участие принимал губернатор, действительный статский советник В.А. Арцимович. Цензором неофициальной части выступил известный поэт и драматург, директор Тобольской гимназии и дирекции училищ губернии, создатель гимназического театра и любитель музыки П.П. Ершов. По мнению Н.Н. Александровой, сам В.А. Арцимович до своего

отъезда в 1858 году мог выполнять обязанности редактора и, возможно, был автором некоторых материалов [1, с. 106–107]. Этому же мнению придерживается Н.Н. Морозова: «В Тобольске в первый год выхода газеты функции редактора неофициальной части выполнял губернатор В.А. Арцимович и цензор П.П. Ершов» [6, с. 17].

Информационный курс издания во многом определялся взглядами самого губернатора. В сравнении с главными, постоянными темами – общественно-политической и историко-краеведческой жизни Тобольска, публикации о её музыкальной сфере, безусловно, не имели системного характера. Отчасти это обусловлено и самой культурно-общественной ситуацией провинциального города, о чём свидетельствуют, например, фрагменты статьи, призывающей сибиряков к подписке на журнал «Театральный и музыкальный вестник»: «...как бы хорошо было устроить благородный спектакль какой-нибудь; хватъ, хватъ, туда, сюда по городу, а в городе случается, ни одной пьесы театральной не найдёшь. <...> А иногда из проезжих кто-нибудь на час, другой развеселит нас своею прекрасною музыкою... <...> ...единственный наш учитель музыки, кроме треньбрень, и показать ничего не умеет» [9, с. 340–341]. В этой связи газета не могла не реагировать на самые яркие концертные события Тобольска. Так, уже в подборке 1857 г. обнаруживаются три материала: в № 14 от 27 июля, № 24 от 5 октября и № 27 от 26 октября¹.

Первая публикация чрезвычайно показательна для губернаторской прессы и может быть представлена как своеобразная «визитная карточка», поскольку она посвящена вечеру, устроенному под руководством супруги губернатора Анны Михайловны Арцимович (Жемчужниковой). Автор, выступавший в прессе под псевдонимом «Любитель», в первых строках задаёт восторженный тон, оцени-

1 В «Музыкальной культуре Сибири» Т.А. Роменская упоминает публикацию в № 27 за 1857 г., но не даёт её описание, уделяя подробное внимание другому, более показательному с её точки зрения обзору из «Иркутских губернских ведомостей» [7, с. 280].



вая прошедшие концерт и спектакль как «настоящий праздник для любителей искусств» на фоне редких в Тобольске «артистических удовольствий» [2, с. 114]. Обозначив во вступительном абзаце «классические» для музыкально-критического жанра параметры времени и места действия – 15 июля, зал Благородного Собрания – и подчеркнув многочисленность публики, которая вынесла «оттуда самое приятное воспоминание» [там же], он даёт полную программу инструментального концерта из семи номеров, что на первый взгляд придаёт публикации отчётный характер. Но благодаря перечисленному репертуару у читателя формируется представление о звучавшей в тобольском обществе музыке, о вкусах, предпочтениях и уровне музыкантов-любителей. Той же логике следует и сам автор, переходя непосредственно к краткому отзыву о концерте. Он справедливо замечает, что «для знатоков музыки довольно одной этой программы, чтобы дать идею о богатстве и разнообразии концерта» [там же], и выделяет Тальберга, Мошелеса и Обера, которые «самым именем своим невольно вызывают на память всю чарующую прелесть современной музыки» [там же]. Однако, при этом «Любитель» не упоминает других, вероятно, малоизвестных публике композиторов, например, скрипача Ш.О. де Берио, или, напротив, знаменитых Россини и Беллини, на чьи темы из опер «Вильгельм Телль» и «Норма» были исполнены фантазии и дуэты.

Особенной похвалы, бесспорно, удостоились музыканты, учитывая, что А.М. Арцимович выступила не только организатором концерта, но и основной исполнительницей. Талантливая пианистка-любительница музицировала с А.А. Арцимович, пианистками Э.Ф. Знаменской и А.Н. Шульц, скрипачами Мазилевым и Черненко². Прозвучали ансамбли в разных составах, не случайно публицист подчёркивает, что «благородные артисты, кажется, состязались между собою в желании передать самые тонкие, почти неуловимые оттенки музыки» [там же]. Не описывая детально игру каждого, он передаёт общее положительное впечатление от концерта, причём оперирует общеизвестными профессиональными терминами, облекая их в красивую художественную

форму изложения. Например, пишет о «глубоко-потрясающих гармонических аккордах» [там же], «живых, трепещущих какой-то воздушной лёгкостью звуков мелодиях» [там же]. Особое внимание корреспондент обращает на финальный, сольный номер программы – Фантазию Тальберга на темы из оперы Обера «Фенелла» в исполнении А.М. Арцимович. Оценивая его, «Любитель» отодвигает на второй план техническую сторону (по его словам, «механизм» игры), но тонко подмечает главное – «чудное оттенение мотива в этой массе аккордов» [там же, с. 115] и восхищается тем, как у пианистки «рельефно выдавалась мелодия из сопровождавших её вариаций и аккомпанемента» [там же].

Следовавшая за блестящим концертом комедия «Сперва скончались, потом повенчались» не получила такого подробного освещения. Тем не менее, рецензент пишет об успехе спектакля у зрителей благодаря артистической игре Г. Измайлова и М. Панкевич и декорациям Г. Жилина. Отзыв завершается отчётным изложением благородной, патриотической цели вечера, устроенного в поддержку ветхого здания Благородного Собрания, как одного из памятников пребывания в городе Тобольске царствующего императора, и указанием собранной суммы более 1200 рублей серебром.

Две публикации октябрьских выпусков 1857 г. близки друг другу темой о концертах нидерландского флейтиста Антона Совле, который совершал длительную гастрольную поездку по Сибири и помимо Тобольска выступал также в Иркутске, Красноярске, Барнауле, Омске, Томске [7, с. 284]. Но материалы разнятся содержанием и, соответственно, жанровыми признаками музыкально-критической корреспонденции.

Авторство одной из них, подписанной «3-й», принадлежит видному губернаторскому деятелю, коллежскому советнику, смотрителю тобольских духовных училищ, учителю и просветителю Николаю Степановичу Знаменскому (1827 – не ранее 1883)³.

3 Н.С. Знаменский – сын священника Софийского кафедрального собора в Тобольске Степана Яковлевича Знаменского, друга декабристов М.А. Фонвизина, И.И. Пущина, В.И. Муравьева-Апостола и др., старший брат Михаила Знаменского (1833–1892) – известного сибирского общественного деятеля, художника-графика, литератора, археолога и этнографа.

2 В публикации отсутствуют их инициалы.



В № 24 размещена передовица «Тобольск 22 и 29 сентября. Концерты Г. Совле» [3]. Она достаточно лаконична и в целом продолжает хвалебную линию, заданную «Любителем». Н.С. Знаменский сразу начинает с высокой оценки талантливого «Артиста на флейте», восхитившего «Санкт-Петербургскую публику своей художественной игрой» [там же], о появлении которого в Сибири жители Тобольска даже не могли подумать. С точки зрения музыкально-фактологической информации корреспондент, также как и его предшественник, уделяет пристальное внимание программам двух концертов Совле, перечисляя исполненные произведения. Среди них три Большие фантазии – на темы из оперы Россини-Нидермейера «Роберт Брюс» Ж.-Л. Тюлу, «Воспоминание о России» и «Красный сарафан» Э.В. Генемайера, «Серенада» Ф. Шуберта, «Соловей» Алябьева-Вьетана в транскрипции для флейты Совле, «Мелодия» из оперы «Норма» В. Беллини и русские романсы «с вариациями для флейты, соч. Совле» [там же], собственные произведения флейтиста – «Испанское болеро» и вариации «Венецианский карнавал». Последние, как пишет Н.С. Знаменский, произвели «восторг в Тобольской публике, которая смело может сказать, что она и в Сибирскую осень слушала трели Соловья, а мелодичность Серенады и русских романсов не раз заставляли сжиматься сердца слушателей» [там же]. В оценке игры флейтиста он опирается на единодушное мнение слушателей и не приводит каких-либо деталей и критических наблюдений, завершая передовицу благодарностью и признательностью «за дорогие для любителей музыки наслаждения» [там же].

Выступления Совле стали незабываемым событием в Тобольске, о чём свидетельствует продолжение корреспонденции. В № 27, спустя месяц после концертов флейтиста, размещена обширная, на трёх с половиной газетных страницах, статья анонимного автора. Такой объём музыкально-критической публикации фиксируется в сибирских ведомостях впервые. На первый взгляд, она посвящена воспоминаниям о концертах гастролёра, но суть её гораздо глубже. Обратимся к тексту.

Вступительная часть действительно повествует о возникшем в преддверие приезда Совле общественном оживлении, о толках и дискуссиях горожан по поводу знаменитости, которую «слу-

шала вся Европа» [4, с. 254]. Интересно, что здесь, как и у Н.С. Знаменского, вновь фигурирует явно закрепившаяся у тоболяков ассоциация флейты с Соловьём. Автор развивает мысль о важности для провинциального города подобных музыкальных событий, связанных с приездом именитых исполнителей, замечая, что на его памяти за 15 лет жизни в Тобольске, «кажется, ни одного флейтиста не было. Да и других-то артистов было очень немного... Кто же? Пуччи, который выдавал себя за ученика Листа и Малера на фортепиано; Парис на скрипке, мадам Ловчинская урождённая Озерова и Феррари – музыка вокальная и мадемуазель Христиани на виолончели. Вот и всё тут» [там же, с. 255]. Смысл этого фрагмента, с одной стороны, заключается в том, чтобы пробудить в обществе желание приобщиться к высокому искусству и дорожить каждой такой возможностью, возникающей благодаря приезжим музыкантам. Вместе с тем, настораживает лёгкий иронично-критический тон изложения. Это становится исходным моментом для последующего размышления на остро стоящую проблему музыкального дела в Тобольске.

В повышенном эмоциональном тоне автор «бросает» риторические вопросы: «Где у нас артистические удовольствия? Где та разнообразная пища, которою могла бы довольствоваться наша потребность изящного?» [там же], констатируя, что «потребность изящного в человеке поддерживается и питается искусством. Из всех искусств музыка призвана самым благородным» [там же]. Но Тобольск, по мнению критика, «похвалиться» искусством не может. Лаконичным, резким штрихом обрисована плачевная ситуация с инструментами, обучением музыке и местными артистами. «Скрипок у нас наперечёт только две, которые могут участвовать в квартете или концерте, виолончель один, да и тот за двадцать пять вёрст от города. <...> Фортепиано у нас довольно, судя по средствам города» [там же]. Но при всем желании горожан с достатком обучать своих детей игре на фортепиано, «к несчастью у нас решительный недостаток в учителях музыки и вся наша наука на фортепиано ограничивается умением сыграть польку или мазурку» [там же]. Для сравнения автор приводит деятельность одного из ссыльных декабристов, известного музыканта-любителя



П.Н. Свистунова⁴, «который в продолжение своего одиннадцатилетнего пребывания в Тобольске, кажется, из рук не выпускал виолончели и не только не отказывался от какой бы то ни было музыкальной партии, но искал таких партий, только и жил одной музыкой» [там же]. На фоне такого примера значимой фигуры город музыкально «беден», поскольку «артисты наши и сами мало играют, а другим слушать вовсе почти не доставляют случая» [там же].

Несмотря на негативный подтекст, это один из принципиальных фрагментов статьи, связанный с сосредоточением на местных музыкальных ресурсах. Автор побуждает внимание тоболяков к решению вопросов развития собственного творческого потенциала города и обрисовывает конкретные действия по налаживанию культурной жизни. Во-первых, автор горячо поддерживает идею организации в Тобольске музыкального общества «из любителей-артистов, которым сколько-нибудь дороги общественные интересы» [там же]. Следующий фрагмент статьи пропагандирует создаваемое общество, разъясняет его важность с точки зрения организации концертной деятельности, покупки инструментов, помощи желающим по части обучения музыке и приобретения нот для музицирования. Во-вторых, публицист подчёркивает, что в Тобольске необходимо развивать общественное музыкальное образование. Эта эстетическая потребность связывается им с естественной способностью русского народа к музыке, и в качестве аргумента приводится пение деревенских хоров, в котором «ясно можно различать и бас, и терцию, и квинту, так что с первого разу, кажется, слышишь хор учёных музыкантов» [там же, с. 256]. При этом критика обрушивается на школы, где «учащиеся обременены всевозможными науками и естественными и не естественными, живыми и мёртвыми языками, а на развитие потребности изящного так мало обращено внимания». Музыка должна стать важной составляющей общего образования детей, но, более того, автор предла-

гает обучать их в соответствии со склонностями, не делать из каждого «специалиста учёного», а дать «простор к образованию художественному. <...> Неудобный какой-нибудь писец, может быть, был бы прекрасным артистом» [там же].

Совершив такой обзор по проблемам музыкального Тобольска, автор в качестве репризы возвращается к «предмету» статьи – игре европейского гастролёра, предлагая читателям «отчёт о тех впечатлениях, которые остались у нас от двух концертов г. Совле» [там же]. Прежде он делает важную оговорку, что не принадлежит к кругу «специалистов – музыкальных критиков» и впервые слышит флейту. Но рецензируя оба концерта, не давая комментарий по каждому произведению, журналист рассматривает их исключительно в соотношении двух сторон – «пения» и «механизма» в исполнении на флейте. Он явно отдаёт предпочтение первому качеству, особенно восхитившему публику на вечере 22 сентября, поскольку программа была составлена «из любимых наших русских романсов» [там же], и поэтому слушатели «разражались» аплодисментами после каждой пьесы. «Во всех пяти нумерах... вы слышите чистое пение; если и встречались вариации, они были лёгкие, мгновенные, которые как молния прорезывали тему, но прорезывали её не с тем, чтобы затмить, а чтобы осязательнее выставить её, осветить её» [там же, с. 256]. Примечательно, как тонко рецензент описывает моменты с динамическими нюансами, когда «пение флейты переходило в *piano* и *pianissimo* с замиранием последней ноты, хотелось броситься за ней и улететь вместе с нею» [там же], однако, «что нарушало наше полное очарование – это *crescendo*, когда артист останавливается – и нам показалось, что он слишком долго останавливается – на одной ноте, постоянно усиливая её. При этом вместе с нотой слышится какой-то глухой свист» [там же].

Интересно, что на фоне такого флейтового «пения» другие произведения, где Совле демонстрировал виртуозное мастерство, не получили одобрения критика. Например, оценивая «Венецианский карнавал», он пишет: «До того поразителен был механизм игры! А где же музыка? Где пение, которое так идёт флейте и которым мы так восхищались в предыдущих пьесах? Увы! Пение подавлено под бременем монотонных вариаций... Неотвязные вариации как

4 П.Н. Свистунов с 1841 г. проживал в Тобольске, где еженедельно по понедельникам устраивал музыкальные вечера, создал хор церковных певчих, оркестр, струнный квартет и фортепианное трио [7, с. 266], его стараниями была открыта первая мастерская по ремонту и настройке музыкальных инструментов [там же, с. 268].



докучливые мухи льнут к нему» [там же]. Пьеса, сыгранная флейтистом в качестве блестящего финального номера программы, «немного повредила» общему впечатлению. И второй концерт 29 сентября, по мнению публициста, не исправил ситуацию, поскольку его пьесы также «были чисто концертные. А в нынешних концертных пьесах только и щеголяют одним механизмом игры» [там же, с. 257]. Впрочем, заключает автор, артист «со своей стороны сделал все, что мог... И публике нашей ничего более не оставалось, как благодарить и много благодарить артиста за удовольствие» [там же]. В завершении статьи подчёркивается радушие и гостеприимство тобольского общества, которое готово так же щедро встретить артиста, «если бы вздумалось ему, на возвратном пути из Восточной Сибири, завернуть к нам, в Тобольск» [там же].

Итак, рассмотренные публикации «Тобольских губернских ведомостей» 1857 года чрезвычайно показательны как первые образцы местной музыкальной журналистики. Первые две лаконичны и имеют сугубо хвалебный, пафосный тон, тексты их просты, даже наивны, и не содержат каких-либо критических элементов. В то же время они позволяют дать чёткое представление о событии благодаря фиксации важной информации – концертной программы, имён исполнителей, цели мероприятия и вырученных за него средств, т. е. необходимых отчётных компонентов для губернской газеты. Кроме того, автор, этически корректно подчеркнувший себя «Любителем» музыки, таким же, как и любители – участники концерта, превращает отчётный материал

в художественный отзыв, демонстрируя общую образованность в сфере музыкального искусства.

Третья публикация существенно отличается от первых двух не только масштабным объёмом, но иным содержательно-стилевым качеством, позволяющим атрибутировать её как обзор с проблемным аспектом, несмотря на авторское определение её как «отчёта». Она содержит актуальные вопросы, прогрессивные для своего времени идеи и предложения в части удовлетворения тобольского общества в потребности «изящного», развития местного исполнительского потенциала и обновления музыкального образования. В этом смысле автор явно выступает в продолжение идей декабристов о социальной значимости эстетических функций музыкального искусства, а возможно, он и сам принадлежал к декабристскому кругу. Будучи высокообразованным и объективно признавая свою некомпетентность в сфере музыкальной критики, он, тем не менее, на основании своих музыкально-эстетических представлений в оценке концерта аргументированно ставит на первое место интонационно-мелодическое качество исполнения, хотя и субъективно принижает виртуозно-техническую сторону. В целом, данная публикация отличается смелостью в выражении авторской позиции относительно состояния музыкального дела Тобольска, что не могло не влиять на формирование общественного мнения о культурной жизни города. Подобная корреспонденция в губернской прессе закладывала прочные основы для последующего развития сибирской музыкально-критической журналистики.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Александрова Н.Н. Общественная жизнь Западной Сибири в середине 50-х – начале 60-х гг. XIX века: По материалам «Тобольских губернских ведомостей»: дис. ... канд. ист. наук. М., 1996. 237 с.
- 2/ Любитель. Местные известия // Тобольские губернские ведомости. 1857, № 14. С. 114–115.
- 3/ З-ий. Тобольск 22 и 29 сентября. Концерты Г. Совле // Тобольские губернские ведомости. 1857, № 24. С. 216.
- 4/ Местные известия // Тобольские губернские ведомости. 1857, № 27. С. 254–257.
- 5/ Мандрика Ю.Л. Неофициальная часть губернских ведомостей как тип провинциального издания (на материале «Тобольских губернских ведомостей»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004. 28 с.
- 6/ Морозова Н.Н. Администрация Западной Сибири и местная пресса (1857–1866 гг.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. Новосибирск, 2009. 23 с.
- 7/ Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 1. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака (1582 г.) до крестьянской реформы 1861 года. Новосибирск, 1997. 432 с.
- 8/ Музыкальная культура Сибири: В 3 т. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века. Новосибирск, 1997. 510 с.
- 9/ Тобольские губернские ведомости. 1857, № 33. С. 340–341.
- 10/ Шевцов В.В. Правительственная периодическая печать Сибири (вторая половина XIX – начало XX века). Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016. 622 с.

REFERENCES

- 1/ Aleksandrova, N.N. (1996), *Obshchestvennaya zhizn' Zapadnoi Sibiri v seredine 50-kh – nachale 60-kh gg. XIX veka: Po materialam "Tobol'skikh gubernskikh vedomostei"* [Public life in Western Siberia in the Mid-50s – early 60s of the XIX century: Based on the materials of the "Tobolsk Provincial Vedomosti"], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 237 p. (in Russ.)
- 2/ Amateur (1857), "Local news", *Tobolsk Provincial Vedomosti*, no. 14, pp. 114–115. (in Russ.)
- 3/ Z-iy (1857), "Tobolsk on September 22 and 29. Concerts of G. Sovle", *Tobolsk Provincial Vedomosti*, no. 24, p. 216. (in Russ.)
- 4/ (1857), "Local news", *Tobolsk Provincial Vedomosti*, no. 27, pp. 254–257. (in Russ.)
- 5/ Mandrika, Yu.L. (2004), *Neofitsial'naya chast' gubernskikh vedomostei kak tip provintsial'nogo izdaniya*

(na materiale "Tobol'skikh gubernskikh vedomostei") [The unofficial part of the provincial vedomosti as a type of provincial publication (based on the material of the "Tobolsk Provincial Vedomosti")], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Voronezh, 28 p. (in Russ.)

6/ Morozova, N.N. (2009), *Administratsiya Zapadnoi Sibiri i mestnaya pressa (1857–1866 gg.)* [Administration of Western Siberia and the local press (1857–1866)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 23 p. (in Russ.)

7/ (1997), *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: V 3 t. T. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka do Oktyabr'skoi revolyutsii*. Kn. 1. *Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka (1582 g.) do krest'yanskoi reformy 1861 goda* [Musical culture of Siberia: In 3 vols. Vol. 2. Musical culture of Siberia from Ermak's campaigns to the October Revolution. Book 1. Musical culture of Siberia from the campaigns of Ermak (1582) to the peasant reform of 1861], Novosibirsk, 432 p. (in Russ.)

8/ (1997), *Muzykal'naya kul'tura Sibiri: V 3 t. T. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka do Oktyabr'skoi revolyutsii*. Kn. 2. *Muzykal'naya kul'tura Sibiri vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka* [Musical culture of Siberia: In 3 vols. Vol. 2. Musical culture of Siberia from Ermak's campaigns to the October Revolution. Book 2. Musical culture of Siberia of the second half of the XIX – early XX century], Novosibirsk, 510 p. (in Russ.)

9/ (1857), *Tobol'skie gubernskie vedomosti* [Tobolsk Provincial Vedomosti], no. 33, pp. 340–341. (in Russ.)

10/ Shevtsov, V.V. (2016), *Pravitel'stvennaya periodicheskaya pechat' Sibiri (vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka)* [Government periodical press of Siberia (the second half of the XIX – the beginning of the XX century)], *Izdatel'stvo Tomskogo universiteta*, Tomsk, 622 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки

E-mail: svetlolga@mail.ru

Author information

Olga A. Svetlova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Head of the Department of Music History, Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: svetlolga@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

93/

О.Ю. ЗОЛОТУХИНА
Религиозный поиск
В.П. Астафьева
на последнем этапе
творчества писателя



УДК 882

РЕЛИГИОЗНЫЙ ПОИСК В.П. АСТАФЬЕВА НА ПОСЛЕДНЕМ ЭТАПЕ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ

О.Ю. ЗОЛУТУХИНА

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

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена исследованию религиозного поиска В.П. Астафьева, отразившегося в произведениях писателя конца XX – начала XXI вв. Прямой авторский голос, столь характерный для последних астафьевских художественных текстов, даёт основание подвести итог религиозному поиску писателя, отразившемуся в его творчестве. Анализ религиозного поиска В.П. Астафьева на последнем этапе его творческой работы позволяет автору сделать вывод о том, что осмысление жизни для писателя всегда было неразрывно связано с категориями, которые являются основополагающими в христианской религии: созидания, покаяния, милосердия, совести. Не приняв до конца православной Церкви, религиозных обрядов, но ощущая Бога посредством совести, В.П. Астафьев оказался духовно близок к истинному религиозному миропониманию.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Астафьев, религиозный поиск, христианство, богооставленность, богоборчество, совесть, традиция преображения, христианские традиции, религиозная эволюция.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

V.P. ASTAFYEV'S RELIGIOUS SEARCH AT THE LAST STAGE OF THE WRITER'S WORK

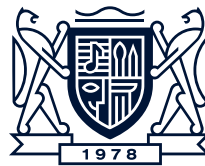
O.JU. ZOLOTUHINA

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

ABSTRACT. This article is devoted to the study of the religious search of V.P. Astafyev, reflected in the works of the writer of the late XX – early XXI centuries. The direct author's voice, so characteristic of the last Astafyev literary texts, gives reason to summarize the religious search of the writer, reflected in his work. The analysis of V.P. Astafyev's religious search at the last stage of his creative work allows the author to conclude that the comprehension of life for the writer has always been inextricably linked with the categories that are fundamental in the Christian religion: creation, repentance, mercy, conscience. Having not fully accepted the Orthodox Church and religious rites, but feeling God through conscience, V.P. Astafyev turned out to be spiritually close to the true religious understanding of the world.

KEYWORDS: Astafyev, religious search, Christianity, godforsakenness, theomachy, conscience, tradition of transfiguration, Christian traditions, religious evolution.

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



90-е годы XX века стали для В.П. Астафьева, как и для всей страны, переломными и кризисными. Именно в это десятилетие становится наиболее очевидным религиозный поиск автора, во многом связанный с тем, что советская идеология, против которой Астафьев начинает активно бороться, терпит крах, в страну возвращается христианство, к которому в этот период обращаются очень многие бывшие советские граждане. Религиозный поиск стал и следствием преклонного возраста писателя, ощущения необходимости подвести определённые жизненные итоги, найти ответы на важные философские вопросы бытия.

В этот период В.П. Астафьев завершает наиболее значимые этапные произведения, которые он писал в течение почти всей своей творческой биографии. В 1994 г. полностью издаётся его роман «Прокляты и убиты», но ещё ранее, в 1991 году, он пишет заключительные главы «Последнего поклона» [12] и этим ставит точку в произведении, начатом им в 1957 году.

П.А. Гончаров отметил, что в заключительных главах «Последнего поклона» религиозные мотивы усиливаются. В этом русле писатель перерабатывает и ранее написанные главы, наполняя их «упованиями на Бога, молитвенным словом» [18, с. 140]. Действительно, наличие религиозных мотивов в новых главах, написанных в конце 80-х – начале 90-х годов, очевидно, и связаны они, в основном, с образом бабушки Катерины Петровны. Если в ранних рассказах для героя произведения религиозность бабушки иногда казалась просто кликушеством, то, взглянув на события своего детства сквозь прошедшие годы, в последнее десятилетие XX века писатель видит в этом только положительное. Стремясь ещё более подчеркнуть религиозность бабушки, он дополняет главу «Последний поклон» некоторыми фактами из её биографии и пишет о том, что бабушка когда-то ездила на моление в Киево-Печерскую лавру и ладан оттуда раздала всем верующим в их деревне.

Однако, помимо утверждения необходимости веры в Бога и других христианских идей, в заключительных главах «Последнего поклона» имеются богоборческие мотивы, мотивы разочарования

в жизни, которые противоречат христианскому миропониманию, что наиболее очевидно в главе «Вечерние раздумья», в которой автор, повествуя о прошедшей в селе коллективизации, очень негативно описывает тех, кто её проводил, подчёркивает тему Божьего наказания семьи самого яркого коммуниста Ганьки Болтухина, но при этом замечает, что на месте разрушенной церкви живёт «бывший руководитель районного масштаба, мелкий пакостник, ашаульник, ворюга, <...> осквернитель слова и дела Божьего» [12, с. 395], и никакого Божьего наказания ему за это нет. Данное замечание свидетельствует о непонимании писателем того, что в христианской религии именуется Божьим долготерпением. Преподобный Исидор Пелусиот утверждал, что долготерпение Божье призывает грешников к покаянию, и рано или поздно они все равно будут наказаны: «Не вопи на Божие долготерпение по причине благоденствия нечестивых, которые, оскорбляя добродетель и увенчивая порок, даже превозносятся тем. Напротив того, удивляйся сему долготерпению по причине безмерной благодати, призывающей их к покаянию» [26, с. 201]. Писатель явно желает справедливого возмездия для злодеев, что христианской системе ценностей не соответствует.

Тем не менее, в конце главы «Вечерние раздумья» очевиден мотив надежды. Называя себя безбожником, автор подчёркивает, что он все же надеется на чудо и на Бога и заканчивает книгу просьбой, обращённой к Богу, сохранить этот весьма несовершенный мир.

В 1994 г. В.П. Астафьев заканчивает вторую книгу романа «Прокляты и убиты», но к третьей книге так и не переходит. Вместо заключительной книги романа на основе её рукописи Астафьев пишет три повести о войне «Так хочется жить», «Обертон», «Весёлый солдат», в которых религиозные мотивы, идеи, образы, развивающиеся в романе, значительным образом трансформируются.

Тема Бога и религиозного поиска наиболее выражена в повести «Так хочется жить» [16]. На склоне лет Николай Иванович Хахалин, главный герой повести, который ещё в армии заявлял



одному из командиров, что он из крестьянской семьи, а значит верующий, съездил на остров Валаам и по-настоящему обратился к вере. Данный эпизод в жизни Хахалина появляется не случайно. В 1994 г. Астафьев сам посещает святые места, и это производит на него благотворное впечатление. Однако очевидно, что Николай Иванович, вероятно, как и сам автор, не приходит к вере окончательно. Причина незавершённой эволюции героя к христианству заключается в том, что он не может принять окружающую действительность, и борьба с нею для него становится важнее стяжания Святого Духа.

В повести подчёркивается, что главный герой критикует коммунистов, особенно Ленина, отмечает плохое отношение к ветеранам, порицает молодое поколение, за которое они воевали, а главное, ищет виноватых в том, что его жизнь сложилась не так, как бы он хотел: «...снова Николай Иванович задавал себе вопрос: отчего, почему не сложилась его жизнь, как бы он хотел её сложить или так, как назначил Создатель?» [16, с. 178]. Подобные вопросы противоречат христианскому миропониманию, так как по христианским канонам все происходит по воле Божьей, и не следует пытаться разгадать Божий промысел. Святитель Иоанн Златоуст утверждал: «Мы должны быть убеждены в одном только, что Богом все посылается для нашей пользы, а самого способа не исследовать и не роптать, и не унывать, когда не знаем его» [26, с. 457].

В повести «Обертон» [10] наиболее очевидными становятся богоборческие мотивы. Когда главный герой повести Сергей узнает о том, что колхоз «Победа» уничтожен, бывших немецких невольниц изнасиловали и убили, а семью директора сожгли, он не может понять, почему Бог допускает такое. Страдания Сергея соотносимы с бунтом Ивана Карамазова: как Иван не может верить в Бога и отказывается принять мир, в котором страдают все, в том числе и невинные дети, так и Сергей не может поверить, что Бог есть и допускает столько зла. Особенно Сергея поражает гибель маленького, ни в чём не повинного Вовки.

Религиозная проблематика в повести «Весёлый солдат» [2] развивается в том же направлении, что и в заключительных главах «Последнего поклона», и в повести «Так хочется жить». В некоторых эпизодах произведения утверждается необходимость

веры в Бога. В первой части повести автор отмечает набожность жены Анкундина Анкундинова Фёклы. Во второй части подчёркивается, что жена героя крещёная, тёща верующая, и сам он становится крестником сына друга. Христианская система ценностей противопоставляется жестокому отношению людей друг к другу. Однако помимо слабовыраженной попытки утверждения в повести необходимости христианских истин, в ней присутствуют мотивы, противоречащие христианской системе ценностей.

Доминирующей во второй части повести становится тема богооставленности, связанная с невозможностью для героя принять окружающую действительность. Оплакивая умершую дочку, жена героя замечает, что они не умеют молиться. Но у героя не возникает желание молиться, его охватывает отчаяние, посещают мысли о самоубийстве. О том, что Бог отвернулся от людей, говорит герою плачущий немец. Мотив богооставленности звучит и при описании трудностей, с которыми молодая семья строит новый дом, растит детей: «Я говорил и говорю, что Бог был за нас, все ещё бросал всевидящий взор и на нашу нескладную семью, но уже начинал уставать, потому как много нас, жаждущих его милостей, накопилось на русской земле» [2, с. 489].

Последнее десятилетие XX века стало очень сложным временем для В.П. Астафьева. Полемика с оппонентами из-за переписки с Н.Я. Эйдельманом [1] и рассказа «Ловля пескаррей в Грузии» [7], конфликт с главным редактором «Нашего современника» С.Ю. Куняевым [22], публичные оскорбления не могли оставить писателя равнодушным и во многом послужили причиной трагичности его мировоззрения последних лет жизни. Вместе с тем в 1990-е годы Астафьев проявляет к религии особое внимание, что отражается в его публицистике. Отличительной чертой его религиозных исканий данного периода становится убеждение в том, что настоящий талант даётся только от Бога, и что, если бы не культура, благодаря которой посланники Творца внедряют его идеи на земле, человечество уже давно уничтожило бы само себя. Данная тема развивается в таких статьях писателя, как «Сгорит Божественная скрипка» [14], «Лес не шумит, лес стонет» [6], «Сквозь февраль» [15], «Дорога домой» [3].

В 1997 г. Астафьев в 13-том томе собрания сочинений публикует произведение «Из тихого света.



Попытка исповеди» [5], которое отражает практически все особенности творчества писателя, особенно ярко проявившиеся на его последнем этапе. В нём очевидно желание автора обрести смирение, отказаться от ветхозаветного «око за око», не вызывает сомнения его тяга к христианству, проявившаяся в центральном образе Света как воплощении и доказательстве бытия Бога. Астафьев приходит к выводу, что зло порождает зло, и, чтобы погасить зло в людях, надо прежде всего самому погасить его в себе. Но вместе с тем в произведении присутствуют элементы богоборчества, отторжение идеи смирения. Очевидно, в попытке исповеди и противопоставлении разных миров. Отвергая мир, в котором он живёт, как исполненный зла, автор, понимая, что на Земле гармонии никогда не будет, обращается за помощью не к христианской вере, а к своей памяти, которая рисует ему идиллии из прошлых жизней, и в воспоминаниях о них он пытается обрести гармонию. Несомненно, что Астафьев верит в Бога как в некое творящее начало, но загробную жизнь он пытается объяснить не с христианских позиций, а, скорее, со своей собственной, субъективной точки зрения, и этим в чём-то повторяет путь столь любимого им писателя Л. Н. Толстого.

Противоречивость религиозных исканий Астафьева отражают и его «Затеси», написанные в 1990-е годы (см. об этом подробнее: [19]). Многие затеси начала 90-х [4] отражают ярко выраженный религиозный поиск автора, его тяготение к христианской вере («Божий промысел», «Достойный ответ», «Блажь», «Раздумья в небе»). Теме испытаний посвящена затесь «Эх, судьба-судбина», в которой Астафьев описывает тяжёлые судьбы нескольких людей, сумевших достойно пройти выпавшее им свыше испытание, и утверждает необходимость веры для людей в тяжёлые периоды жизни. Особое место в затесях начала 90-х занимают миниатюры, посвящённые теме Божьей кары, в которых доминируют богоборческие мотивы. К ним можно отнести затесь «За что?» и «Две подружки в хлебах заблудились».

Богоборческие мотивы можно обнаружить и в произведениях писателя 2000–2001 гг. Так, в рассказе «Пролётный гусь» [13], давшем название последнему прижизненному сборнику Астафьева, доминирует мотив разочарованности и безнадёжности. Исследователь Е. И. Петрова находит в данном

рассказе также и мотив отчуждения: «внешнее» отчуждение героев рассказа, связанное с их одиночеством, и «внутреннее», связанное с духовным отдалением людей, в условиях которого герои погибли, [25]. В рассказе очевидно преломление тем и идей военного романа и военных повестей 90-х, но если в более ранних произведениях («Так хочется жить», «Весёлый солдат») всё-таки ощущалась надежда, то в рассказе «Пролётный гусь», повествуя о погибшей семье, автор никакой надежды читателю не оставляет. Известно, что гуси не могут жить в одиночку, поэтому герои, лишённые родных людей, не нужные своей родине, оказываются подобными пролётным гусям, отбившимся от стаи, и погибают. Очень значимой является последняя фраза рассказа: «Шёл одна тысяча девятьсот сорок девятый год» [13, с. 66]. Этим писатель подчёркивает, что прошедшие четыре послевоенных года были столь же безжалостны, как и четыре года войны. Таким образом, в рассказе развивается тема войны государства со своими гражданами, защитниками. Семья Данилы в этой войне терпит поражение. Марина, решив покончить жизнь самоубийством, надеется лишь на то, что ей будет лучше в загробном мире. В возможность счастья на земле она не верит, как, вероятно, не верит и сам автор. Отсюда столь трагическая тональность произведения.

Однако в рассказе «Пионер всем пример» [11], также опубликованном в сборнике «Пролётный гусь», трагизм сглаживается мотивом веры в Бога и надежды на него. Описывая пребывание в лагере главного героя Антона Дроздова, писатель подчёркивает, что именно вера в Бога помогла ему, попу Никодиму, а также другим заключённым, которых Никодим тайно крестил, достойно пережить годы тюрьмы. Понимая, что жизнь вокруг очень сложная, и в ней много зла, герой все же борется за своё существование, пытается завести семью, и в этом ему помогает вера в Бога. Встреча с депутатом, который, ещё будучи пионером, сжёг деревню, является для героя показательной в плане того, какие люди находятся у власти. Не случайно именно после этой встречи он решает поехать вместе с женой к попу Никодиму и попросить у него благословение. Понимая, что искоренить все зло в мире невозможно, герой едет за успокоением к священнику, обращается к Богу. Очевидно, что отказавшийся от возмездия



и вступивший на путь веры герой сможет много достигнуть в жизни. Данный сюжетный поворот свидетельствует о том, что на исходе жизненного пути писатель во многом отказался от возмездия, сделал первые шаги на пути к смирению и продолжал надеяться на Бога.

Надежду на Бога отражают и последние затеси писателя, вошедшие в тетради «Просверки» и «Кетский сон». В последних затесях писатель признает свою веру в Бога, выражает благодарность Богу за жизнь, им подаренную. Данные идеи наиболее полно отражаются в затесях «Будем ждать и надеяться», «Всезная», «На сон грядущий», «Над древним покоем». Однако в последних произведениях Астафьева христианское миропонимание отражено в далеко не ортодоксальном смысле: нет идеи всепримирения и всепрощения. Уход в мир родной сибирской природы, в воспоминания о светлых моментах детства воспринимаются как панацея от злого чуждого социального мира.

Очевидно, что у писателя проявилась болезненная раздвоенность между идеальным гармоничным миром, наполненным любовью, в котором он какое-то время пребывал в детстве, быстро потерял, но всю жизнь пытался вернуть (главы «Вечерние раздумья», «Пеструха» из цикла «Последний поклон»), и миром, исполненным зла и несправедливости, который он всю жизнь пытался исправить в своих художественных произведениях, где возмездие получали отрицательные герои и справедливость торжествовала, а также через собственную борьбу с оппонентами и недоброжелателями посредством публичного слова. Именно об этом свидетельствует так поразившая многих эпитафия В.П. Астафьева: «Я пришел в мир добрый, родной и любил его безмерно. Ухожу из мира чужого, злого, порочного. Мне нечего сказать вам на прощание» [17, с. 134].

Многие исследователи пытались расшифровать смысл этой трагической эпитафии. Литературовед В.А. Зубков [20] и петербургский писатель М.Н. Кураев [23] под родным миром В.П. Астафьева понимали крестьянский деревенский уклад, близкий писателю с детства, и связывали трагичность его мироощущения с тем, что деревенский мир распался, начал вытесняться городским, цивилизованным, а вместе с ним ушли и нравственные основы крестьянской жизни. На наш взгляд, данная проблема имеет более

глубокие мировоззренческие корни. Мир добрый, по концепции В.П. Астафьева, это мир, наполненный любовью и лишённый зла. Он существовал лишь в воображении писателя, его не могло быть на земле. Для христианина подобного противоречия не существует. Он понимает, что земной мир лишён гармонии, и живёт ради гармонии небесной. Данная концепция обосновывается в учениях святых отцов православной церкви, утверждающих, что земная жизнь есть лишь подготовка к жизни вечной, и поэтому она не должна быть счастливой и лишённой трудностей: «Изгнанники рая, не для увеселения, не для торжества, не для играний мы находимся на земле, но для того, чтобы верой, покаянием и крестом убить убившую нас смерть и возвратить себе утраченный рай» (Святитель Игнатий Брянчанинов) [25, с. 229]; «Бог для того и сделал настоящую жизнь нашу исполненной труда, чтобы избавить нас от рабства страстям и привести к полной свободе» (Святитель Иоанн Златоуст) [26, с. 228]; «Не в том цель нашей жизни, чтобы счастливо прожить на земле, а в том, чтобы счастливы мы или несчастливы, тем и другим приготовиться к получению вечного блаженства в другой жизни» (Святитель Феофан Затворник) [там же, с. 229]. В.П. Астафьев так и не смог по-христиански смириться с обилием зла в мире – отсюда его неприятие мира злого, порочного.

В.Я. Курбатов не верил в то, что эпитафия была последним из написанного В.П. Астафьевым. Он утверждал, что после инсульта рука плохо слушалась Виктора Петровича, а в эпитафии почерк был привычен. В доказательство своей гипотезы В.Я. Курбатов упоминает последнюю затесь писателя «Над вечным покоем», где утверждается любовь к жизни: «И там, перед вечным вопросом, который всегда задает человеку кладбище, особенно когда человек сам подходит к последнему порогу, он говорит, что “жизнь прекрасна и печальна” и что об этой радости и печали он не перестает думать, пока живет и дышит» [21, с. 484–485].

Действительно, тональность эпитафии очень созвучна тональности рассказа «Пролётный гусь» и во многом отвергает светлые идеи рассказа «Пионер всем пример» и последних затесей. Возможно, эпитафия не была последним из того, что написал Астафьев, но она, несомненно, наиболее ярко отразила то противоречие, которое было



свойственно религиозному поиску В.П. Астафьева в последние годы жизни. Писатель не смог до конца поверить в Бога и принять мир, им созданный, но, несомненно, он шёл к вере, надеялся на Бога, о чём свидетельствует и «Молитва за русский народ» [8], которую он всегда носил с собой. Астафьев никогда не был и не стал христианином в ортодоксальном смысле этого слова. Ему было ближе ветхозаветное мировоззрение: он верил в Бога-творца и видел его карающим. Элементы пантеистической философии также сохраняются в художественном мире писателя, что подтверждают его последние затеси, посвящённые природе, а также прощальное слово, в котором он, говоря о своей смерти, не вспоминает Бога, а утверждает, что уйдёт назад к природе, его сотворившей, и сольётся с ней.

Тем не менее, делая вывод о незавершённости христианской эволюции авторского сознания, нельзя ставить под сомнение ценность художественного опыта писателя. В.П. Астафьев сам признавал, что так и не смог до конца поверить в Бога: «Как жалко, что лишённый веры в Бога я уже не смог её вернуть себе до конца, безверие много наделало и ещё наделает бед нашему народу» [9, с. 721]. Однако осмысление жизни для писателя всегда было неразрывно связано с категориями, которые являются основополагающими в христианской религии: созидания, покаяния, милосердия, совести: «Но для меня всегда был и остается один непоколебимый Бог и вера в него – совесть. Как мне хотелось, чтоб все люди нашей Земли жили бы по совести, под вечным солнцем, и свет любви и согласия никогда для них не угасал» [там же]. Не приняв до конца православной Церкви, религиозных обрядов, но ощущая Бога посредством совести, В.П. Астафьев оказался духовно близок к истинному религиозному миропониманию.

Своим творчеством В.П. Астафьев пытался сделать мир лучше, призывал людей к созиданию. Основную задачу своих последних произведений он видел в том, чтобы предотвратить новую войну. Писатель чутко реагировал на все социальные обострения, умел метафизически прозревать события.

В 1990-е годы В.П. Астафьев писал о проблемах Украины, которые не были решены тогда и вылились в то, что происходит в этой стране сегодня: «С Украины нет-нет да и получу весточку, недоумённую и горькую. Есть у меня подшефный колхоз “Зирка”

в Харьковской области, в Богодуховском районе, так вот, колхозники больше всего горюют и недоумевают по поводу такого злобного отчуждения и совсем ему не радуются, даже наоборот, боятся будущего, готовы Бога молить за мир и согласие, за “життя по-руськи, по-соседски”. Но кому-то на Украине не дает покоя гетманская булава, и ради нее готовы даже на кровопролитие. <...> Ах, как горько! Как безысходно на душе. Разве к свободе так ходят? Разве не объявлял Господь всех людей братьями?» (письмо Н. Негоде от 2 января 1992 г.) [9, с. 503].

Актуальным на сегодняшний день является и письмо В.П. Астафьева софронтовикам от 3 февраля 1997 г.: «Я глубоко вам сочувствую, что на старости лет пришлось тащиться за океан и доживать век на чужой, пусть и благодатной стороне. И все хорошо вы сделали, что уехали из Западной Украины – национализм и хохляцкое чванство за это время приняли еще более широкие и наглые формы, за эти последние годы по всей Украине идет гонение и проклятие москалей, а уж евреев тем более. Причем не берется во внимание, что в России не происходит отторжения и украинцы как жили равными со всеми гражданами, так и живут, а ведь Сибирь и Дальний Восток давно массово охохлячены, еще с давних времен, и если б здесь началось что-то подобное «гуцульскому варианту», так сколько бы горя, а может, и крови было бы... И Кравчук – советский комиссар, и Кучма пытаются быть хитрее всех, как им кажется, умело разыгрывают национальную карту. Но это уже привело к разделению Украины на Западную и Восточную, а жизнь не улучшается, и украинцам, которые так терпеливо искренне и долго желали самостоятельности, но не хохлацкого гонора и дури, все уже опостылело, и они рады бы жить с Россией по-братски и по-соседски, а не править бал в широких шароварах и при висячих усах. Жизнь оказалась куда серьезнее намерений, политических игр и парада с пустым брюхом и голой задницей» [9, с. 640].

Попытка сделать людей лучше, боль за судьбу мира, пророческие откровения – все это явилось следствием преломления в творчестве В.П. Астафьева крайне важной христианской традиции – традиции преображения читателя через произведение литературы. С точки зрения протоиерея Г. Митрофанова, «на протяжении практически всего XIX века



русская литература уповала на то, что она способна преобразовать мир, преобразовать людей. По существу, многие русские писатели ставили перед литературой чисто религиозные задачи. Это была ошибка русской литературы. И все-таки было в этой ошибке нечто, что её во многом искупало, – поразительное чувство нравственной ответственности писателя за то, как отзывается его творчество в сердцах всех людей. Стремление преобразить этот мир и человека в этом мире теми средствами, которые Господь дает писателю, в частности, посредством литературного таланта» [26]. В.П. Астафьев, по мнению Г. Митрофанова, оказался типичным русским писателем, так как высоким духовным настроением своего творчества заставил «задуматься над тем, а не возможно ли нам именно в силу глубокого и искреннего понимания тех многочисленных исторических падений, через которые прошел русский народ в XX веке, возродиться к жизни. Не хочу сказать “к новой жизни”, а к той традиционной русской жизни, в которой

Христос, в которой вера во Христа определяли все важнейшие духовные ориентиры, духовные ориентиры целого поколения» [24].

Религиозный поиск В.П. Астафьева, запечатлённый на последнем этапе его творчества, отразил основные этапы духовного пути, свойственного любому человеку. Незавершённость религиозной эволюции писателя ни в коей мере не предполагает его осуждения. Многие идеи произведений В.П. Астафьева, в частности, о противоестественности войны нормальной человеческой жизни, как никогда актуальны на сегодняшний день. Несмотря на то, что писатель так и не принял православную Церковь и не поверил в Бога окончательно, преломление христианских традиций в его произведениях, отстаивание вечных жизненных ценностей свидетельствует о том, что своим творчеством В.П. Астафьев пытался вести людей к Богу, а значит, с честью выполнил Божью миссию на Земле.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Азадовский К.М. Переписка из двух углов империи // Вопросы литературы. 2003, № 5. С. 3–33.
- 2/ Астафьев В.П. Весёлый солдат // Астафьев В.П. Весёлый солдат: повести. Иркутск: Частный предприниматель Сапронов Г.К., 1999. С. 375–518.
- 3/ Астафьев В.П. Дорога домой («Комсомольская правда». Беседа с Евгением Черных) // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 12. Публицистика. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 570–579.
- 4/ Астафьев В.П. Затеси. Красноярск: РГ «Вся Сибирь», Красноярское книжное издательство, 2003. 688 с.
- 5/ Астафьев В.П. Из тихого света. Попытка исповеди // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Варианты. Отрывки. Пьесы. Киносценарии. Из тихого света. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 707–728.
- 6/ Астафьев В.П. Лес не шумит, лес стонет. Из незаконченной статьи // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 12. Публицистика. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 44–48.

- 7/ Астафьев В.П. Ловля пескарей в Грузии. Рассказ без сокращений и с послесловием // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Варианты. Отрывки. Пьесы. Киносценарии. Из тихого света. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 252–336.
- 8/ Астафьев В.П. Молитва о хлебе. Из романа «Прокляты и убиты» // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Варианты. Отрывки. Пьесы. Киносценарии. Из тихого света. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 479–480.
- 9/ Астафьев В.П. Нет мне ответа. Эпистолярный дневник 1952–2001, Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. 752 с.
- 10/ Астафьев В.П. Обертон // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 11. Повести, рассказы разных лет. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. С. 197–280.
- 11/ Астафьев В.П. Пионер – всем пример // Астафьев В.П. Пролетный гусь: Рассказы, затеси, воспоминания. Иркутск, ИП Сапронов Г.К., 2001. С. 85–136.
- 12/ Астафьев В.П. Последний поклон: Повесть.



В 2-х т. Т. 2. Красноярск: Издательство «Благовест», Производственно-издательский комбинат «Офсет», 1994. 432 с.

13/ Астафьев В.П. Пролётный гусь // Астафьев В.П. Пролётный гусь: Рассказы, затеси, воспоминания. Иркутск, ИП Сапронов Г.К., 2001. С. 7–66.

14/ Астафьев В.П. Сгорит божественная скрипка. Два письма-ответа на вопросы корреспондента журнала «Российская провинция» // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 12. Публицистика. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 94–100.

15/ Астафьев В.П. Сквозь февраль (журнал «Российская провинция») // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 12. Публицистика. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 101–109.

16/ Астафьев В.П. Так хочется жить // Собрание сочинений: В 15 т. Т. 11. Повести, рассказы разных лет. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. С. 5–196.

17/ Астафьев В.П. Эпитафия // Первые Астафьевские чтения в г. Красноярске: Материалы Всероссийской конференции 28–29 апреля 2004 г. Выпуск 1. Красноярск: РИО ГОУ ВПО КГПУ им. В.П. Астафьева, 2005. С. 34–35.

18/ Гончаров П.А. Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы 1950–1990-х годов. М.: Высшая школа, 2003. 386 с.

19/ Золотухина О.Ю. Религиозная проблематика затесей В.П. Астафьева 1990-х годов // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2021, № 10 (163). С. 237–243.

20/ Зубков В.А. Прощание: народная Россия в позднем творчестве В.П. Астафьева // Астафьевские чтения. Выпуск третий (19–21 мая 2005 г.). Пермь: Издательство «Курсив», 2005. С. 131–137.

21/ Крест бесконечный. В. Астафьев – В. Курбатов: Письма из глубины России. Иркутск: Издатель Сапронов, 2002. 512 с.

22/ Куняев С.Ю. И пропал казак // Наш современник. 1999, № 8. С. 94–112.

23/ Кураев М.Н. Виктор Астафьев и конец крестьянской Руси // Астафьевские чтения. Выпуск третий (19–21 мая 2005 г.). Пермь: Издательство «Курсив», 2005. С. 72–78.

24/ Митрофанов Г. О романе В.П. Астафьева «Прокляты и убиты». URL: <https://www.grad-petrov.ru/broadcast/protoierej-georgij-mitrofanov-o-roma/> (дата обращения: 30.09.2022).

25/ Петрова Е.И. Мотив отчуждения в рассказе В.П. Астафьева «Пролётный гусь» // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015, № 9. С. 138–140.

26/ Энциклопедия православной веры от А до Я в изречениях святых Отцов. Клин: «Христианская жизнь», 2004. 671 с.

REFERENCES

1/ Azadovskij, K.M. (2003), "Correspondence from two corners of the Empire", *Voprosy literatury* [Questions of literature], no. 5. pp. 3–33. (in Russ.)

2/ Astaf'ev, V.P. (1999), "The Merry Soldier", *Astaf'ev V.P. Vesjolyj soldat: povesti* [Astafyev V.P. The Merry Soldier: Stories], *Chastnyj predprinimatel' Sapronov G.K.*, Irkutsk, pp. 375–518. (in Russ.)

3/ Astaf'ev, V.P. (1998), "The Road Home (Komsomolskaya Pravda. Conversation with Evgeny Chernykh)", *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 12. Publicistika* [Collected works: In 15 vols. Vol. 12. Journalism.], *PIK "Ofset"*, Krasnoyarsk, pp. 570–579. (in Russ.)

4/ Astaf'ev, V.P. (2003), *Zatesi* [Zatesi], *RG "Vsja Sibir"*, Krasnojarskoe knizhnoe izdatel'stvo, Krasnoyarsk, 688 p. (in Russ.)

5/ Astaf'ev, V.P. (1998), "From the quiet light. Attempt at confession", *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 13. Varianty. Otryvki. P'esy. Kinoscenarii. Iz tihog sveta* [Collected works: In 15 vols. Vol. 13. Variants. Excerpts. Plays. Screenplays. From the quiet light.], *PIK "Ofset"*, Krasnoyarsk, pp. 707–728. (in Russ.)

6/ Astaf'ev, V.P. (1998), "The forest does not make noise, the forest groans. From an unfinished article", *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 12. Publicistika* [Collected works: In 15 vols. Vol. 12. Journalism.], *PIK "Ofset"*, Krasnoyarsk, pp. 44–48. (in Russ.)

7/ Astaf'ev, V.P. (1998), "Minnow fishing in Georgia. A story without abbreviations and with an afterword", *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 13. Varianty. Otryvki. P'esy. Kinoscenarii. Iz tihog sveta* [Collected works: In 15 vols. Vol. 13. Variants. Excerpts. Plays. Screenplays. From the quiet light.], *PIK "Ofset"*, Krasnoyarsk, pp. 252–336. (in Russ.)

8/ Astaf'ev, V.P. (1998), "Prayer for bread. From the novel "Cursed and Killed"", *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 13. Varianty. Otryvki. P'esy. Kinoscenarii. Iz tihog sveta* [Collected works: In 15 vols. Vol. 13. Variants. Excerpts. Plays. Screenplays. From the quiet light.], *PIK "Ofset"*, Krasnoyarsk, pp. 479–480. (in Russ.)

9/ Astaf'ev, V.P. (2009), *Net mne otveta. Jepistoljarnyj dnevnik 1952–2001* [There is no answer for me. Epistolary Diary 1952–2001], *Izdatel' Sapronov, Irkutsk*, 752 p. (in Russ.)

10/ Astaf'ev, V.P. (1997), "Overtone", *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 11. Povesti, rasskazy raznyh let* [Collected works: In 15 vols. Vol. 11. Novellas, stories of different years], *PIK "Ofset"*, Krasnoyarsk, pp. 197–280. (in Russ.)

11/ Astaf'ev, V.P. (2001), "Pioneer is an example to everyone", *Astaf'ev V.P. Proletnyj gus': Rasskazy, zatesi, vospominaniya* [Astafyev V.P. The Flying goose: Stories, adventures, memories], *IP Sapronov G.K.*, Irkutsk, pp. 85–136. (in Russ.)



12/ Astaf'ev, V.P. (1994), *Poslednij poklon: Povest'* [The Last Bow: A Story], In 2 vols. Vol. 2. Izdatel'stvo "Blagovest", Proizvodstvenno-izdatel'skij kombinat "Ofset", Krasnoyarsk, 432 p. (in Russ.)

13/ Astaf'ev, V.P. (2001), "The Flying goose", Astaf'ev V.P. *Proletnyj gus': Rasskazy, zatesi, vospominaniya* [Astaf'ev V.P. The Flying goose: Stories, adventures, memories], IP Saponov G.K., Irkutsk, pp. 7–66. (in Russ.)

14/ Astaf'ev, V.P. (1998), "The divine violin will burn. Two letters-answers to the questions of the correspondent of the magazine "Russian Province"", *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 12. Publicistika* [Collected works: In 15 vols. Vol. 12. Journalism], PIK "Ofset", Krasnoyarsk, pp. 94–100. (in Russ.)

15/ Astaf'ev, V.P. (1998), "Through February (Russian Province magazine)", *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 12. Publicistika* [Collected works: In 15 vols. Vol. 12. Journalism], PIK "Ofset", Krasnoyarsk, pp. 101–109. (in Russ.)

16/ Astaf'ev, V.P. (1997), "So I want to live", *Sobranie sochinenij: V 15 t. T. 11. Povesti, rasskazy raznyh let* [Collected works: In 15 vols. Vol. 11. Novellas, stories of different years], PIK "Ofset", Krasnoyarsk, pp. 5–196. (in Russ.)

17/ Astaf'ev, V.P. (2005), "Epitaph", *Pervye Astaf'evskie chteniya v g. Krasnojarske: Materialy Vserossijskoj konferencii 28–29 aprelja 2004 g.* [The first Astaf'ev readings in Krasnoyarsk: Materials of the All-Russian Conference on April 28–29, 2004], Issue 1. RIO GOU VPO KGPU im. V.P. Astaf'eva, Krasnoyarsk, pp. 34–35. (in Russ.)

18/ Goncharov, P.A. (2003), *Tvorchestvo V.P. Astaf'eva v kontekste russkoj prozy 1950–1990-h godov* [The work of V.P. Astaf'ev in the context of Russian Prose of the 1950s–1990s], *Vysshaja shkola*, Moscow, 386 p. (in Russ.)

19/ Zolotuhina, O.Ju. (2021), "Religious problems of V.P. Astaf'ev's Zatesis of the 1990s", *Proceedings of the Volgograd State Pedagogical University*, no. 10 (163). pp. 237–243. (in Russ.)

20/ Zubkov, V.A. (2005), "Farewell: People's Russia in the late work of V.P. Astaf'ev", *Astaf'evskie chteniya. Vypusk*

tretij (19–21 maja 2005 g.) [Astaf'ev readings. Issue Three (May 19–21, 2005)], Izdatel'stvo "Kursiv", Perm, pp. 131–137. (in Russ.)

21/ (2002), *Krest beskonechnyj. V. Astaf'ev – V. Kurbatov: Pis'ma iz glubiny Rossii* [The Infinite Cross. V. Astaf'ev – V. Kurbatov: Letters from the depths of Russia], Izdatel' Saponov, Irkutsk, 512 p. (in Russ.)

22/ Kunjaev, C. Ju. (1999), "And the Cossack disappeared", *Our contemporary*, no. 8, pp. 94–112. (in Russ.)

23/ Kuraev, M.N. (2005), "Viktor Astaf'ev and the End of Peasant Russia", *Astaf'evskie chteniya. Vypusk tretij* (19–21 maja 2005 g.) [Astaf'ev readings. Issue Three (May 19–21, 2005)], Izdatel'stvo «Kursiv», Perm, pp. 72–78. (in Russ.)

24/ Mitrofanov, G. O romane V.P. Astaf'eva "Prokljaty i ubity" [About V.P. Astaf'ev's novel "Cursed and Killed"], Available at: <https://www.grad-petrov.ru/broadcast/protoierej-georgij-mitrofanov-o-roma/> (Accessed 30 September 2022). (in Russ.)

25/ Petrova, E.I. (2015), "The motive of alienation in V.P. Astaf'ev's story "The Flying goose"", *Actual problems of humanities and natural sciences*, no. 9, pp. 138–140. (in Russ.)

26/ (2004), *Jenciklopedija pravoslavnoj very ot A do Ja v izrechenijah svjatyh Otcov* [Encyclopedia of the Orthodox Faith from A to Z in the sayings of the Holy Fathers], «Hristianskaja zhizn'», Klin, 671 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Золотухина Олеся Юрьевна, доцент, кандидат филологических наук, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: zolotuhina-82@yandex.ru

Author information

Olesja Ju. Zolotuhina, Candidate of Philological Sciences, Docent, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: zolotuhina-82@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

103/

ЛЮ ТЯНЬЦЮАНЬ

«Я надеюсь, что смогу
взять на себя миссию
создания нового
китайского искусства»:
личность и творчество
художника Ни Идэ



УДК 5527

«Я НАДЕЮСЬ, ЧТО СМОГУ ВЗЯТЬ НА СЕБЯ МИССИЮ СОЗДАНИЯ НОВОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА»: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА НИ ИДЭ

ЛЮ ТЯНЬЦЮАНЬ

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена творческой биографии выдающегося китайского мастера живописи Ни Идэ, личность которого ещё не становилась объектом внимания отечественных искусствоведов. На основе изучения и систематизации разрозненных источников на китайском языке вводятся в научный обиход сведения о творческом пути художника, его разносторонней деятельности. Отмечено, что Ни Идэ, значительно расширив кругозор в области стилистических направлений в рамках обучения в Японии, проявил свой организаторский талант в стране Восходящего Солнца, создав художественное общество соотечественников. Впоследствии он выступил одним из инициаторов знакового в истории искусства Китая первой половины XX века художественного содружества «Шторм». Результаты исследования показывают, что Ни Идэ был одним из ярких реформаторов искусства Поднебесной, синтезировав национальный стиль с достижениями европейской изобразительной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Ни Идэ, изобразительное искусство, Китай, фовизм, XX век, художественное общество «Шторм», Шанхай.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

I HOPE I CAN TAKE ON THE MISSION OF CREATING NEW CHINESE ART": PERSONALITY AND CREATIVITY OF THE PAINTER NI IDE

LYU TYANTSUYAN

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

ABSTRACT. The article is devoted to the creative biography of the outstanding Chinese master of painting Ni Ide, whose personality has not yet become the object of attention of domestic art historians. Based on the study and systematization of disparate sources in Chinese, information about the artist's creative path and his versatile activities are introduced into scientific use. It is noted that Ni Ide, having significantly expanded his horizons in the field of stylistic directions as part of his studies in Japan, showed his organizational talent in the country of the Rising Sun, creating an art society of compatriots. Subsequently, he was one of the initiators of the landmark in the history of art of China in the first half of the 20th century of the artistic commonwealth "Storm". The results of the study show that Ni Ide was one of the brightest reformers of the art of the Celestial Empire, synthesizing the national style with the achievements of European fine culture.

KEYWORDS: Ni Ide, fine art, China, XX century, art society "Storm", Shanghai.

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

Творчество целого ряда талантливых китайских художников первой половины XX века вписали яркую страницу в историю культуры Поднебесной. Наследие многих из них сегодня представляет большую культурную ценность и украшает фонды самых известных музеев мира и частных коллекций. Как правило, это мастера, которые стояли у истоков современного китайского искусства, обучаясь новому языку живописи на западе. Многие из них – личности поистине «ренессансного масштаба», которые занимались не только творчеством, но и педагогикой, публицистикой, теорией искусства. Своим талантом, целеустремленностью, верой в идею, что искусство вне политических и идеологических установок, они создали фундамент для развития китайского искусства XX столетия – многогранного, разножанрового, многоголосого.

Яркие человеческие судьбы, дерзкие замыслы и творческие амбиции таких живописцев, как Фан Ганьминь, Сюй Шаозенг, Го Гуни, Ли Цзинфа, Пан Сюньцин, Чжу Инпэн и Ни Идэ в последние два десятилетия всё чаще привлекают внимание учёных. Изучение наследия китайских художников позволяет выявить процессы развития не только живописи Поднебесной, но и мировой культуры, созданной в диалектическом противостоянии и взаимодействии запада и востока. К настоящему моменту по данной проблематике уже накоплен достаточно объёмный корпус статей, диссертаций, среди которых выделим работы С. Н. Воронина «Классическая китайская пейзажная живопись как выражение гармонии личности художника и мира», Чэнь Чжэнвэй «Китайская реалистическая живопись XX века», Цзян Дэсай «Развитие жанра пейзаж в китайской масляной живописи XX – начала XXI века», Хань Бин «Авторский стиль в современной живописи Китая: культурологический анализ», Пань Икуй «Творческая и художественно-педагогическая деятельность китайского художника Цюань Шаньши», Лу Сяонань «Исторический жанр в китайской живописи XX века: становление и развитие». Вместе с тем личность и наследие Ни Идэ (1901–1970) ещё не получили всесторонне-



Рисунок 1. Ни Идэ. Источник: <https://baike.sogou.com/v6525072.htm>

го рассмотрения в отечественном искусствознании, что обуславливает актуальность и новизну темы данной статьи. Её цель – освещение творческого пути Ни Идэ (рисунок 1), одного из ярких новаторов китайской живописи первой половины XX века.

Сведения о детстве и профессиональном становлении художника обрывочны. Известно, что он родился в городе Ханчжоу (провинция Чжэцзян), с детства увлекался рисованием и активно участвовал в антиимпериалистическом движении «Новая культура» в средней школе [7]. В 1922 году он окончил Шанхайскую художественную школу (учился у Ли Чаоши) – одно из первых образовательных учреждений Поднебесной, где преподавались основы современного западного искусства. Диплом об образовании в этом учреждении являлся столь авторитетным, что после окончания школы Ни Идэ был приглашён на работу в Шанхайскую академию



искусств на должность профессора. Однако его талант требовал большего объема профессиональных знаний и широкого творческого кругозора и в 1927 году Ни Идэ поехал совершенствовать своё мастерство в Японию [5; 6]. Отметим, что в первой половине XX века китайцы постигали азы европейского искусства в большей степени через японских наставников. Известно, что с 1905 по 1949 гг. в стране Восходящего Солнца обучилось 134 художника из Поднебесной. Многие из них впоследствии вернулись на родину, став апологетами как западной, так и японской традиций, пропущенных через основы национальной школы. Ни Идэ обучался в школе живописи Кубвата в Токио. Он углубился в историю японского и европейского искусства. Молодой человек активно постигал новое для него художественное мышление, осваивая европейские техники и технологии, композиционные приёмы, темы искусства. Эти знания дали ему крепкую практическую базу для теоретического осмысления. Впоследствии он перевёл и написал большое количество статей по теории изобразительного искусства. Также он организовал «Китайское общество студентов, обучающихся в Японии и исследующих изобразительное искусство». Целью данного товарищества было не только объединение китайских студентов на чужбине, но и продвижение современного языка изобразительного искусства на родине.

В этот период отношения между Японией и Китаем становились все напряжённее, вследствие реализации многовековой концепции «Хакко итиу» («Восемь углов под одной крышей»), подразумевавшей японское доминирование в регионе Тихого океана и Азии. В 1927 году произошло японское военное вторжение в город Шаньдун. В знак протеста против этого события Ни Идэ вернулся в Китай [8].

Он обосновался в городе Ганчжоу, где располагалась Линнаньская школа живописи. Данное учреждение было основано в 1923 году художником Гао Цзяньфу, который обучался изобразительному искусству в Токио у японских мастеров, прошедших профессиональную выучку на западе. В своём творчестве Гао Цзяньфу синтезировал традиции китайской, японской и европейской живописи, что в итоге существенно повлияло на методику обучения в Линнаньской школе живописи, пользовавшейся большим авторитетом в Китае.

Однако наиболее созвучную атмосферу для своего внутреннего мира художник нашёл в Шанхае. Об этом китайском, самом населённом в мире портовом городе, расположенном на юго-востоке страны, в 1920–1930-х годах говорили, что в этом месте «запад встречается с востоком», подразумевая, что здесь происходит синтез культур. Знания, приобретённые Ни Идэ в Японии и Ганчжоу, оказались очень востребованными в «Париже Востока», «авангардном» городе – такими эпитетами наделяли Шанхай в 1930-х годах. Его открытость всему новому способствовала желанию двух китайских художников Ни Идэ и Пан Сюньцина собрать вокруг себя соотечественников-мастеров, прошедших обучение новому языку искусства на западе или в Японии [9, с. 104–105]. Каждый из них был в определённом смысле реформатором традиционной китайской живописи, переосмысляя в своём творчестве современный стиль европейского искусства. С 1930 года живописцы проводили собрания, на которых рассуждали о сценарии развития современного искусства и о его миссии для человечества. Нередко в полемике участвовали режиссёры, литераторы, музыканты, разделявшие желание художников «обновить» китайскую традиционную культуру. Результатом таких встреч стало создание художественного общества «Шторм» 1931 году, вскоре получившее юридический статус. Членами организации стали: Пан Сюньцин, Ни Идэ, Фан Ганьминь, Лин Фэнмянь, Лю Хайсу, Ван Юэцжи, У Даюй, Ван Цзиюань, Чжоу Дуо, Чжоу Чжэнтай, Дуань Пинью, Чжан Сянь, Ян Тайян, Ян Цюжэнь, Цю Ди, Чэнь Чэнбо, Лян Байбо, Чэнь Баои, Дэн Юньти, Фу Лэй, Гуань Лян, Лян Сихун, Ситу Цяо, Вэй Тяньлинь, Сюй Синчжи, Дин Яньюн, Чжао Вуцзи Ли Дунпин, Чжао Лу, Цзэн Мин, Ли Чжуншэн.

Автором манифеста «Шторма» выступил Ни Идэ. Он вместе со своими товарищами декларировал, что в XX веке в европейском искусстве реализуются новые направления искусства – фовизм, кубизм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм, футуризм, поэтому китайское искусство не может и не должно избегать обновления. Центральная идея манифеста общества «Шторм» была сформулирована бескомпромиссно: «Воздух, окружающий нас, слишком тихий, обыденность и вульгарность окружают нас, бесчисленные глупые движения людей с низкой энергией, бесчисленные крики пошлых людей. Куда исчезли гении

художественного творчества в нашей истории? Куда исчезла наша славная история? Весь наш мир искусства сейчас просто в упадке и болезни. Мы больше не можем жить в такой безвоздушной обстановке. Нужно очнуться, использовать страсть, железный разум, чтобы создать наш мир цветов, линий и форм. Мы ненавидим все старые формы, старые цвета и все обычные низкоуровневые навыки. Мы должны использовать новые методы, чтобы выразить дух новой эпохи. В мире китайского искусства двадцатого века также должна появиться новая погода» [2].

Отметим, что члены общества не были приверженцами единого стилистического направления, но их объединяло желание положить начало новому языку искусства, создать «живую» художественную атмосферу в творчестве, не задвленную многовековой традицией, способствовать поиску друг друга в методах и формах для выражения духа времени. С 1931 по 1935 годы «Штормом» было организовано и проведено четыре выставки, которые вызвали интерес публики [9, с. 106]. В шанхайских периодических изданиях, таких как «Лянью», «Мейшие», «Шидай», публиковались репродукции экспонируемых картин и отклик на них критиков. Чтобы иметь возможность печататься в журнале «Искусство», принадлежавшем музыкальному обществу «Муза» при Шанхайской академии искусств, Ни Идэ стал членом этой организации. Так он получил возможность писать и размещать статьи о выставках, проходящих в городе, отрывки из манифеста «Шторма», а также собственные размышления о сценарии развития искусства: «Я надеюсь, что смогу взять на себя миссию создания нового китайского искусства, чтобы найти новый художественный выход, который отвечает потребностям китайской нации и в то же время может слиться с западным современным искусством» [3]. Известно, что в 1932 году в журнале «Искусство» была опубликована репродукция его картины «Лето», написанная стилистике кубизма.

В 1935 году в связи с усилением гражданского противостояния в обществе, ужесточением японской агрессии, напряжением экономической ситуации в Поднебесной, общество «Шторм» прекратило своё существование. Позже художник Чэнь Баои, анализируя деятельность этой организации, скажет, что «Шторм» был подобен новому цветку,



Рисунок 2. Ни Идэ за работой.

Источник: <http://www.jiexiangwang.com/fa/fa-modern-niyide.htm>

«... который распустился среди тишины и показал немного цвета» [1].

После распада общества «Шторм» и непрекращающихся нападков со стороны Японии, художественное мышление Ни Идэ изменилось. Если раньше он постулировал принцип того, что искусство существует ради искусства, то после 1935 года он стал приверженцем идеи «искусство ради жизни». Задумываясь о миссии живописцев, он пояснял: картины создаются для зрителей, а значит должны отражать реальную жизнь людей. Форма, в которую эта жизнь помещается, должна быть не только понятна простому обывателю, но и влиять на его дух, просвещать его. Ни Идэ (рисунок 2) подчёркивал, что главной темой происходящего времени является труд, а главной темой современного искусства должен стать человек труда. При этом художник не отвергал все завоевания европейской художественной культуры,



Рисунок 3. Ни Идэ. Одна из улиц маленького городка.

Бумага, акварель. Конец 1940-х – начало 1950-х гг.

Источник: <http://wenku.baidu.com/view/96522db1cf22bcd126fff705cc17552707225ea7.html>

связанные с масляной живописью, композиционными приёмами, формальными поисками, цветовыми решениями, тематической палитрой, которые могут служить китайскому народу. Он считал, что главным призванием художника является желание вдохновлять человека и настраивать его психическое состояние на позитивный лад [3].

В 1950-х гг. Ни Идэ погрузился в исследование национального искусства, но при этом не оставил изучение художественных стилей и видов искусства в различные периоды европейской культуры. Он продолжал работу над собственным художественным почерком, считая своим долгом соединить западные и восточные традиции в творчестве. В работах живописец активно использовал свет, тень и цвет. Выразительными линиями, напоминавшими искусство каллиграфии, он создавал форму зданий, силуэты деревьев и формы человеческих тел. Ни Идэ, не отказавшись, как многие из его коллег по профессиональному цеху, от техники масла, считая, что именно масляная живопись способна подчеркнуть уникальность национальных традиций

Китая. К сожалению, большинство работ Ни Идэ, написанных маслом, не сохранилось. Долгое время в период японской интервенции и после неё масляная живопись, пришедшая в Китай из Европы, стала восприниматься жителями Поднебесной враждебной национальной культуре. Многие мастера начали отказываться работать в данной технике, к тому же дефицитом стали сами материалы – масляные краски и кисти. Большинство масляных полотен Ни Идэ было сожжено или повторно использовано в качестве холста [4]. То небольшое количество картин, которые избежали уничтожения, были переданы художником Китайской академии художеств.

Ни Идэ придавал огромное значение акварельной живописи и добился выдающихся результатов в теории и практике этой техники. Его акварельные листы чисты, легки и прозрачны. Их отличает тонкий лаконичный мазок и ощущение «свежего дыхания жизни» – именно таким эпитетом наделяли современники акварель художника. Ещё обучаясь в Японии, он познакомился с творчеством импрессионистов. Огромное влияние на него оказал Камиль

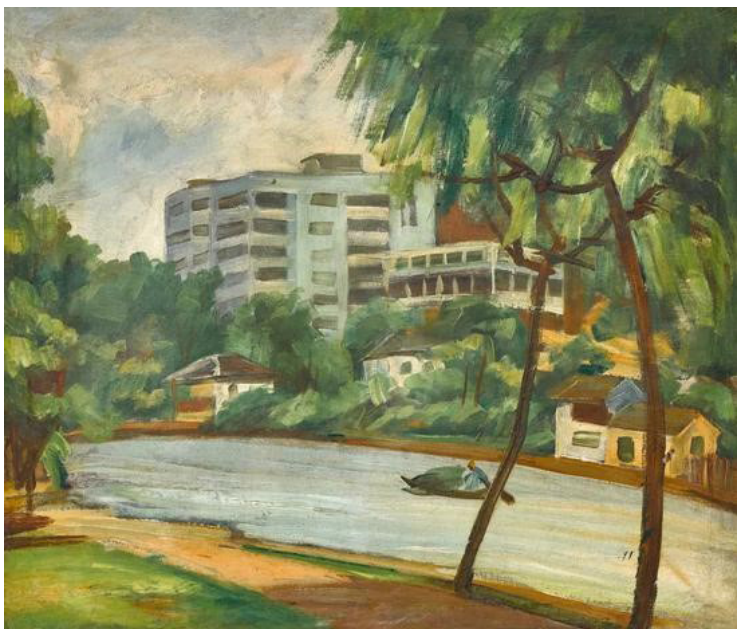


Рисунок 4. Ни Идэ. Пейзаж. Пион. Двусторонняя живопись.
Бумага, акварель. 1940-е г. Источник: <http://wenku.baidu.com/view/96522db1cf22bcd126fff705cc17552707225ea7.html>

Писсарро, что объясняет любовь китайского живописца к городским камерным пейзажам (рисунок 3). В 1920-х годах он написал и опубликовал два фундаментальных труда «Введение в акварель» и «Новые исследования акварели».

Одна из самых знаменитых и необычных работ Ни Идэ – «Пейзаж. Пион» была написана в 1940-е гг. Это двустороннее полотно, созданное яркими, лаконичными цветами в акварельной технике. На лицевой стороне изображён пейзаж (рисунок 4), выполненный в соответствии с принципом китайского традиционного искусства – «одна река, два берега». Ни Идэ показал на водной глади обычную рыбацкую лодку, которая резко контрастирует с современными многоэтажными зданиями, изображёнными позади судёнышка. Живописец передаёт спокойное течение времени, которое не способно заглушить и задавить ритмы, движения и масштабы городской суеты. В своей картине Ни Идэ играет мазком, где-то он плотный и обобщённый, а в некоторых местах – лёгкий и элегантный.

На тыльной стороне картины «Пейзаж. Пион» изображён букет июньских цветов. Художник выделяет красный пион дополнительным цветом – зелёным, изображая фон из листьев, а также коричнево-зелёно-жёлтой стены. Работа написана в манере фовистов. Она откровенна в своём стремлении к ярким, кричащим цветам.

Одним из самых судьбоносных периодов в творческой судьбе для Ни Идэ стал 1945 год. Во-первых, в это время в городе Чунцине была организована выставка китайской современной живописи, на которой Ни Идэ выставил свои полотна. После экспозиции имя художника получает широкое признание на родине, развитие карьеры достигает больших высот. В 1949 году он стал профессором и вице-президентом Первой академии искусств, с 1953 года преподавал в Центральной академии изящных искусств. В 1961 году Ни Идэ основал собственную художественную студию «Хангзхоу», до конца своей жизни пользовался заслуженным авторитетом среди коллег.



Подводя итог исследованию, сделаем следующие выводы. Во-первых, живописец известен на родине как художник-модернист. В 1920–1930-х гг. китайскую культуру всколыхнула волна европейского современного искусства, с которым художники из Поднебесной знакомились, обучаясь в Японии или европейских странах, а также через тех соотечественников, кто прошёл выучку за границей. Западные традиции, материалы, техники, темы и сюжеты – все это создавало благоприятную почву и способствовало формированию нового творческого мышления у китайских мастеров. Многие из них серьёзно пострадали за интерес к европейской культуре, особенно в период Культурной революции. Они расплачивались отсутствием работы, пытками, тюремными заключениями, смертельными приговорами. И все же, ростки «нового» искусства пробивали себе дорогу благодаря неиссякаемому творческому энтузиазму китайских художников, понимающих важность обновления традиций. Ни Идэ избежал трагичных эпизодов в своей судьбе, связанных с интересом к западной живописи. Тем не менее, он внёс огромный вклад во взаимодействие европейского и китайского искусства именно тогда, когда политические условия делали подобную деятельность опасной. Усилия художника, связанные с интеграцией восточной и западной традиций, стали результативными в конце XX века, когда китайская культура избавилась от идеологических шор.

Во-вторых, широта талантов и интересов Ни Идэ проявились в его литературном наследии. Он много писал аналитических и обзорных статей, в которых не боялся подвергать критике приверженцев «официального искусства». Так, на Второй национальной художественной выставке Китая он подтрунивал над мастерами, следующими консервативному стилю, аргументируя это тем, что в Европе реальное развитие искусства всегда связано с выходом за пределы правительственного салона [3].

Однако продвигая европейское искусство, Ни Идэ никогда не отвергал, и тем более не унижал китайскую живопись, а исследовал её, вплетая в свой творческий стиль. Он писал: «Если мы хотим продви-

нуть наше национальное наследие, я считаю, пейзажная живопись является наиболее подходящей темой. Родные пейзажи в каждом месте обладают уникальными китайскими чертами» [3].

Художник яростно критиковал подражателей национального искусства, которые повторяя лишь форму, не передают уникальный дух китайской культуры. Он был убеждён: западная мысль и техника живописи могут наполнить «питательной средой» китайское искусство, словно земля лотос. А потому полагал, что художники-соотечественники должны избавиться от подражания традиции и создать современное национальное искусство. Путь к этому должен лежать не через изображение существующих форм, а через выражение менталитета народа. Взгляды Ни Идэ, изложенные им в талантливых статьях «Дух современной живописи», «Тенденции современного искусства», в которых он рассуждает о смысле живописи как выражения своих внутренних чувств, актуальны и сегодня [4].

В-третьих, уникален вклад Ни Идэ в развитие художественных обществ Китая. Для его родины подобная деятельность мастеров была нехарактерной. Однако на западе с конца XIX века живописцы активно консолидировались в многочисленные кооперации. Художники понимали, что усиленные поддержкой друг друга, они способны достичь больших результатов и в продвижении собственных творческих инициатив, и в укреплении своего социального статуса. В подобных рассуждениях было создано общество «Шторм», каждый из членов которого внёс существенный вклад в художественную жизнь своей страны. И хотя по различным причинам «Шторм» и те художественные образования, которые появлялись в 1920–1930-е годы в Китае, не смогли преодолеть раздробленность творческих сил страны, благодаря подобным инициативам живописцы обретали надежду на социальную востребованность, профессиональное будущее в сложнейшие годы отечественной истории и на возможность выполнения своей миссии в развитии национальной художественной культуры.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ли Чао. Лекция зала Художественного музея // Художественный музей: сайт (ресурс на китайском языке). URL: https://www.sohu.com/a/396211537_692417 (дата обращения 12.09.2022).
- 2/ Манифест художественного общества «Шторм» (ресурс на китайском языке). URL: <http://www.baik.baidu.com/item/决澜社宣言/9955513> (дата обращения 12.09.2022)
- 3/ Ни Идэ. Искусство. Шаньхайское художественное издательство. 2012. 227 с. 倪貽德《艺术随笔》·上海文艺出版社·2012年227页.
- 4/ Ни Идэ (ресурс на китайском языке). URL: <http://kns.cnki.net/KXReader/Detail?invoice=D6wJCUSzV0mkPI21FhYFwxNRzv6rV1AC%2F1gshqnFDRjIwUDU63XbV7D8od2KnrUnc4EcWalHcdoc2JIHrMp0ZAtimB4mXgecA8giBAYldQFC7M6ukpIeTsSfabj%2FKw9D0zYeMWJoAy2hnlmCRR6%2BNZUEmNrFyR5e7BPWNgDr4%3D&DBCODE=CJFD&FileName=MEIS198106014&TABLEName=cjfd7984&nonce=B8319B83584148E5A6DE60FB49819448&uid=&TIMESTAMP=1662981464324> (дата обращения: 12.09.2022).
- 5/ Ни Идэ // Энциклопедия (ресурс на китайском языке). URL: <https://baike.baidu.com/item/倪貽德/4095713?fr=aladdin> (дата обращения: 05.10.2022).
- 6/ Ни Идэ // Китайская академия искусств: сайт (ресурс на китайском языке). URL: www.caa.edu.cn/xy/mjnz/nyd/index.html#&panel1-1 (дата обращения: 05.10.2022).
- 7/ Ни Идэ // Zhuokearts: сайт (ресурс на китайском языке). URL: <http://www.zhuokearts.com/> (дата обращения: 05.10.2022).
- 8/ Структура и тон: искусство нового реализма Ни Идэ // Sina: сайт (ресурс на китайском языке). URL: <http://collection.sina.com.cn/cjrw/2019-05-29/doc-ihvhiw5375371.shtml> (дата обращения: 05.10.2022).
- 9/ Тяньцюань Л. «Я всегда иду своим путём...»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985). // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского “ARTE”. 2022. № 2. С. 101–111.

REFERENCES

- 1/ Li Chao, “Lecture Hall of the Art Museum”, Hudozhestvennyj muzej: sayt [Art Museum: website], Available at: https://www.sohu.com/a/396211537_692417 (Accessed 12 September 2022). (in Chin.)
- 2/ “Manifesto of the art society “Storm”, Available at: <http://www.baik.baidu.com/item/决澜社宣言/9955513> (Accessed 12 September 2022). (in Chin.)

- 3/ Ni Ide (2012), Iskusstvo [Art], SHan'hajskoe hudozhestvennoe izdatel'stvo, SHan'haj, 227 p. 倪貽德《艺术随笔》·上海文艺出版社·2012年227页. (in Chin.)
- 4/ “Ni Idje”, Available at: <http://kns.cnki.net/KXReader/Detail?invoice=D6wJCUSzV0mkPI21FhYFwxNRzv6rV1AC%2F1gshqnFDRjIwUDU63XbV7D8od2KnrUnc4EcWalHcdoc2JIHrMp0ZAtimB4mXgecA8giBAYldQFC7M6ukpIeTsSfabj%2FKw9D0zYeMWJoAy2hnlmCRR6%2BNZUEmNrFyR5e7BPWNgDr4%3D&DBCODE=CJFD&FileName=MEIS198106014&TABLEName=cjfd7984&nonce=B8319B83584148E5A6DE60FB49819448&uid=&TIMESTAMP=1662981464324> (Accessed 12 September 2022). (in Chin.)
- 5/ “Ni Idje”, Jenciklopedija [Encyclopedia], Available at: <https://baike.baidu.com/item/倪貽德/4095713?fr=aladdin> (Accessed 05 October 2022). (in Chin.)
- 6/ “Ni Idje”, Kitajskaja akademija iskusstv: sayt [Chinese Academy of Arts: website], Available at: www.caa.edu.cn/xy/mjnz/nyd/index.html#&panel1-1 (Accessed 05 October 2022). (in Chin.)
- 7/ “Ni Idje”, Zhuokearts: sayt [Zhuokearts: website], Available at: <http://www.zhuokearts.com/> (Accessed 05 October 2022). (in Chin.)
- 8/ “Structure and tone: the art of new realism Ni Idje”, Sina: sayt [Sina: website], Available at: <http://collection.sina.com.cn/cjrw/2019-05-29/doc-ihvhiw5375371.shtml> (Accessed 05 October 2022). (in Chin.)
- 9/ Tyantsyuan, L. (2022), ““I always go my own way...”: the twists of the creative fate of the painter Pan Suncine (1906–1985)”, ARTE, no. 2, pp. 101–111. (In Russ.)

Сведения об авторе

Лю Тяньцюань, ведущий специалист художественно-творческой, научной деятельности и международного сотрудничества управления международных и творческих связей, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; Представитель в России Института национального искусства и культурной политики КНР при САФА
E-mail: ltq77@kgii.ru

Author information

Lyu Tyantsyuan, leading specialist of artistic and creative, scientific activity and international cooperation of the Department of International and Creative Relations Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Representative in Russia Institute of National Arts and Cultural Policy China, CAFA
E-mail: ltq77@kgii.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

112/

В.С. ЛУЗАН,
Л.Р. СТРОЙ,
А.Б. САМБУЕВА

Художественное
образование: проблемы
и перспективы развития



УДК 377; 378

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

В.С. ЛУЗАН, Л.Р. СТРОЙ, А.Б. САМБУЕВА

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

АННОТАЦИЯ. В данной публикации представлена сте-
нограмма Круглого стола, который состоялся 19 октября
2022 года в рамках комплекса юбилейных мероприятий,
посвящённых 45-летию Сибирского государственного
института искусств имени Дмитрия Хворостовского.
В ходе обсуждения были затронуты вопросы, связанные
с системой подготовки кадров в сфере культуры и искус-
ства, с особенностями взаимодействия звеньев системы
творческого образования.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественное образование,
ДМШ и ДШИ, учреждения СПО и вузы сферы культуры
и искусства.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсут-
ствии конфликта интересов.

ART EDUCATION: DEVELOPMENT CHALLENGES AND PROSPECTS

V.S. LUZAN, L.R. STROY, A.B. SAMBUEVA

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

ABSTRACT. This publication presents the transcript of
the Round Table, which took place on October 19, 2022 as
part of a set of anniversary events dedicated to the 45th
anniversary of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State
Institute of Arts. During the discussion, issues related to
the training system in the field of culture and art, with
the peculiarities of interaction between the units of the
creative education system were raised.

KEYWORDS: art education, Children's Music School and
Children's Art School, vocational school institutions and
universities in the field of culture and art.

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



Круглый стол «Художественное образование: проблемы и перспективы развития» состоялся 19 октября 2022 года в Сибирском государственном институте искусств имени Дмитрия Хворостовского в рамках юбилейных мероприятий, посвящённых 45-летию Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. В обсуждении участвовали:

Модератор:

Строй Лилия Ринатовна, и.о. первого проректора Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

Спикеры:

Антипин Владимир Владимирович, директор Красноярского хореографического колледжа (г. Красноярск);

Афендинов Виктор Николаевич, директор Норильского колледжа искусств (г. Норильск);

Барабаш Валентина Петровна, директор Минусинского колледжа культуры и искусства (г. Минусинск);

Дидковская Виктория Казимировна, директор Красноярского художественного училища (техникума) им. В.И. Сурикова (г. Красноярск);

Зуёнок Елена Игнатьевна, заместитель руководителя главного управления культуры администрации города Красноярска (г. Красноярск);

Кан-оол Айланмаа Хомушкуевна, директор Кызылского колледжа искусств имени А.Б. Чыргал-оола (г. Кызыл);

Лузан Владимир Сергеевич, и.о. ректора Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск);

Миль Вячеслав Владимирович, директор Братского музыкального училища (г. Братск);

Неупокоев Олег Владимирович, директор Омского музыкального училища (колледжа) имени В.Я. Шебалина (г. Омск);

Петрова Ирина Владимировна, начальник отдела кадровой политики и организационной работы министерства культуры Красноярского края (г. Красноярск);

Пинчук Елена Анатольевна, директор Красно-

ярского краевого научно-учебного центра кадров культуры (г. Красноярск);

Рыжинский Александр Сергеевич, ректор Российской академии музыки имени Гнесиных (г. Москва);

Самбуева Аяна Баировна, заведующая колледжем Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск);

Смирнова Марина Петровна, директор Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова (г. Томск);

Солдатовская Надежда Васильевна, руководитель федерального Центра СПО, заместитель директора по учебно-методической работе Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (г. Москва);

Хертек Сайдана Семёновна, и.о. первого заместителя министра культуры и туризма Республики Тыва (г. Кызыл);

Ходош Татьяна Владимировна, директор Красноярского колледжа искусств имени П.И. Иванова-Радкевича (г. Красноярск).

Строй Л.Р.: Добрый день всем участникам круглого стола «Художественное образование: проблемы и перспективы развития», проводимого в рамках юбилейных мероприятий, посвящённых 45-летию Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. Многие события, которые реализуются в вузе в 2022 году, мы проводим в конференц-зале, оснащённым высокотехнологичным оборудованием, приобретённым в рамках национального проекта «Культура», федерального проекта «Творческие люди». Это стало возможным благодаря министерству культуры Российской Федерации, которое оказало честь Сибирскому государственному институту искусств имени Дмитрия Хворостовского участвовать в реализации этого проекта наряду ещё с восемнадцатью творческими вузами страны. Благодарю Министерство культуры за оказанную честь.

Отдельные слова благодарности министерству культуры Республики Тыва за возможность участия в работе круглого стола Хертек Сайданы Семёновны,



исполняющей обязанности первого заместителя министра культуры и туризма Республики Тыва (г. Кызыл).

Хертек С.С.: Здравствуйте, уважаемые коллеги! Я с большим удовольствием передаю привет от работников культуры Республики Тыва. Многие деятели культуры и искусства учились в Сибирском государственном институте искусств имени Дмитрия Хворостовского. Я сама выпускница этого вуза. Благодарю всех своих педагогов за их знания и труд. В настоящее время здесь обучается более 20 тувинцев из Республики Тыва. Не имея высшего отраслевого учебного заведения, мы очень тесно работаем с вузом, ежегодно направляем по целевому набору абитуриентов и приглашаем на государственные экзамены, на заседания аттестационной комиссии, семинары преподавателей Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. Республика Тыва имеет особое отношение к вузу Красноярск – уважение и почтение. В 2017 году стены института посетил министр культуры Республики Тыва, был заключён договор о сотрудничестве, согласно которому реализуется плодотворная деятельность, не только в области подготовки кадров, но и проектной деятельности в творческой, научной и профориентационной работе. Например, летом 2022 года состоялась совместная постановка оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». До сих пор Тыва с теплотой вспоминает этот проект, и это только начало.

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского очень чутко реагирует на отраслевые проблемы, существующие в нашем регионе. Постепенно вместе с вузом мы решаем проблему подготовки исполнителей на струнно-смычковых инструментах. Всё это очень важная и весомая работа. Благодарю вуз от имени министра культуры Республики Тыва и передаю ценный подарок – струнный инструмент игил (в переводе «две струны»), который является культурным достоянием Республики Тыва. Это не сувенирный, а концертный инструмент.

Строй Л.Р.: Спасибо, Сайдана Семёновна, за тёплые слова в адрес вуза, за ценный подарок и Ваше личное участие в праздничных мероприятиях, посвящённых юбилею вуза, которое повысило статус нашим проектам. Благодарим Республику Тыва и лично министра культуры за честь работать с Вашим замечательным регионом.

В течение 45 лет институт искусств трудится на родной земле – в Красноярском крае, и всегда министерство культуры края поддерживало вуз во всех его начинаниях. Я благодарю Ирину Владимировну Петрову, начальника отдела кадровой политики и организационной работы министерства культуры Красноярского края, за её участие в работе круглого стола и прошу обратиться ко всем присутствующим с приветственным словом.

Петрова И.В.: Уважаемый Владимир Сергеевич, уважаемые участники круглого стола, я уполномочена обратиться к вам всем от лица министерства культуры Красноярского края, которое ценит, что на территории края в течение 45 лет успешно осуществляет деятельность Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. Вуз – это вершина ступенчатой пирамиды художественного образования Красноярского края, представленного муниципальным, краевым и федеральным уровнями. Министерство культуры края видит своей задачей выстраивание взаимосвязей между всеми уровнями художественного образования, чтобы улучшить конкурсную ситуацию во всех учреждениях сферы культуры, чтобы в последующем в учреждения культуры Красноярского края пришло как можно больше подготовленных специалистов. Нужно, чтобы они оставались на территории региона. Я от всей души поздравляю вуз с юбилеем и желаю всем участникам круглого стола плодотворной работы и поиска новых форм взаимодействия!

Строй Л.Р.: Спасибо большое, Ирина Владимировна! Передаю слово Рыжинскому Александру Сергеевичу, ректору Российской академии музыки имени Гнесиных. Александр Сергеевич был гостем нашего вуза весной 2022 года и за время своего визита он успел поучаствовать не только в проекте «Весенние хоровые капеллы», но и в работе научной конференции, а также провёл мастер-классы и творческие встречи со студентами и педагогами вуза. Большая честь для нашего вуза, что Александр Сергеевич участвует в работе круглого стола в режиме online.

Рыжинский А.С. (online): Уважаемый Владимир Сергеевич, Лилия Ринатовна, коллеги! Я представляю крупнейший музыкальный вуз страны и федеральное методическое объединение в сфере российского музыкального образования, и от имени этих институций и себя лично хочу подчеркнуть,



что Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского – это особый вуз. В 2000 году я принял участие в первом конкурсе дирижёров, который проходил в Красноярске. Для меня это было важнейшее профессиональное испытание и определило мою дальнейшую судьбу. Завоевав первую премию конкурса, которая была очень высокой и в плане карьерного роста, и денежного эквивалента, я поступил в Российскую академию музыки имени Гнесиных. Красноярский институт искусств повлиял на мой жизненный путь, и я всегда с большим удовольствием включаюсь во все мероприятия, проходящие в вашем городе. Сегодня все российские вузы очень нужны друг другу, в том числе по формированию нашей общей позиции по целому ряду сложных вопросов. Позиция Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского в их решении всегда очень активна, без этого невозможен весомый результат в сфере высшего художественного образования. Огромное спасибо вузу за работу, которая проводится в рамках подготовки творческих кадров Сибирского региона. Эта важнейшая деятельность, в которой вуз заинтересован в качественном труде, а Сибирь – в высококлассных специалистах различных специальностей в области музыкального, художественного, театрально-хореографического видов искусств. Всему коллективу института желаю крепкого здоровья, единства в понимании тех целей, которые стоят перед ним в столь сложное время! Успешного развития и государственного внимания, поддержки своей работы! С юбилеем, уважаемые коллеги!

Строй Л.Р.: Спасибо, Александр Сергеевич, за тёплые и важные для нашего коллектива пожелания. Передаю слово для приветствия Лузану Владимиру Сергеевичу, исполняющему обязанности ректора Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

Лузан В.С.: Уважаемые коллеги, для меня огромная честь, что я стал частью вуза в столь значимый для него год. Когда я вижу то внимание, которое каждый из вас выражает институту, я убеждён, что его работа только начинает складываться и у вуза большое будущее. Огромное спасибо, будем работать и усиливать взаимодействие со всеми учреждениями и структурами отечественной системы творческого образования страны, чтобы результативно решать

все стоящие перед нами профессиональные задачи. Всем хорошей работы и в добрый путь!

Строй Л.Р.: Спасибо, Владимир Сергеевич. Сегодня в работе круглого стола мы затронем самые острые проблемы, отягощающие работу всех звеньев художественного образования. Сегодня как никогда необходима консолидация усилий, чтобы эти проблемы эффективно решить, как на муниципальном, так и на краевом и федеральном уровне. В ближайшем будущем в Красноярском крае будет создан методический совет, в который войдут представители всех звеньев творческого образования края. Такая же задача стоит на федеральном уровне, и, в связи с этим, я передаю слово Солдатиковой Надежде Васильевне и попрошу её рассказать об актуальных проблемах, разработке и реализации образовательных стандартов СПО сферы культуры и искусства.

Солдатикова Н.В. (online): Здравствуйте, уважаемые коллеги! Поздравляю Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского с юбилеем! Ваш вуз для огромного региона страны – титульный! Для федерации очень важно понимать, как развивается система профессионального образования в Сибири. Поздравляя вас, Александр Сергеевич Рыжинский сказал чрезвычайно важную вещь – необходимо работать вместе! Наше сегодняшнее общение я воспринимаю как доверие федеральному методическому центру, который создан при Московской Государственной консерватории им. П.И. Чайковского совсем недавно. Это говорит о том, что среднее профессиональное образование по достоинству должно быть совсем по-другому оценено в сфере культуры и искусства не на словах, а на деле. В самые сложные годы отечественной истории система художественного образования не только устояла, но и не потеряла учебных заведений. Иногда они переходили на другой формат, их присоединяли к другим учебным заведениям. Это огромная заслуга Министерства культуры Российской Федерации и региональных отраслевых министерств.

Совсем недавно в Москве состоялся фестиваль образовательных организаций высшего и среднего профессионального образования в сфере культуры и искусств «Региональная палитра» – это взгляд на все регионы России, на уровень обучения всей страны. Мы проанализировали самые востребованные специальности сегодняшнего



дня, контингент обучающихся и плановые цифры выпускников. В каждом регионе ситуации разные, в Красноярском крае реализуется 18 специальностей из 28 реализуемых в России. По количеству обучающихся самые крупные группы в регионе по направлениям: «Библиотековедение», «Вокальное искусство», «Социально-культурная деятельность», «Инструментальное исполнительство» (346 обучающихся) и другие. На «Региональной палитре» было отмечено два учебных заведения края – Минусинский колледж культуры и искусства, в котором обучается 810 студентов, и Норильский колледж искусств, реализующий большое количество программ.

Сегодня возникла необходимость сплочённой работы всех образовательных учреждений над проблемой разработки стандартов. Перенос сферы деятельности того или иного стандарта тут же меняет направленность стандарта и возникает исчезновение тех или иных квалификаций, что невозможно допустить. Сейчас идёт борьба, чтобы вернуть в стандарт «Декоративно-прикладное искусство» и «Народное художественное творчество» квалификацию «преподаватель», потому что в нынешнем стандарте она исчезла. Без совместных усилий данную ситуацию не сломить. Нам необходимо коллегиальное общение, и это взаимодействие – одна из форм защит образовательных учреждений сферы культуры и искусства, потому что важно не только обсуждать проблемы, но и принимать конкретные решения по их преодолению. Ещё раз поздравляю Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского с юбилеем, ваше учреждение знает весь мир по уровню подготовки ваших выпускников, по реализуемым проектам. Всем успехов и взаимодействия в деле развития среднего профессионального образования в области культуры и искусства Российской Федерации!

Строй Л.Р.: Надежда Васильевна, огромное спасибо! Заведующая музыкального колледжа нашего вуза – Самбуева Аяна Баировна была участницей фестиваля образовательных организаций высшего и среднего профессионального образования в сфере культуры и искусств «Региональная палитра». Говоря о консолидации усилий, хочу подчеркнуть, что современные технические средства упрощают эту работу. Мы можем встречаться в on-line-режиме и сегодня именно в таком формате участвует в нашей встрече Миль Вячеслав Владимирович,

которого я прошу осветить вопрос «Особенности образовательных программ Братского музыкального училища на современном этапе».

Миль В.В. (online): Добрый день, уважаемые коллеги! В начале своего выступления разрешите поздравить родной Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского с замечательным юбилеем и пожелать коллективу вуза неиссякаемой энергии, оптимизма, дальнейших успехов в научной и творческой деятельности.

В рамках темы нашего круглого стола «Художественное образование: проблемы и перспективы развития» разрешите рассказать о нашем училище, городе, детских школах искусств северных территорий Иркутской области и о той работе, которая ведётся Братским музыкальным училищем для решения поставленных задач.

Сегодня в нашем училище осуществляется подготовка специалистов среднего звена по специальностям, которые востребованы в учреждениях дополнительного образования и культуры нашего региона. Нами проводится постоянный мониторинг востребованности тех или иных специалистов, а также профориентационная работа, которая направлена на привлечение абитуриентов в училище и кадровое обеспечение детских учреждений дополнительного образования.

Профориентационная деятельность включает в себя различные мероприятия, целью которых является профессиональное совершенствование учащихся. Данная работа, которая носит системный и комплексный подход, осуществляется по трём направлениям: во-первых, развитие внешних связей училища с детскими школами искусств региона; во-вторых, работа с потенциальными абитуриентами училища; в-третьих, работа по мотивации студентов в продолжении образования или работе по специальности.

Уже традиционными стали такие мероприятия, как: региональные конкурсы юных исполнителей на музыкальных инструментах в номинациях фортепиано, народные инструменты, духовые инструменты; региональные олимпиады по сольфеджио и музыкальной литературе. В качестве председателей жюри на инструментальные конкурсы традиционно приглашаются профессора Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского или ведущие музыканты краснояр-



ских профессиональных оркестров. В последние несколько лет наше жюри возглавляли профессор, заслуженный артист России Владимир Александрович Аверин, профессор Ангелина Александровна Мазина, профессор, заслуженный артист России Сергей Федорович Найко.

Весной 2022 года помочь оценить и наградить участников конкурса народников согласилась заслуженный работник культуры Красноярского края, солист Красноярского филармонического русского оркестра им. А.Ю. Бардина Вера Алексеевна Макарова. В настоящее время ведутся переговоры с Ангелиной Александровной Мaziной о её председательстве в марте 2023 года на нашем конкурсе «Лири-23» в номинации фортепиано.

Целью всех этих конкурсов и олимпиад является выявление творческих способностей учащихся и потенциальной возможности их дальнейшего профессионального обучения в училище. Участниками подобных состязаний становятся дети, способные проявить лучшие музыкантские качества, планирующие связать свою судьбу с музыкой. Данные мероприятия также помогают в налаживании профессиональных связей с администрациями, преподавателями, учениками и родителями отдалённых городов и посёлков Иркутской области, что положительно сказывается на определении профессии среди подрастающего поколения. Только за прошлый 2021–2022 учебный год преподавателями нашего училища было проведено более 120 профориентационных мероприятий, включая мастер-классы, работу председателями в жюри различных конкурсов и выпускных экзаменационных комиссиях, а также проведение дней открытых дверей.

Вся перечисленная работа осуществляется коллективом Братского музыкального училища с целью методической помощи преподавателям музыкальных и школ искусств, привлечения абитуриентов и, самое главное, направления подготовленных специалистов на места, где они приносили бы пользу в обучении и воспитании подрастающего поколения.

Говоря о последнем, нельзя умолчать об обстоятельствах, препятствующих осуществлению последовательности в логической цепочке трудоустройства выпускников в детских школах искусств после получения диплома об образовании. Дипломированные специалисты, получив заветный документ о среднем профессиональном образовании, стремительно

покидают регион под предлогом дальнейшего поступления в профильный вуз. Но, как показывает практика, даже не поступив в вуз, дипломированные за государственные средства специалисты совсем не торопятся вернуться в родную область для работы в музыкальных школах или других учреждениях культуры. Несостоявшиеся преподаватели, аккомпаниаторы, иллюстраторы устраиваются на работу далеко не по специальности, а если по специальности, то зачастую не в рамках границ Российской Федерации. В результате страдает регион, в котором на протяжении многих лет детские школы искусств, художественные школы, учреждения культуры не пополнялись в нужном объёме молодыми кадрами. Кадровый «голод», высокий средний возраст преподавателей и большая вероятность закрытия учреждений культуры в малых населённых пунктах в связи с отсутствием профильных работников – вот что ждёт нас сегодня, если не уделить внимание данному вопросу. Знаю, что эти вопросы волнуют не только Иркутскую область. Конечно, в рамках нашего сегодняшнего круглого стола мы не решим всех проблем, но, как мне кажется, настало время обратиться на это пристальное внимание. В заключение своего выступления ещё раз поздравляю Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского с юбилеем! Успехов вам и удачи в достижении поставленных целей! С праздником, дорогие друзья! Благодарю за внимание.

Строй Л.Р.: Спасибо, Вячеслав Владимирович, Вы обозначили самую острую отраслевую проблему – кадровый «голод». Мы должны сегодня взять инициативу в свои руки, кроме нас это никто не сделает и понять какие у нас в регионе наборы, какова конкурсная ситуация и т. д. Я благодарю Вас за участие и передаю инициативу Кан-оол Айланмае Хомушкуевне, чтобы она рассказала о колледже в области культуры и искусства как центре культурного развития региона.

Кан-оол А.Х.: Датой рождения Кызылского колледжа искусств считается 1 сентября 1960 года. В 2020 году учреждению, которое с 1992 года носит имя первого директора и профессионального композитора Тувы, выпускника Казанской консерватории А.Б. Чыргал-оола, исполнилось 60 лет. С 2009 года училище было реорганизовано в колледж. Первый набор учащихся в количестве 50 человек был проведён в 1960–1961 годах на отделения: фортепиано,



народные инструменты, вокальное, дирижёрско-хоровое, теоретическое, струнное отделение и отделение духовых инструментов.

Первые годы организации и становления Кызылского музыкального училища (1960–1967) пришлось на сложное время. В первое десятилетие становления Кызылского музыкального училища педагогический коллектив пополнялся выпускниками музыкальных вузов страны, таких как: Новосибирская, Казанская, Московская, Ленинградская государственные консерватории, музыкальные училища Рязани, Свердловска, Ленинграда.

За период своего существования училище (колледж) подготовило и выпустило около 3000 специалистов: музыкальных и клубных работников, учителей рисования и хореографии, дизайна, библиотекарей, а также целевые выпуски актёров для Тувинского музыкально-драматического театра, танцоров, цирковых артистов, режиссёров народных театров. Приезжие преподаватели внесли огромный вклад в обучение специалистов для республики. В 2015 году в честь 55-летнего юбилея и за высокие заслуги в сфере образования и культуры Кызылский колледж искусств им. А.Б. Чыргал-оола получил Орден Республики Тыва.

В настоящее время колледж реализует обучение по трём укрупнённым направлениям: 51.00.00 музыкальное искусство, 51.02.01. культуроведение и социокультурные проекты НХТ хореографическое творчество, библиотековедение, 54.00.00 Изобразительные и прикладные виды искусства: Живопись, Дизайн (по отраслям, графический и дизайн среды), ДПИ и народные промыслы художественный металл. В колледже обучаются 339 студентов очного обучения и 57 студентов заочного обучения (библиотековедение и СКД). При колледже существует музыкальная школа-студия. Из числа выпускников созданы профессиональные творческие коллективы: Тувинский национальный оркестр, Духовой оркестр при Правительстве Республики Тыва, театр песни и танца Саяны. Выпускники-горловики колледжа стали всемирно известными артистами, создают свои группы: «Алаш», «Тыва кызы», «Чиргилчин», «Ятха», «Хун-Хурту» и многие другие.

По подготовке специалистов горлового пения ведётся работа, в ФГОС специальности «Сольное народное пение» будет включено дополнительно горловое пение – Хоомей, к 2024 учебному году не-

обходимые изменения произойдут. В нашем регионе по подготовке кадров по национальным инструментам, горловому пению отсутствует высшее учебное заведение. Данный вопрос сегодня решается, находится на стадии получения лицензии в Тувинском государственном университете.

Колледж действительно является культурным центром, так как это единственное учебное заведение, где получают диплом преподавателя в области культуры и искусства. Кроме этого, новые идеи и постановки рождаются в стенах колледжа: впервые в Туве студентами специальности «Сольное народное пение» и тувинского национального оркестра была поставлена музыкальная драма С.И. Бадыра «Буян-Бадыргы», постановка оперы Р.Д. Кенденбиля «Чечен и Белекмаа». В республике отсутствует театр оперы и балета, поэтому на уровне колледжа каждый год организуются учебные постановки отрывков из опер (Н. Римский-Корсаков «Снегурочка», К. Глюк «Орфей и Эвридика» и другие). Летом 2022 года произошло яркое культурное событие – совместная постановка оперы В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро» с участием студентов колледжа и Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

Также в колледже реализуются другие интересные проекты, как межрегиональный конкурс исполнителей на национальных инструментах и конкурс среди мастеров по изготовлению национальных инструментов; межрегиональный конкурс исполнителей и композиторов им. Вл. Тока; межрегиональный конкурс исполнителей народной песни «Улустунырызы», конкурс «Фантазия» для хореографов-постановщиков; конкурс среди вокалистов им. Серафимы Калининой, фестиваль «Все флаги в гости к нам», «Рождественские встречи», музей информационных ресурсов и многие другие.

В последние годы происходит тесное сотрудничество с культурными учреждениями Красноярска, недавно в Туву приезжал симфонический оркестр филармонии и выступил с уникальным концертом, посвящённым 80-летию Владимира Тока. В Сибирском государственном институте искусств имени Дмитрия Хворостовского обучались многие наши великолепные музыканты, художники. Наш регион гордится выпускниками вуза, среди них домристы – Аяна Дулуш, Лилия Ендан, Николай Дамба, Чейнеш Сурунмаа, Надежда Куулар, Сайлаана Байыр-оол,



Амбармаа Монгуш; пианисты – Наталья Насырова, Чайзат Седип, Елена Шавлак, Анай-Хаак, Балбан-оол, Менги Шомбул; исполнители на духовых и ударных инструментах – Валерий Ондар, Хензиг-оол Кужугет, Байлак Монгуш, Азияна Ондар, Буян-Маадыр Тулуш, Шораан Очур; художники – Чечек Монгуш, Игорь Дулуш, Александр Баранмаа, Арат-оол Бегзи; музыковеды и композиторы – Сайдана Хертек, Наталья Баркова, Чойгана Комбу-Самдан, Аяна Оюн, Урана Хомушку; исполнители на народных инструментах – Ирина Магери, Отчугаш Сендажы.

Сегодня в институте обучаются из Тувы 22 студента, и роль института в деле обучения и воспитания кадров велика. Поздравляем с юбилеем, желаем всех благ и процветания учебному заведению!

Строй Л.Р.: Спасибо, Айламаа Хомушкуевна, за Ваши поздравления. Сегодня нам всем нужно подумать о сохранении национальных инструментов в республиках России. Их исчезновение допустить нельзя. Обучение на них будет очень дорогим, это будет штучное образование, связанное, прежде всего с кадровой проблемой. Но это будет та задача, которую обязательно нам нужно решать всем вместе, консолидированными усилиями. В связи с этим уместно вспомнить как сложно происходило становление творческого образования в стране и в каждом регионе. В Красноярском крае этот процесс тоже был непростым, и я попрошу Татьяну Владимировну Ходош рассказать о создании системы музыкального образования Красноярского края.

Ходош Т.В.: В каждом регионе страны существует своя сложившаяся система художественного, а в данном случае музыкального образования. Но мы в Красноярском крае гордимся своей. Это совокупность образовательных учреждений различных форм собственности. В систему музыкального образования в Красноярском крае входят 72 детские школы искусств, 32 детские музыкальные школы, 3 краевых государственных профессиональных образовательных учреждений в области культуры, в том числе Красноярский колледж искусств имени П.И. Иванова-Радкевича, 1 федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования – Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. Данная статистика не учитывает деятельность частных образовательных учреждений, имеющих лицензию на осуществление образовательной деятельности

по дополнительным общеобразовательным программам в области искусств. Хочу сразу заметить, что нашему колледжу в 2020 году исполнился вековой юбилей.

Итак, в 1822 году Красноярск стал губернским городом. Первый енисейский губернатор Александр Петрович Степанов был прислан к нам из самого центра. Человек очень образованный, эрудированный, видный в то время писатель. С 30-х годов XIX века в Енисейской губернии началось интенсивное развитие золотодобывающей промышленности. В Красноярске появились новые люди: купцы, промышленники, инженеры. Появилось много русских и зарубежных журналов и книг. Это очень повлияло на повышение культурного уровня местного общества. Благоприятное влияние на культурное развитие города оказали и ссыльные декабристы.

С 60-х годов XIX века в Красноярске появляются первые учебные заведения среднего звена: мужская гимназия (1868 год); женская гимназия (1869 год); учительная семинария (1873 год), ныне Педагогический колледж № 1 имени Горького. Все гимназисты и семинаристы в обязательном порядке учились пению, игре на музыкальных инструментах, получали уроки теории музыки. Далее выпускники этих образовательных учреждений становились активными участниками любительских музыкальных обществ, выступали в благотворительных концертах, образовывали различные музыкальные ансамбли и оркестры, хоровые коллективы. Таким образом, во второй половине XIX века учебные заведения народного образования стали важным очагом музыкально-эстетического воспитания горожан. Наряду с профессиональным образованием очень распространённой формой музыкального образования являлось обучение музыке у частного преподавателя. В Красноярске была группа музыкантов-профессионалов, занимающихся индивидуально музыкальной практикой. Во втором десятилетии XX века к ним присоединились иностранные военнопленные, среди которых были музыканты Берлинской оперы, воспитанники Венской, Дрезденской, Пражской консерваторий.

Важнейшим качественным рубежом стал 1897 год, что было связано с приездом в город выпускника Петербургской Придворной певческой капеллы Павла Иосифовича Иванова-Радкевича. Его по праву можно назвать основоположником профес-



сионального музыкального образования в Красноярске. За 25 лет (1897–1922 годы) жизни и работы в нашем городе он проявил себя как композитор, пианист, скрипач, хормейстер, просветитель. Павел Иосифович выступил новатором музыкального обучения в общеобразовательной школе. Создал первый смешанный хор учащихся Красноярска, стал организатором симфонического оркестра городских любителей музыки и гимназистов, режиссёром постановок оперных сцен и собственной оперы «Царевна Земляничка» силами этих коллективов.

Венцом деятельности П.И. Иванова-Радкевича в Красноярске стало руководство группой музыкантов-профессионалов, инициировавших открытие Народной консерватории в 1920 году. 19 апреля в Народной консерватории начался учебный процесс. На первый курс было принято около 450 человек. Открылись два отделения: исполнительское (вокальное, фортепианное, струнное и духовое) и инструкторско-педагогическое, где готовили учителей пения для средней школы, музыкальных работников клубов и руководителей хоров. Впоследствии был открыт класс народных инструментов. В 1940 году Хоровое отделение. Коллектив преподавателей состоял из 54 профессиональных музыкантов, получивших образование в консерваториях Петербурга, Москвы, Парижа и музыкальных училищах Киева, Вильнюса, Томска.

Небезынтересно отметить, что основатель вокального отделения, известный русский оперный певец Пётр Иванович Словцов до поступления в Московскую консерваторию учился в Красноярской духовной семинарии, а преподаватель вокала Л. Аракина, получившая диплом Петербургской консерватории, являлась выпускницей Красноярской женской гимназии. Первыми преподавателями по классу скрипки были А.Л. Марксон и О.Е. Золотарёв, по классу виолончели – В.П. Косованов. На фортепианном отделении одним из первых педагогов была Мина Мироновна Крамник и многие другие. Педагоги и учащиеся Народной консерватории сразу активно включились в культурно-просветительскую деятельность в городе.

Создание Народной консерватории, первого профессионального музыкального образовательного учреждения, явилось следствием длительной творческой деятельности любителей и профессионалов города. Народная консерватория стала професси-

ональным «ядром», объединившим музыкальные силы города. С её открытием в Красноярске сложился целостный комплекс музыкальной культуры, необходимый для гармоничного развития крупного индустриального центра. На тот момент уже функционировал драматический театр, филармоническое, концертное общество. Деятельность Народной консерватории стала определять развитие музыкальной жизни города в XX веке.

В 1930 году при музыкальном училище открылась первая музыкальная школа, в 1947 году – вторая музыкальная школа. Дальше – больше. Всего в городе было в своё время 17 школ искусств и музыкальных школ. Сейчас в городе их 15. В 1978 году открылся Институт искусств, в этом же году был поставлен первый спектакль в театре оперы и балета «Князь Игорь». Система замкнулась. Сейчас в Красноярске функционируют Оперный театр, Драматический театр имени Пушкина, Театр юного зрителя, Театр кукол, Музыкальный театр, филармония, муниципальные Оркестры, хоровые коллективы и многие другие. И везде работают выпускники Колледжа искусств имени П.И. Иванова-Радкевича (Народной консерватории). Чтобы рассказать о них, нужно гораздо больше времени.

Строй Л.Р.: Спасибо, Татьяна Владимировна. Прикосновение к истории даёт понимание того, как сложно выстраивалась система отечественного художественного образования. Анализируя социально-политические процессы, которые происходили в XIX–XX веках, сопутствовали периоду становления, мы должны понимать какими трудностями сопровождался первоначальный этап. 130 лет исполнилось в этом году Томскому музыкальному колледжу имени Э.В. Денисова, одному из первых творческих училищ Сибири. Я попрошу директора учреждения, Смирнову Марину Николаевну сделать сообщение «Творческие проекты как пространство развития музыканта (из опыта работы)».

Смирнова М.Н.: Проектный метод лежит в основе творческого образования. При всём многообразии проектов, которые реализуются Томским музыкальным колледжем имени Э.В. Денисова, я бы отдельно выделила проекты, связанные с креативными индустриями.

Совсем скоро наш колледж проведёт конкурс юных композиторов. Особый интерес представляет конкурс «Открытый микрофон», где студенты имеют



возможность проявить себя в других творческих сферах, не связанных с их специальностью. При всём многообразии проектной деятельности образовательных учреждений в сфере искусств, следует подчеркнуть, что любое мероприятие – это область открытия таланта студента во всём его многогранности и пространство взаимодействия учебных заведений. Потому что педагоги разных отраслевых учреждений приглашаются нами в качестве членов жюри. Проекты объединяют систему художественного образования и дают возможность увидеть ребятам их профессиональные перспективы. Спасибо за внимание!

Строй Л.Р.: Спасибо, Марина Николаевна. Передаю инициативу Олегу Владимировичу Неупокоеву и прошу его поделиться решением важнейшей задачи, которая стоит перед отраслью культура – трудоустройством выпускников. Об этом он расскажет в своём докладе «Деятельность Центра трудоустройства и социальной адаптации выпускников БПОУ «Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина» как составляющая в подготовке педагогических кадров для учреждений дополнительного образования Омской области».

Неупокоев О.В.: Одним из основных направлений деятельности БПОУ «Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина» является подготовка педагогических кадров для учреждений дополнительного образования. С целью совершенствования данного вида деятельности, а также во исполнение Распоряжения Министерства культуры Омской области в сентябре 2011 года был организован студенческий центр трудоустройства и социальной адаптации выпускников БПОУ «Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина».

За годы функционирования Центра трудоустройства обозначились основные направления его деятельности, определились формы взаимодействия образовательного учреждения с работодателями и территориальными органами государственной службы занятости населения, сформировались формы и методы профориентационной работы со студентами, поставленные цели и задачи показали правильность выбранных ориентиров.

Работа Центра трудоустройства направлена на обеспечение единых подходов к организации трудоустройства выпускников, повышение мотивационной активности к трудоустройству и формирование

у выпускников информационной и психологической компетентности на рынке труда, обеспечение их эффективного трудоустройства.

Впервые центры трудоустройства выпускников появились на базе крупных университетов. Музыкальные вузы и учреждения СПО подобных структур в 2011 году ещё не имели. Поэтому при создании Центра трудоустройства в Омском музыкальном училище был использован опыт работы Центра содействия трудоустройству выпускников Омского государственного университета имени Ф.М. Достоевского. Учитывая специфику музыкального образования, в деятельности Центра трудоустройства определились следующие направления: информационно-аналитическое, работа со студентами и выпускниками, взаимодействие с работодателями.

Работа со студентами является первостепенной не только для учебного процесса, но и для деятельности Центра трудоустройства. На основе известных источников для студентов выпускных курсов были подготовлены методические материалы, включающие информацию о поиске работы и подготовке к собеседованию с работодателем, рекомендации по составлению резюме и сбору документов, необходимых для устройства на работу. Данные материалы послужили основой для Навигатора выпускника, в который вошли также адреса, телефоны, сайты кадровых служб, где можно получить информацию о вакансиях. Кроме того, студенты всегда могут получить индивидуальные консультации по вопросам эффективного трудоустройства.

Ежегодно для студентов всех курсов организуются мероприятия, формирующие их профинформационную компетентность. Совместно со специалистами БОУ «Омский центр профориентации» регулярно проводятся занятия по социальной адаптации «Портрет профессионала», «Твой шанс» «Мы выбираем профессию, нас выбирают работодатели», «Профессия и я», «Адаптация. Карьера. Успех» и другие. С 2020 года подобные занятия осуществляются дистанционно в форме вебинаров, материалы которых размещены на сайте училища. Так же на сайте представлены записи лекций на тему «Искусство самопрезентации», разработанные кандидатом психологических наук, доцентом кафедры социальной психологии Омского государственного университета имени Ф.М. Достоевского Натальей Викторовной Грушко специально



для выпускников училища. Такой формат занятий показал свою эффективность – студенты имеют возможность обратиться к необходимым материалам в любое удобное для себя время.

С целью выявления одарённых студентов, мотивированных на педагогическое творчество и освоение образовательных программ в области методики и педагогики профессионального музыкального обучения, а также для установления деловых и творческих контактов с потенциальными работодателями города и области, в нашем учебном заведении был организован конкурс профессионального мастерства «PROFI – дебют». Конкурс проводится среди студентов III–IV курсов всех специальностей. Три номинации – «Методическая разработка» с презентацией, «Открытый урок», «Исполнительское мастерство педагога» отражают основные виды деятельности будущих преподавателей дополнительного образования. В состав жюри конкурса вошли преподаватели Омского музыкального училища, Омского государственного педагогического университета, а также представители работодателей и исполнительной власти. По итогам конкурса были изданы сборники студенческих работ «На пути к профессии» (2013–2014 годы).

Взаимодействие с органами исполнительной власти и работодателями является неотъемлемой составляющей деятельности Центра трудоустройства. Совместно с Министерством культуры Омской области, Департаментом культуры администрации г. Омска Центром трудоустройства проводится мониторинг в учреждениях дополнительного образования, на основе которого формируется база данных вакансий для выпускников музыкального училища. В 2021 году был заключён договор о сотрудничестве с Государственной службой занятости населения, позволяющий знакомиться с базой данных о вакансиях в Омском регионе.

Большой интерес для выпускников представляют ежегодные встречи со специалистами Департамента культуры администрации города Омска, директорами областных и городских детских школ искусств, на которых студенты получают возможность личного общения с возможными работодателями. Встречи проходят в формате свободной беседы, в живой и непринуждённой обстановке, где обсуждаются волнующие студентов и работодателей вопросы. Стоит также отметить, что Образовательные программы

нашего училища скорректированы с учётом требований работодателей Омской области к наличию определённых навыков, знаний и умений у выпускников. С несколькими детскими школами искусств заключены договоры о сотрудничестве, их директора участвуют в итоговой государственной аттестации в качестве членов экзаменационной комиссии.

Информационно-аналитическое направление деятельности Центра трудоустройства охватывает проведение различного вида мониторингов: сбор сведений о фактическом трудоустройстве и поступлении выпускников в вузы, анализ полученных сведений, обновление информации о вакансиях на сайте училища, предоставление статистических данных по запросам контролирующих органов.

С момента открытия Центра трудоустройства начато формирование банка данных молодых специалистов (выпускников училища). Составлены электронные портфолио и резюме выпускников, которые размещены на сайте училища. Это позволяет представить деятельность студента-выпускника, а также его достижения работодателю (руководителю педагогического или творческого коллектива), как подтверждение профессиональной компетентности молодого специалиста. Степень востребованности выпускников училища всегда находилась на достаточно высоком уровне. Большая часть из них продолжает обучение в ведущих профильных вузах страны: как правило, это 70–80%, трудоустраиваются в среднем 20–30%. За последние годы выпускниками училища пополнились коллективы многих областных и городских детских школ искусств, а также общеобразовательные учреждения, творческие коллективы, театральные и концертные организации. Однако мониторинг показывает недостаток молодых специалистов, особенно в учреждениях дополнительного образования, как области, так и города. К сожалению, силами только нашего училища данная проблема в нашем регионе решить не может, к тому же основной задачей в условиях трёх-четырёх ступенчатости образования в сфере музыкального искусства считаем приоритетом подготовку наших выпускников для продолжения образования в профильных вузах. В то же время необходимо заботиться и о пополнении педагогических коллективов начального звена системы отраслевого образования. Опыт подтверждает, что даже привлекательные социальные и материальные усло-



вия для молодых специалистов оказываются слабее мотивации к обучению в престижном профильном вузе. Поэтому одним из путей решения проблемы трудоустройства молодых специалистов представляется ознакомление потенциальных работодателей с банком данных выпускников училища, который регулярно пополняется Центром трудоустройства. В 2022 году дополнительно организована горячая линия по вопросам трудоустройства, представляющая возможность работодателям установить личные контакты с будущими сотрудниками (получить более подробную информацию о выпускниках).

Подводя итоги, можно сказать, что Центр трудоустройства и социальной адаптации выпускников за годы своей работы стал значимым структурным подразделением нашей образовательной организации. Его деятельность стоит рассматривать как необходимое звено в процессе формирования успешного, компетентного на рынке труда выпускника, готового к трудоустройству.

Строй Л.Р.: Спасибо, Олег Владимирович. Вопрос трудоустройства выпускников творческих образовательных учреждений – один из важнейших для отрасли. Студенты, окончившие училища, колледжи, чаще всего совмещают дальнейшее обучение с работой. Однако нередко происходит и отток ребят в центральные регионы страны и отрасль наших территорий, расположенных за Уральским хребтом, испытывает кадровый «голод». Я с большим уважением отношусь к опыту Республики Бурятия по созданию «Системы целевой подготовки как опыту решения кадровых вопросов в отрасли культура Республики Бурятия» и прошу Турбянова Баира Борисовича, директора колледжа искусств им. П.И. Чайковского рассказать об этом.

Турбянов Б.Б.: Колледж искусств им. П.И. Чайковского является старейшим образовательным учреждением сферы культуры Бурятии (год основания – 1931). Колледж ежегодно выпускает специалистов со средним специальным образованием, которые поступают на службу во все творческие коллективы республики: Бурятский государственный академический театр оперы и балета им.н.а СССР Г. Цыдынжапова, Бурятский государственный национальный театр песни и танца «Байкал», Государственный цирк Республики Бурятия, другие театральные-концертные и культурно-досуговые учреждения, детские школы искусств. Львиная доля наших выпускников продол-

жают своё обучение, поступая в творческие вузы страны и зарубежья. При этом сложная экономическая ситуация в России конца 1990 – начала 2000-х годов, переход на новые механизмы свободного рынка, в том числе и рынка труда, существенно отразились на деятельности образовательных учреждений в сфере культуры. Среди комплекса возникших проблем остро встал вопрос кадрового обеспечения отрасли.

Региональная методическая служба республики – Ресурсный учебно-методический центр при колледже (РУМЦ) проводит системный мониторинг и анализ кадровой ситуации в отрасли, в том числе в системе учреждений образования. В настоящее время колледж, детские школы искусств, учреждения культуры испытывают острую нехватку в специалистах по музыкально-теоретическим дисциплинам, а также пианистах, духовниках, струнниках, происходит стремительное «старение» работающих педагогических кадров, отток молодых, талантливых выпускников в центральные города страны.

Для эффективного осуществления образовательной деятельности в отрасли культуры, соблюдения федеральных государственных образовательных стандартов и федеральных государственных требований представляется необходимым реализация комплекса мер, направленных на привлечение в неё дипломированных специалистов. При этом важнейшим условием для развития кадрового потенциала является обучение лучших выпускников Колледжа в ведущих творческих вузах России. Одним из действенных механизмов пополнения кадров на сегодняшний день является организация целевого обучения. Мероприятия по целевой подготовке кадров очень значимы для нас и направлены на создание условий по привлечению талантливой молодёжи в республику. Поэтому коллектив Колледжа с большим воодушевлением воспринял принятие Федерального закона от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», который предусматривает правовые механизмы осуществления целевого приёма и целевого обучения. Начался кропотливый процесс по организации целевого обучения. При этом данная работа ведётся в двух направлениях: первое, целевое обучение выпускников Колледжа в ведущих творческих вузах страны; второе, целевой приём в Колледж выпускников детских школ искусств, общеобразовательных школ, студий и кружков при культурно-досуговых учреждениях.



Рассмотрим первое направление – целевое обучение выпускников Колледжа в творческих вузах страны. С внедрением в федеральном законодательстве правовых норм по осуществлению целевого приёма Колледж при поддержке Министерства культуры Бурятии приступил к проработке вопросов, касающихся направления наших выпускников в ведущие творческие вузы страны на целевое обучение. Первым студентом-целевиком, прибывшим после завершения Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, стал Александр Содномович Саможапов, ныне успешно работающий преподавателем дирижёрско-хоровых дисциплин, руководителем хора вокального отделения в колледже искусств им. П.И. Чайковского.

Первыми «ласточками-целевиками», с которыми были заключены такие договоры, стали три выпускника 2014 года. В Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского поступили также М. Дамбаев (хоровое дирижирование) и Бурдуковская О. (музыковедение). Заказчиком их обучения стал Колледж, который за счёт средств от приносящей доход деятельности оплачивал ежемесячные стипендии (дополнительные), проезд два раза в год до места учёбы. От Бурятского театра оперы и балета в Санкт-Петербургскую консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакова поступил Ч. Баиров (хоровое дирижирование), а также А. Васильева, выпускница Новосибирской специальной музыкальной школы-колледжа (фортепиано), от Республиканского центра народного творчества в Уральскую консерваторию им. М.П. Мусоргского поступила С. Петрова (хоровое дирижирование).

С 2014 года Колледж наращивает работу по направлению на целевое обучение. Важнейшим условием в этой сфере является формирование и развитие партнёрских отношений с вузами, которые с большим пониманием относятся к проблемам обновления кадров нашего региона, а также координация работы с работодателями-заказчиками. По состоянию на 1 сентября 2022 года в настоящее время в вузах России и Монголии обучается 151 выпускник Колледжа, в том числе – 21 человек по договорам целевого обучения в таких вузах, как:

- Московская консерватория им. П.И. Чайковского – 3 человека (хоровое дирижирование – 2, фортепиано – 1);

- Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова – 1 (виолончель);
- Российская академия музыки им. Гнесиных – 1 (музыковедение);
- Российский институт сценических искусств – 3 (продюсерство, продюсер исполнительских искусств; сценография (художник-постановщик в театре кукол; художник-технолог сцены);
- Казанская консерватория им. Н.Г. Жиганова – 1 (музыкальный менеджмент);
- Уральская консерватория им. М.П. Мусоргского – 2 (домра, компьютерная аранжировка и современная электронная музыка);
- Новосибирская консерватория им. М.И. Глинки – 4 (вокальное искусство – 1, скрипка – 2, балалайка – 1);
- Сибирский институт искусств им. Д. Хворостовского (звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ – 1, скрипка – 1, скульптура – 1, музыкальная педагогика – 1);
- Дальневосточный институт искусств – 2 (фортепиано – 2).

Заказчиками выступают Колледж, Бурятский театр оперы и балета, хореографический колледж им. Л. Сахьяновой и П. Абашеева, Бурятский республиканский театр кукол «Ульгэр», органы управления культурой муниципальных образований, детские школы искусств.

Теперь о трудоустройстве целевиков и выполнении обязательств. В 2019 году два наших «целевика», после окончания обучения в своих вузах, вернулись и приступили к работе – Майдар Баирович Дамбаев (Колледж) и Александра Михайловна Васильева (Бурятский театр оперы и балета). В 2021 году вернулся работать в Колледж искусств Петряков Алексей Романович, педагог по классу баяна, выпускник Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. В 2022 году состоялся самый большой по количеству выпуск студентов целевиков, благодаря чему в Колледж искусств вернулись: Борбоев Баир Эрдэмович, преподавателем по классу фортепиано, выпускник Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского; Алексеева Софья Андреевна, преподавателем по классу флейты, выпускница Казанской государственной консерватории им. Жиганова; Бубеева Светлана Баировна, преподаватель музыкально-теоретических



дисциплин, выпускница Российской академии музыки им. Гнесиных. В Бурятский государственный академический театр оперы и балета им. Г.Ц. Цыдынжапова трудоустраивается Лхасаранов Буянто Самбуевич, блестяще окончивший Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакова по классу виолончель, параллельно Буянто будет преподавать в детской школе искусств им. Б. Ямпилова при Колледже искусств. В Бурятский государственный академический театр драмы им. Х. Намсараева в качестве звукооператора трудоустроена Цырендоржиева Светлана Баировна, окончившая Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского по специальности «Звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ». Параллельно Светлана трудоустроена в Колледж искусств в качестве преподавателя на отделение «музыкальное звукооператорское мастерство». В муниципальный театр народной музыки и танца «Забава» в качестве солистки-вокалистки трудоустроена Труднева Екатерина Олеговна, окончившая Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. Параллельно Екатерина трудоустроена преподавателем в Колледж искусств на отделение «сольное и хоровое народное пение».

Ещё одной формой работы по обучению выпускников Колледжа является сотрудничество с вузами Монголии, которое не регулируется нормами федерального законодательства об образовании, но это сотрудничество имеет форму практической реализации при поддержке Министерства культуры Бурятии и Министерства образования, науки, культуры и спорта Монголии на основе соответствующих соглашений между Колледжем и вузами Монголии. За период с 2008 года по настоящее время Бурятия получила 15 специалистов с высшим образованием, успешно окончивших Монгольский государственный университет культуры и искусств по разным специальностям: морин хур, протяжное пение, иочин, живопись, ещё 3 человека в настоящее время учатся в указанном университете. В 2021 году в Монгольскую государственную консерваторию впервые на бюджет поступила выпускница Оюна Рабданова по классу морин хур. В 2022 году в Монгольскую государственную консерваторию поступили Хаханов Сергей (ехэ хуур) и Петрунин Алдар (морин хур).

В Монгольский государственный университет культуры и искусств поступили Лайжит Аюшеева (уртынх дуун), а также выпускники Бурятского государственного педагогического колледжа Мижитдоржиева Алина и Гатапова Алина (монгол зураг).

Второе направление нашей работы в этой сфере – это целевой приём в Колледж по договорам, заключаемым с муниципальными образованиями, детскими школами искусств, учреждениями культуры. Начиная с 2014 года, Колледжем были заключены договоры с администрациями Баргузинского, Курумканского, Тункинского, Окинских районов, некоторыми детскими школами искусств по целевой подготовке кадров: народное художественное творчество (хореографическое, театральное), живопись, эстрадное пение, сольное и хоровое народное пение, национальные инструменты народов России, русские народные инструменты. Обучение студентов по целевой программе специально для детских школ искусств – одна из приоритетных задач деятельности Колледжа. Так, в 2020 году закончила обучение в Колледже Галина Шишмарева (баян), которая, будучи выпускницей Петропавловской детской школы искусств Джидинского района, целенаправленно обучалась в Колледже на отделении РНИ, и в настоящее время уже приступила к работе в названной школе. В настоящее время по договорам целевого обучения в колледже учится 11 человек, по следующим направлениям:

- цирковое искусство – 5 человек, заказчик: Государственный цирк Республики Бурятия;
- социально-культурная деятельность – 4 человека, заказчики: Баргузинский, Северобайкальский районы;
- НИНР (морин хур) – 1 человек, заказчик: Окский район;
- СХНП (хоровое пение) – 1 человек, заказчик: Тарбагатайский район.

Какие проблемы в реализации рассматриваемого направления работы? В первую очередь, не все заказчики, из-за отсутствия средств, осуществляют финансирование мер социальной поддержки, и, соответственно, обязанность студента после окончания обучения по договорам целевого обучения прекращается. С 1 января 2021 года вступили поправки в Закон «Об образовании», постановлением Правительства России от 13.10.2020 № 1681 утверждены Положение о целевом обучении



по образовательным программам среднего профессионального и высшего образования и Правила установления квоты приёма на целевое обучение по образовательным программам высшего образования за счёт бюджетных ассигнований федерального бюджета. Согласно новым документам установлены меры ответственности, как для заказчиков, так и для студентов при реализации программы целевого обучения. Принципиальным нововведением является введение возможностей продолжения обучения «целевиков» по образовательным программам другого уровня, при котором обязательства по трудоустройству продлеваются на период обучения. При этом важнейшим условием целевого обучения является необходимость финансовой поддержки за счёт средств бюджетов разных уровней, а также собственных средств заказчиков. Глава Республики Бурятия учредил стипендии в качестве меры социальной поддержки. На заседании Совета по культуре и искусству Республики Бурятия было поддержано наше предложение о необходимости учреждения стипендий студентам-целевикам от культуры. Министерство культуры Республики Бурятия разработало соответствующий проект нормативного правового акта. Постановлением Правительства Республики Бурятия от 12 июля 2021 г. № 365 утверждено Положение о предоставлении меры поддержки в виде стимулирующей выплаты студентам образовательных организаций высшего и среднего профессионального образования, обучающимся по образовательным программам в области культуры и искусства и заключившим договор о целевом обучении с подведомственным учреждением Министерства культуры Республики Бурятия. Согласно этому документу, наши целевики получают ежемесячную стипендию из республиканского бюджета в размере 2000 рублей. Таким образом, с учётом стипендии, которую оплачивает заказчик, целевикам перечисляется от двух до семи тысяч рублей ежемесячно, что является дополнительным стимулом для возвращения целевиков в Бурятию. Мы возлагаем большие надежды на программу целевой подготовки кадров для Бурятии и уверены, что это станет одним из самых эффективных механизмов для привлечения в нашу республику яркой и талантливой молодёжи.

Строй Л.Р.: Спасибо, Баир Борисович, за то, что поделились с нами ценным опытом и существующи-

ми проблемами целевого обучения кадров отрасли «культура». В этом же направлении наш вуз работает с Красноярским хореографическим колледжем. Данный вопрос мы начали отрабатывать с Зиновым Аркадием Владимировичем, министром культуры Красноярского края, а тогда руководителем колледжа. Сейчас с Владимиром Владимировичем Антипиным, директором Красноярского хореографического колледжа мы продолжаем эту традицию. Прошу Вас, Владимир Владимирович, рассказать о программе развития Красноярского хореографического колледжа в краткосрочной и долгосрочной перспективах.

Антипин В.В.: Добрый день, уважаемые коллеги! Мне очень радостно быть сегодня здесь вместе с вами! Прежде всего, я поздравляю с такой значимой датой Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского!

Время очень скоротечно! Я работаю в институте с 2010 года, тогда он ещё или даже точнее сказать «уже» и «ещё» назывался Академией музыки и театра. Ассоциации, связанные с этим местом, у меня всегда были именно такие – академизм, сохранение традиций и движение вперёд! Я с большим теплом и благодарностью отношусь, уверен, как и многие из здесь присутствующих, не только к этим стенам, но и прежде всего к людям, наполняющим это место, творящих славную историю нашего института!

Краевое государственное образовательное учреждение среднего профессионального образования «Красноярское хореографическое училище» (с июля 2009 г. образовательная организация имеет статус колледжа) создано на основании приказа Министерства культуры РСФСР от 04.08.1978 г. № 384 и на основании решения коллегии Министерства высшего и среднего профессионального образования СССР от 07.07.1978 г. (письмо № 92–02–229/18 от 04.07.1978).

Поэтому следующий учебный год и творческий сезон для нас пройдёт под знаком 45-летия Красноярского хореографического колледжа. В конце учебного года – в мае 2024 года пройдут традиционные ежегодные отчетно-выпускные концерты, приуроченные к этой дате. На этих праздничных мероприятиях, надеюсь, мы с вами встретимся!

Красноярский хореографический колледж – единственное в крае среднее профессиональное учебное заведение, осуществляющее подготовку специалистов в области хореографического ис-



куства. За весь период деятельности учреждением подготовлено более пятисот специалистов. Выпускники колледжа достойно представляют красноярскую балетную школу не только в России, но и за рубежом.

17 выпускников колледжа имеют почётные звания заслуженных артистов, многие являются победителями Всероссийских и международных хореографических конкурсов. Уже в период обучения студенты завоёвывают престижные награды, побеждают в конкурсных программах краевого и всероссийского уровня, что в дальнейшем способствует эффективной творческой карьере выпускников.

Выпускники колледжа работают в Красноярском государственном театре оперы и балета, Красноярском государственном академическом ансамбле танца Сибири им. М.С. Годенко, Красноярском музыкальном театре, муниципальном ансамбле танца «Енисейские зори», в хореографических коллективах и балетных труппах не только в России, но и за рубежом. Грамотное позиционирование достижений выпускников и преподавателей на информационных ресурсах учреждения создаёт привлекательный образ профессии в глазах подрастающего поколения.

Стратегическим приоритетом колледжа является активная профориентационная работа с потенциальными абитуриентами. В образовательной организации работает подготовительное отделение, ведутся предварительные просмотры учащихся в общеобразовательных школах, на хореографических отделениях учреждений дополнительного образования детей, в любительских творческих коллективах. Хорошие результаты даёт современная стратегия информирования: размещение информации о наборе и достижениях колледжа на официальном сайте, в социальных сетях. Информационная открытость учреждения способствует формированию имиджа и высокого статуса учреждения.

Возвращаясь непосредственно к теме выступления и к перспективам развития, хотелось бы сказать, конечно, что стратегические решения рождаются в процессе решения актуальных проблем. А проблемы эти очень знакомы каждому творческому учебному заведению в той или иной степени:

Во-первых, учебные площади, отсутствие собственного учебного театра, необходимого для непрерывной сценической практики.

Во-вторых, кадровый состав: предпенсионный и пенсионный возраст преподавателей специальных дисциплин, а также острый дефицит концертмейстеров.

В-третьих, качественный набор обучающихся, сохранение контингента.

Возможные пути решения для нашего учебного заведения я вижу в следующем:

Уверен, что вы уже знаете о том, что для нашего учреждения будет построено новое здание на Предмостной площади. Поэтому многие наши стратегические задачи нацелены именно на перспективное освоение новых площадей для решения образовательных задач. Новый комплекс будет включать в себя учебно-административный корпус, блок балетных залов, блок интерната и долгожданный учебный театр – все эти корпуса будут объединены общим стилем. На данный момент совместно с сотрудниками Кооперативной проектной мастерской «А2» нами проведены работы по поэтажному проектированию нового здания колледжа на Предмостной площади. Разумеется, для того чтобы максимально эффективно зайти в новые помещения, всю подготовительную работу необходимо начать уже сейчас.

Одним из приоритетных направлений этой работы является разработка дополнительной общеобразовательной предпрофессиональной программы в области хореографического искусства «Искусство балета» сроком обучения 4 года, позволяющей поднять качество поступающих абитуриентов. При этом мы осознаем определённые риски, связанные со слишком длинной продолжительностью обучения.

Также нами продолжается работа по организации целевого обучения преподавателей хореографических дисциплин и концертмейстеров в Сибирском государственном институте искусств имени Дмитрия Хворостовского, Московской государственной академии хореографии, Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

В рамках нашего сотрудничества с СГИИ имени Д. Хворостовского я уже озвучивал своё предложение и сегодня я вновь говорю о необходимости внедрения новой факультативной дисциплины на направлении подготовки 53.05.01 «Искусство концертного исполнительства» (фортепиано) не только в Красноярске, но и на федеральном уровне. Мною было предложено название данной факультативной дисциплины – «Концертмейстер-



ство в классе хореографии». Данное нововведение позволит обеспечить концертмейстерами хореографии, более подготовленными к специфике танцевальных дисциплин, не только хореографическое училище, но и школы искусств, любительские хореографические коллективы. Базой практики обучающихся института может стать Красноярский хореографический колледж.

Благодарю за внимание и вновь поздравляю Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского с юбилеем!

Строй Л.Р.: Спасибо, Владимир Владимирович, за поздравления и проблемы, которые Вы обозначили. Остановимся ещё на одном важнейшем вопросе, связанном с креативными индустриями, которые стремительно входят в «тело» современной культуры. Прошу Валентину Петровну Барабаш, директора Минусинского колледжа культуры и искусства рассказать о «Креативном кластере» как проекте развития Вашего учреждения.

Барабаш В.П.: Креативные индустрии стремительно завоёвывают культурную и образовательную среду. В России открываются колледжи и школы креативных индустрий, в медиапространстве об этом много говорят и пишут. В молодёжной среде это направление развития общества популярно и приветствуется. Для молодёжи привычно использовать тот тезаурус, с которым связаны креативные индустрии: мультимедийный контент, звук, видео и аудио-контент, музыкальный продакшн, анимация, гейм-дизайн и дизайн всяческий другой. Одним словом, креативные индустрии «зашли» в сознание и жизнь современного человека. На это надо реагировать практически, развивая образовательный контент.

В системе среднего специального образования это возможно через открытие новых специальностей, позволяющих выпускникам профессионально осваивать эти индустрии. Мы видим перспективы нашего учебного заведения в охвате всего спектра соответствующих специальностей в классификаторе среднего профессионального образования.

Более полутора десятков лет в нашем колледже развивается специальность «звукооператорское мастерство», выпускники которой успешно трудятся в бюджетных учреждениях, концертных организациях и различных коммерческих и социально-культурных проектах. С 2023 года будет открыта

специальность «фото и видео-творчество» в контексте специальности «народное художественное творчество», с 2024 года – дизайн. В небольшом городе Минусинске такие специалисты будут весьма востребованы.

В 2022 году в учебный процесс вошло пятое здание – прекрасно отреставрированный купеческий особняк, который в городе называют «Дом Вильнера». Он прекрасно оборудован современной компьютерной, звуковой техникой и помещениями. Важным является и расположение «Дома Вильнера», который соседствует с модульной библиотекой им. А. Черкасова, загсом, большим и хорошо благоустроенным сквером с детскими площадками и сценой. Реставрируется Дом детского творчества – тоже старинное купеческое здание. Данное расположение даёт богатую пищу для развития кластера всех этих учреждений под эгидой колледжа.

Строй Л.Р.: Спасибо, Валентина Петровна. Я предлагаю взять курс на обсуждение креативного направления и переместиться с юга Красноярского края на север и попросить Афондику Виктора Николаевича, директора Норильского колледжа искусств, раскрыть вопрос ««Школа журналистики» – инновационный проект Норильского колледжа искусств».

Афондику В.Н.: В декабре 2021 года Норильский колледж искусств стал победителем конкурса социальных проектов благотворительной программы «Норникеля» «Мир новых возможностей» с проектом «Школа культурной журналистики “ПЕРО”». Сумма гранта составила 1 490 288,00 рублей. Срок реализации проекта – октябрь 2022-март 2023 года. Проект «Школа культурной журналистики “ПЕРО”» направлен на активизацию, стимулирование активной творческой молодёжи к написанию статей, публикаций, отзывов о проектах в сфере профессионального академического и популярного искусства, проводимых на территории Норильска. Регулярные обзоры, рецензии культурных событий, опубликованные на новостных порталах города, привлекают внимание, подготовят читателей к походам на культурные мероприятия, будут способствовать профессиональному самоопределению молодого населения города при выборе профессии, а также развитие сферы корреспондентской, журналистской деятельности в области культуры и искусства станет имиджевым событием, повышающим статус



города Норильск как зоны привлекательного туристического кластера с богатой историей и активной культурной жизнью.

Ещё одной целью проекта является привлечение учащихся учреждений дополнительного образования в области музыкального искусства с целью популяризации специальности «Теория музыки», так как данная специальность воспринимается потенциальными абитуриентами исключительно как вид педагогической профессиональной деятельности, упуская из виду то, что ФГОС СПО предполагает реализацию ещё двух профессиональных модулей, связанных с музыковедческой, лекторской деятельностью, организационно-управленческой работой и непосредственно с корреспондентской и журналистской деятельностью.

Задачами проекта являются: развитие профессионального взаимодействия работников культуры, СМИ города в области журналистики для проведения мастер-классов, семинаров; выявление и сопровождение одарённых обучающихся, с целью их подготовки к дальнейшей профессиональной деятельности в журналистике культуры и искусства, а также формирования и подготовки потенциального кадрового «запаса» для учреждений города; организация занятий по социально-культурной деятельности, истории культуры, менеджменту в сфере культуры и искусства; проведение мастер-классов для участников проекта действующими журналистами и фотокорреспондентами; создание методического банка (печатных и видеопособий, иных методических материалов).

Целевой аудиторией проекта являются студенты и выпускники старших классов образовательных учреждений города, планирующие связать свою жизнь с профессией журналист и в дальнейшем избрать работу в средствах массовой информации, культурных учреждениях, креативной индустрии в возрасте 15–19 лет, а также музыканты, преподаватели, сотрудники культурных учреждений, желающие получить дополнительные навыки в профессиональной деятельности. Также проект открыт для жителей и гостей города, интересующихся культурными событиями. Грамотная реализация проекта профессионалами позволит благополучателям освоить новые методы и технологии обучения, знакомства с профилем деятельности учреждений, расположенных на территории города, приобщение

к культурному наследию жителей Норильска.

В рамках проекта творческий процесс делится на две основные части, теоретического обучения: лекции, мастер-классы, семинары по теории и истории журналистики, социально-культурной деятельности, истории культуры, анализу представления общественного мнения в медийном поле, коммуникативной стратегии построения текста, современным художественным практикам, арт-журналистике и практического применения полученных знаний, навыков, умений – разработка и публикация в СМИ статей, рецензий на культурные события, происходящие в городе Норильске.

Опыт и квалификация штатных и привлечённых специалистов позволят качественно решить проблему профессионального ориентирования, подготовки участников проекта в области культурной журналистики. В качестве волонтеров на подготовительном этапе будут привлечены студенты и сотрудники Норильского колледжа искусств, которые примут участие в проведении рекламной акции (афиши, буклеты) с целью информирования целевой аудитории: распространение рекламной продукции и проведение встреч с потенциальными участниками проекта. Также будет произведено информирование через средства массовой информации (объявления и статьи в газетах, информационных онлайн порталах, социальных сетях).

По окончании формирования групп обучения начнутся занятия, базирующиеся в Норильском колледже искусств. Занятия будут проходить в период с октября 2022 года по март 2023 года, еженедельно. Помимо теории, группа участников проекта будет посещать культурно-массовые мероприятия в сопровождении волонтеров и специалистов проекта, реализуемых на территории города. Предполагается, что будет проводиться последующий анализ прошедших событий, обработка информации и создание статей, рецензий, отзывов и их размещением в средствах массовой информации. Созданные текстовые композиции будут также реализованы в виде методического материала, пособий и т. д. Участники проекта будут награждены памятными сувенирами и сертификатами об участии в работе школе культурной журналистики «Перо».

По окончании реализации проекта, совместно с представителями средств массовой информации, будет произведён анализ деятельности, результатив-



ность, перспективы и целесообразность расширения территории и профиля школы журналистики. Участникам проекта, показавшим лучший результат, будет предложено продолжить обучение в профильных организациях: для несовершеннолетних на базе «Норильский колледж искусств» по специальности «Теория музыки», в рамках которой будет осуществляться подготовка по профессиональному модулю «Корреспондентская деятельность в средствах массовой информации в области культуры и искусства» на приоритетных условиях.

Сотрудничество со средствами массовой информации будет реализовываться и в дальнейшем, для подготовки кадров в области журналистики, как востребованной специальности на территории города. Школа, созданная на базе проекта, в дальнейшем будет переведена в постоянный действующий формат, с размещением на базе «Норильский колледж искусств» и сотрудничеством с ведущими специалистами событийной журналистики в области культуры, туризма, с постепенным расширением круга приглашённых специалистов, в том числе из ведущих образовательных учреждений и изданий.

На первом этапе реализации проекта, с целью формирования материально-технической базы, для проведения занятий Норильский колледж искусств заключил договоры на приобретение и поставку необходимого оборудования: интерактивной доски, проектора. Их наличие с одновременным подключением нескольких пользователей позволит задействовать всю группу учащихся при работе с текстовыми и графическими объектами, а также устраивать презентации для широких масс. Также будет приобретена компьютерная техника для работы участников проекта, позволяющая осуществлять набор, корректировку текста, написание рецензий, статей, обзоров на культурно-массовые мероприятия, реализуемые на территории города, обработку фото-видеоматериала.

На сегодняшний день завершается монтаж оборудования в аудитории, являющейся местом проведения занятий, а также заключены договоры и проведены переговоры с представителями средств массовой информации, а также пресс-секретариата администрации города Норильска по проведению лекций и мастер-классов для обучающихся.

Строй Л.Р.: Спасибо, Виктор Николаевич, за Вашу идею, с которой Вы так щедро поделились с нами.

Возможно, в сибирских образовательных учреждениях она тоже станет внедряться и развиваться. Помимо инновационных форм работы в системе художественного образования, есть и те, которые апробированы временем. Методическая деятельность никогда не даёт сбоев, и об этой традиции я попрошу рассказать Пинчук Елену Анатольевну, директора Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры. Итак, «Особенности методической работы в системе художественного образования Красноярского края».

Пинчук Е.А.: Методика – это система правил, изложение методов обучения. Основные вопросы, которые решает методика – как, каким образом, как именно? Методика – это содержание образования, это то, что отличает одну систему обучения от другой, одну исполнительскую школу или технику от другой. В художественном образовании – это стиль, почерк Учителя. Задача нашего поколения – это прежде всего, сохранить то, что нам прямо в руки дали наши великие учителя. И сохранив, преумножить, развить сообразно времени. Мы, музыканты, по природе своей специальности достаточно консервативны. Именно поэтому к нам и часто возникают претензии – не хотим внедрять новые методы и технологии в образовании.

Да, действительно, на первый взгляд сложно придумать инновации, ведь скрипка за последние веки пять особо не изменилась, да и фортепиано уже примерно пару веков как окончательно сформировалось. Мы имеем фундаментальную основу в академическом образовании в области искусств, хорошие традиции, авторские методики.

Но сегодня, обучая молодёжь XXI века, «поколение Z», имея информационные ресурсы современного общества не только в музеях, библиотеках, архивах, фондах, но в средствах массовой информации, Интернете, сетевых системах, образовательных платформах, мы не можем оставаться в стороне и только оберегать прошлое. Мы обязаны учитывать стремительные изменения в образовательных технологиях, нам необходимо «вписать» свою достаточно консервативную методологическую концепцию художественного образования в реалии времени. Как? Каким образом? Как именно мы это должны сделать?

Нужны новые подходы, нужен обоснованный методический анализ, нужны исследования, обоб-



щение и распространение, нужна централизация всех сил трёхуровневой системы художественного образования.

В системе основного общего образования (начального, основного, среднего), среднего профессионального образования, высшего образования ведения министерства образования и науки, министерства просвещения разработаны и утверждены ФГОС, примерные основные образовательные программы, федеральные перечни учебников, учебники по каждому предмету учебного плана, рабочие тетради, методические указания для учителей, сборники контрольных работ, тестов, фонды оценочных средств и т. п.

В художественном образовании – эта тема всегда была и есть номером один в повестке учебно-методического обеспечения деятельности. ДШИ априори не могут иметь примерных программ и, соответственно, обязательных учебников, рабочих тетрадей, фондов оценочных средств и т. п. Колледжи искусств, работая с 2015 года по обновлённым ФГОС СПО, не имеют, хотя это и определено законом об образовании, примерных основных образовательных программ. Не было и нет учебников по большинству дисциплин и модулей учебного плана. Кто может сегодня похвастаться учебником по профессиональному модулю «Исполнительская деятельность», междисциплинарному курсу «Учебно-методическое обеспечение учебного процесса», учебным пособием по междисциплинарному курсу «Специальный инструмент»?

Наши традиции в трёхуровневом образовании в XXI веке уживаются и приспосабливаются к стандартам общей школы. Но нужно не приспосабливать, а писать и переписывать, анализировать и обобщать, излагать методику на бумаге, утверждать, распространять, рекомендовать. Чтобы сохранить и приумножить необходимо, прежде всего, зафиксировать имеющиеся уникальные методики и авторские педагогические приёмы в учебно-методическом наследии.

В методической деятельности учреждений выделяют несколько важных направлений. Остановлюсь на наиболее проблемных в области художественного образования. Первое – обеспечение содержания образовательной деятельности (реализации основных и дополнительных образовательных программ).

Законом «Об образовании в Российской Федерации» в статье 83 «Особенности реализации образова-

тельных программ в области искусств» определено: «Реализация образовательных программ в области искусств основана на принципах непрерывности и преемственности и направлена на выявление одарённых детей и молодёжи в раннем возрасте, профессиональное становление, развитие обучающихся, основанное на возрастных, эмоциональных, интеллектуальных и физических факторах, а также последовательное прохождение взаимосвязанных этапов профессионального становления личности».

В обязанностях преподавателей включена разработка учебно-программной документации (программа учебного предмета, программа итоговой аттестации, фонд оценочных средств по учебному предмету, фонд оценочных средств итоговой аттестации).

Но каким образом обеспечивается преемственность? Как преподаватели каждой ступени образования связывают результаты обучения своего уровня с другим? Для это преподаватель вуза должен знать программы колледжа, преподаватель колледжа – программы детских школ искусств, а преподаватель детской школы искусств должен понимать содержание следующего уровня обучения, чтобы подготовить к поступлению выпускника.

Сегодня эти вопросы решают многочисленные формы методического взаимодействия преподавателей детских школ искусств, колледжей и вузов: мастер-классы, адресная консультационная помощь, выездные лаборатории, педагогические мастерские и пр. И здесь важно не нарушать логическую цепь: детская школа искусств и колледж, колледж и вуз. Важна функция ресурсного методического центра в регионе, который может аккумулировать, обрабатывать, распространять информацию, координировать действия всех ступеней образования. Примером совместных действий может служить подготовленный центром кадров культуры План методического и творческого взаимодействия образовательных организаций в области культуры Красноярского края на 2022–2023 учебный год. В план вошли конкурсные, научные, профориентационные мероприятия, направления адресной методической и консультационной помощи, юбилейные и праздничные события 121 детской школы искусств края, 6 краевых профессиональных образовательных учреждений, Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры и Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.



Сводный план – это матрица совместных действий каждой ступени региональной трёхуровневой системы художественного образования.

Ещё одно направление методической деятельности – создание разнообразных видов учебной продукции (учебные пособия, учебно-методические пособия, хрестоматии, рабочие тетради и т. п.).

Этой функции нет в требованиях профессионального стандарта педагога. Это максимальный уровень профессионального искусства, высший пилотаж, мастерство. Как изложить на бумаге полный 8-летний курс устной индивидуальной традиции обучения игре на инструменте в ДШИ? Чаще всего преподаватель планирует и разрабатывает план одного открытого урока с периодичностью раз в один-два года. А чтобы создать учебник – нужно изложить все уроки на бумаге. Сколько их? При занятиях 2 раза в неделю – 526 уроков за 8 лет.

Одна из причин отставания в этом направлении методической деятельности – отсутствие специально обученных специалистов в художественном образовании. Отсутствие методистов образовательных программ в колледжах и вузах, преподавателей в этой области.

Учитывая вышесказанное, предлагаю рассмотреть следующие предложения: во-первых, в программе бакалавриата профиля «Музыкальная педагогика» рассмотреть возможность преподавания модуля «Методическая деятельность в образовательном учреждении». Во-вторых, объединить усилия в методической и профориентационной деятельности – создать координационный совет в области художественного образования.

Строй Л.Р.: Спасибо, Елена Анатольевна. Вопрос воспитания методиста – это огромная проблема, которую мы обсуждаем всегда на профессиональных встречах. Возможно, что «Креативное образование – новое направление в системе дополнительного образования детей в области культуры и искусства» поможет нам всем справиться с этой задачей в том числе. Я попрошу директора художественного училища (техникума) имени В.И. Сурикова Дидковскую Викторину Казимировну рассказать о первой креативной школе Красноярья, которая открылась совсем недавно.

Дидковская В.К.: В Красноярске на базе училища (техникума) имени В.И. Сурикова открылась первая в регионе Школа креативных индустрий.

Обучение рассчитано на молодёжь в возрасте от 14 до 18 лет. К занятиям уже приступили 92 ученика, 80 из которых обучаются за счёт краевого бюджета.

Осваивать креативные индустрии ребята будут по четырём направлениям: анимация и 3D-графика, дизайн, фото- и видеопроизводство, интерактивные цифровые технологии (VR/AR).

Для каждого направления создана студия с современным оборудованием. В учреждении имеются станок для кинопроизводства, телесуфлёры, 3D-принтеры, 3D-сканер, фотокамеры, квадрокоптеры и многое другое. Установлено программное обеспечение для создания актуального творческого продукта. Преподаватели – успешные практики из сферы креативных индустрий.

Обучение длится два года. Первый год учащиеся знакомятся со всеми направлениями. На второй погружаются в одну из специализаций и осваивают компетенции. Выпускники получают сертификат установленного образца и творческое портфолио в востребованной отрасли.

Школы креативных индустрий открываются в России под эгидой Министерства культуры РФ. В Красноярске проект реализуется министерством культуры края при поддержке губернатора и правительства региона. Край стал одним из первых субъектов РФ, включившихся в формирование структуры ступенчатого непрерывного образования в области креативных индустрий. В данном направлении ведётся активная работа, налаживаются связи с колледжем креативных индустрий, институтом креативных индустрий, разрабатываются совместные проекты в целях развития креативных индустрий в Красноярском крае с Сибирским государственным институтом искусств имени Дмитрия Хворостовского.

Строй Л.Р.: Спасибо, Виктория Казимировна. Волна «креативных индустрий» буквально захлестнула Сибирь, и, хотя само это понятие до сих пор остаётся большим вопросом, самое главное, что с молодёжью культура региона разговаривает на их языке. И через этот интерес, через любящие сердца только и смогут стать профессионалами. Именно о этом, о «Рождении профессионала. От школы искусств до вуза» я попрошу рассказать Зуёнок Елену Игнатьевну, заместителя руководителя главного управления культуры администрации города Красноярска.



Зуёнок Е.И.: Актуальность профессиональной ориентации для сферы культуры и искусства не переставала оставаться в фокусе внимания ни на один год, если не сказать – никогда. Где, каким образом, в какой момент рождается профессионал в искусстве? В раннем детстве, когда его способности заметили и начали развивать родители? Или, когда он пришёл в школу искусств, и его подхватили опытные преподаватели? Или в момент, когда получен диплом о среднем или высшем образовании? А может каждый раз, выходя на сцену или приходя в аудиторию в качестве преподавателя к студентам или учащимся детской школы искусств, он задаёт себе вопрос: Я – профессионал?

Посмотрим на такой контекст. Ребёнок пришёл в детскую музыкальную или художественную школу и именно здесь у него есть все шансы на то, чтобы начать профессиональный путь. А система современного дополнительного образования именно это и предписывает сегодня детским школам искусств, определяя их первой ступенью художественного образования. Но очевидно, что все, кто окончит школу, не обязательно пойдут в профильные образовательные учреждения получать соответствующую профессию музыканта, художника, танцовщика. И получается, что школа искусств – это, в первую очередь, возможность для выявления и развития на раннем этапе творческих способностей ребёнка. Это особая атмосфера искусства, нацеливающая на духовно-нравственные ориентиры, и при этом дающая азы будущей творческой профессии. Заканчивая ДШИ в непростом (с точки зрения психологии) подростковом возрасте, ему нужно определиться с профессиональным выбором. И на это самоопределение не может не повлиять весь багаж, приобретённый им в школе искусств за 5, 8 лет. Вместе с тем, мы видим, как сегодня в стремительно меняющемся мире, полном неопределённости, не просто делать такой выбор, принимать решения взрослым людям, тем более подростку.

И здесь важна система поддержки и сопровождения способного, творчески одарённого ребёнка, начиная со школы, целенаправленное ведение его в профессию. Колледж позволит юному профессионалу утвердиться в выборе, даст опору. Высшее учебное заведение ещё более укрепит этот фундамент, подготовит квалифицированного инструменталиста, вокалиста, актёра, живописца,

художника-керамиста, а также педагога для среднего и высшего звена. А ведь это кадровый, не очень быстро восполняемый запас. То, что мы называем человеческим капиталом.

У нас в Красноярском крае, как известно, сложилась и много лет работает многоуровневая система профессионального образования в области культуры и искусства (детские школы искусств – ссуз – вуз – творческие мастерские Российской академии художеств). Кроме того, у нас действует региональный ресурсный центр – Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, который выстраивает, поддерживает, координирует систему выявления и сопровождения одарённых детей в области культуры и искусства. Вместе с тем колледжи искусств и Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского самостоятельно ведут такую работу. Колледжи – прежде всего решают профориентационные задачи, Институт ко всему прочему представляет большую составляющую дополнительного профессионального образования для преподавателей детских школ искусств (программы повышения квалификации, мастер-классы) по направлениям исполнительского искусства (например: особенности преподавания по различным специализациям, методики, современные технологии в деятельности преподавателей детских школ искусств по классу баяна и аккордеона, особенности концертмейстерского дела, вопросы хорового дирижирования, академического пения и многое другое). Кроме того, организует мастер-классы профессоров Сибирского государственного института искусств, Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова и Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, а также вузов других регионов страны в рамках международных и межрегиональных конкурсов и творческих школ.

Детские школы искусств, являясь базой, фундаментом для будущего профессионального образования, имеют возможность взаимодействия со всеми звеньями системы образования, как иерархически, так и линейно. Во многом это происходит по причине сложившихся многолетних традиций той или иной школы, того или иного преподавателя. У одних школ искусств, художественных школ и музыкальных школ города тесная связь и взаимодействие с Крас-



ноярским колледжем искусств имени П.И. Иванова-Радкевича, Красноярским художественным училищем им. В.И. Сурикова, у других сложился крепкий тандем с Сибирским государственным институтом искусств имени Дмитрия Хворостовского.

Готовясь к круглому столу «Художественное образование: проблемы и перспективы развития», мы специально проанализировали формы взаимодействия детских школ искусств г. Красноярска с Сибирским государственным институтом искусств с 2018 года.

В событиях института самого разного масштаба – от школьных олимпиад до международных научных конференций – активно задействованы и учащиеся, и преподаватели детских школ искусств. Уже доброй традицией стали отчётные концерты красноярских детских музыкальных и школ искусств в Большом зале института искусств.

Творческое взаимодействие детских школ искусств Красноярска и института искусств можно классифицировать по нескольким основным направлениям. Выделим их:

Во-первых, участие в творческих мероприятиях: конкурсы, фестивали, концерты, выставки, проекты и т. п. Здесь, в первую очередь, нужно назвать всероссийские, международные фестивали, конкурсы, организованные институтом: международный конкурс-фестиваль «Надежда», Красноярский фестиваль «Весенние хоровые капеллы», международный конкурс баянистов, аккордеонистов и гармонистов «Кубок Сибири», Всероссийский конкурс по фортепиано «Енисей-KLAVIR» среди обучающихся старших классов детских музыкальных школ и детских школ искусств, обучающихся ссузов и вузов России различных специальностей, межрегиональная профильная Олимпиада по дисциплинам художественно-творческой направленности для учащихся ссузов, детских художественных школ и детских школ искусств (по рисунку, живописи, композиции), Всероссийская профильная Олимпиада по дисциплинам художественно-творческой направленности для учащихся СПО, детских художественных школ и детских школ искусств, Всероссийский форум духового искусства «Енисейские фанфары 2020», проект «Art-семестр».

Во-вторых, участие в образовательных мероприятиях (семинары, мастер-классы и др.) для преподавателей и детей: проект «Творческая школа:

для учащихся фортепианных отделений Сибирского региона», Краевая творческая школа для одарённых детей; мастер-классы Виктора Третьякова и Вадима Репина, Мастер-классы в рамках «Красноярской струнной творческой школы», мастер-классы участников Российского квартета саксофонистов (г. Москва) и другое.

В-третьих, участие преподавателей в конференциях, чтениях с выступлением, публикации в печатных изданиях института: международная научная конференция «Художественные традиции Сибири», научно-педагогическая конференция «Русские народные инструменты в образовательных организациях системы художественного образования города Красноярска: история и современность», международная конференция «Искусство глазами молодых», международная научная конференция «Искусство глазами молодых», научно-практическая конференция «Духовое искусство – прошлое, настоящее, будущее», Всероссийская научная конференция «Актуальные проблемы современного композиторского творчества» в рамках четвёртого международного Сибирского Фестиваля современной музыки, II Всероссийская (с международным участием) научная конференция «Актуальные проблемы современного композиторского творчества».

В-четвёртых, индивидуальная работа с преподавателями института (адресная методическая помощь): профориентационные встречи, консультации с профессорами и преподавателями института, в том числе при подготовке к различным конкурсам, а также к поступлению в институт.

В-пятых, иные формы взаимодействия: совместные проекты, концерты, выставки, в том числе сотрудничество с преподавателями института искусств в рамках работы Методического объединения преподавателей детских школ искусств г. Красноярска, концерты студентов и преподавателей института в школах, Концерт-смотр обучающихся струнных отделений детских музыкальных школ и детских школ искусств города и Красноярского края, экскурсии для детей, обучающихся в детских школах искусств на отделении изобразительного искусства, на кафедрах «Живопись», «Графика», «Интерьер», «Дизайн», «Скульптура», «Керамика». Всего в мероприятиях института искусств приняло участие около 3 000 учащихся и преподавателей детских школ искусств.



Логичным показательным результатом такого активного творческого и образовательного взаимодействия института со школами искусств, работы всей системы художественного образования в целом, характеризующим её эффективность, становятся ежегодные поступления выпускников школ искусств города Красноярска (в том числе после получения среднего профессионального образования) в Сибирский государственный институт искусств и его колледж. За период с 2018 по 2022 годы это число составило более 130 человек, в том числе более 30 человек – по программам в области изобразительного искусства (живопись, графика, дизайн, руководство студией декоративно-прикладного творчества). Наибольшее количество поступивших по музыкальным специализациям: фортепиано, скрипка, саксофон, балалайка, вокальное и хоровое искусство, а также музыкальная педагогика. Лидеры-специализации в изобразительном искусстве – живопись и графика.

Среди поступивших за пять лет самое многочисленное представительство – выпускники следующих школ: Детской художественной школы № 1 им. В.И. Сурикова (20 чел.), Детской музыкальной школы № 7 имени П.К. Марченко (19 чел.), Детской школы искусств № 8 (16 чел.), Детской школы искусств № 9 (12 чел.), Детской музыкальной школы № 2 (11 чел.), Детской художественной школы № 2 (11 чел.), Детской музыкальной школы № 1 (8 чел.), Детской школы искусств № 15 (8 чел.).

Анализ показал, что доля выпускников детских школ искусств, поступивших в Сибирский государственный институт искусств, от общего числа поступивших в образовательные учреждения среднего и высшего образования для получения профессии в области культуры и искусства, ежегодно составляет 8–13%, а доля от общего числа выпускников – 1–7%.

В начале 2022–2023 учебного года Красноярским краевым научно-учебным центром кадров культуры сформирован План творческого взаимодействия образовательных организаций отрасли культуры Красноярского края, в который вошли методические, профориентационные мероприятия, адресная помощь одарённым детям и их преподавателям, творческие и конкурсные мероприятия всех субъектов системы художественного образования в области культуры и искусства в нашем крае, начиная с детских школ искусств, заканчивая

Сибирским государственным институтом искусств имени Дмитрия Хворостовского. И отрадно констатировать, что внушительное представительство событий, вошедших в этот региональный план (25 мероприятий), организовано под эгидой Методического объединения преподавателей детских школ искусств г. Красноярска и непосредственно детскими школами искусств.

Кроме того, для усиления работы по профессиональной ориентации обучающихся в городских школах искусств главным управлением культуры администрации г. Красноярска сформирован и утверждён отдельный план Общегородских мероприятий на текущий учебный год. В план включены 8 значимых событий профориентационной направленности, которые будут проводиться на крупных краевых и федеральных площадках. Городская педагогическая конференция – в Сибирском государственном институте искусств, концерты обучающихся – в Доме офицеров и Малом концертном зале Красноярской краевой филармонии, отчётный концерт хореографических отделений – в Красноярском государственном театре оперы и балета, 2 крупных концерта в БКЗ Краевой филармонии – День первоклассников ДШИ – церемония чествования учащихся первых классов предпрофессиональных программ (состоялся 12.09.2022) и Большой концерт с участием отделений народных инструментов и фольклорных отделений (сводный оркестр, фольклор), который планируется на апрель 2023 года.

Сегодня у детских школ искусств, как у первой, начальной ступени отраслевого художественного образования, того уникального места, где начинает формироваться профессионал, немало проблем и вызовов. Это и недостаточный охват школами детей в возрасте от 5 до 18 лет (4,9% вместо 14%), вызывающее тревогу некоторое уменьшение числа обучающихся по таким специальностям, как фортепиано, баян, музыкальный фольклор, хореография, изобразительное искусство, всё ещё недостаточно модернизированная материально-техническая база с высоким износом музыкальных инструментов (несмотря на явно наметившуюся положительную динамику с началом реализации Национального проекта «Культура», благодаря которому школы получают музыкальные инструменты, оборудование и методическую литературу), нехватка площадей для увеличения числа детей, охваченных допол-



нительными общеобразовательными программами в области искусств и многое другое.

При этом сегодня также очевидно, что детским школам искусств, с одной стороны, являющимися учреждениями дополнительного образования, задача которых охватить как можно больше детей, вовлечь их в нашу эстетическую систему, с другой стороны – как организациям, реализующим преимущественно предпрофессиональные общеобразовательные программы, олицетворяющие первую ступень профобразования в сфере культуры и искусства, необходимо находить очень точный баланс. Удерживать в самом прекрасном смысле этого слова детей в атмосфере духовно-нравственных ценностей, приобщать их к искусству, прививать навыки не только владения музыкальными инструментами и освоения других видов искусств, но и образовывать в активных слушателей, ценителей искусства. При этом готовить будущих профессионалов – музыкантов-исполнителей и, конечно, будущих преподавателей. Тех, кто продолжит развитие нашей системы художественного образования в России, будет выявлять, раскрывать и развивать таланты в детях с самых юных лет, начиная в школе искусств, а затем сопровождая и поддерживая их на всём пути профессионального становления.

Строй Л.Р.: Спасибо, Елена Игнатьевна, за аналитическую работу, которую Вы провели. Не только дети сибирского региона поступают в колледж нашего вуза, но и ребята из других стран. В свете политических событий, происходящих сегодня в мире, это очень важный вопрос, о котором я попрошу рассказать Самбуеву Аяну Баировну, заведующую колледжем Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. Тема её сообщения – «Особенности подготовки иностранных студентов в колледже Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского».

Самбуева А.Б.: Уважаемые коллеги! Мне сегодня в рамках круглого стола представилась возможность с практической точки зрения поделиться опытом организации образовательного процесса с обучающимися, прибывшими по-настоящему издалека, и на первоначальном этапе абсолютно не владеющими русским языком. Наш колледж получил такой шанс: в 2022 году к нам на специальность 53.02.03 «Инструментальное исполнительство (скрипка)» поступила студентка из Республики

Ангола (Южная Африка). Государственный язык этой страны – португальский. Ангольская скрипачка в России появилась благодаря реализации программы Россотрудничества, находящейся в ведении Министерства иностранных дел Российской Федерации. Наш институт является активным участником этой программы по всем реализуемым уровням образования. Иностранные студенты по уровню среднего профессионального образования начали обучаться в колледже с 2017 года, но до этого мы имели дело с ребятами из Таджикистана и Киргизии, а теперь подключилось дальнейшее зарубежье.

Безусловно, мы выиграли время на адаптацию, благодаря обязательному подготовительному курсу русского языка для иностранных абитуриентов в опорном университете Красноярского края – Государственном университете науки и технологий имени М.Ф. Решетнёва. За 5 месяцев изучения курса Фернанда существенно продвинулась в понимании языка, произношении и навыках письма на русском языке. Программа, которую они проходят на подкурсе, выстроена таким образом, что иностранцы, не владеющие русским языком абсолютно, могут в дальнейшем обучаться на русском языке. Стоит отдельно отметить высокий уровень организации деятельности университета по документальному сопровождению иностранных граждан, зачисленных на курс, и поблагодарить коллег из управления международного сотрудничества за консультационную помощь. Подготовка полного пакета документов (в соответствии со 115 ФЗ «О правовом положении иностранных граждан в Российской Федерации» и локальными нормативными актами), включающая оформление визы, постановку на миграционный учёт, документ о признании предшествующего уровня образования, перевод документа об образовании, медицинский осмотр и прохождение процедуры дактилоскопической регистрации, оформление медицинской страховки, всё это с учётом того, что мы имеем дело с несовершеннолетним обучающимся, соответственно для большинства процедур необходим закреплённый распоряжением сопровождающий. И, конечно, образовательное учреждение и сам иностранный обучающийся несут ответственность за оформление документации в срок, который регламентирован миграционным законодательством, и с учётом периода оформления документов, он достаточно сжатый.



Обучение на подготовительном курсе оформляется распорядительными актами – приказом о зачислении, об отчислении, студентам-иностранцам предоставляется общежитие с хорошими условиями проживания. Очень важно, что иностранцы живут на отдельном этаже и у них складывается своя среда. За каждым из них закреплён ответственный русский наставник из числа студентов института на весь период прохождения подготовительного курса. Одновременно с прохождением курса для обучающейся была организована возможность индивидуальных занятий в институте и участие в объединённом камерном оркестре колледжа и института, что существенно способствовало и адаптации на новом месте, и совершенствованию профессиональных навыков уже в этот период.

Надо сказать, что наша студентка находится на территории РФ с 25 января 2022 года. Делегация Анголы прибыла в Россию в самый разгар зимы, и мы, конечно, переживали, как она вообще перенесёт первую зиму после своего родного тропического климата, есть ли у неё зимние вещи и так далее. Но юный организм, к счастью, справился благополучно. В феврале состоялась первая официальная встреча вуза с делегацией Анголы, в неё входил Генеральный директор ангольского симфонического оркестра, при котором он создал музыкальную школу, и для него это уже не первое сотрудничество с российскими образовательными учреждениями. Понимая необходимость качественной подготовки кадров, он, со своей стороны ведёт значительную работу. У группы ангольских студентов, обучающихся музыкальному искусству в разных вузах, есть куратор-переводчик из числа своих, это студентка Краснодарского института культуры, которая уже достаточно овладела русским языком и оказала существенную помощь в первоначальный период, и сейчас она продолжает поддерживать с нами связь через специалиста учебно-методического управления, ответственного за обучение иностранных студентов в нашем вузе, это практически их «вторая мама».

Нужно отметить, что со студенткой нам повезло, это очень способный и дисциплинированный человек, свои данные она в полной мере уже смогла продемонстрировать на вступительных испытаниях.

Если за экзамен по специальности мы, в принципе, были спокойны, то по сольфеджио некоторые опасения по подготовке были, поскольку это теоретический предмет, требующий, как слуховой, так и терминологической подготовки. Однако, Фернанда справилась и показала владение музыкальной грамотой на должном уровне, а в выявлении уровня слуховых навыков (диктант, пение с листа, слуховой анализ) вообще демонстрировала достаточно качественную подготовку.

Мне хочется поблагодарить Лилию Ринатовну, как первого проректора, в чьём ведении непосредственно находятся иностранные обучающиеся, кафедру оркестровых струнных инструментов, заведующую кафедрой Евгению Сергеевну Царёву, которая с самого начала, с зимы, практически мгновенно нашла способ преодоления языкового барьера и помогала организовывать подготовку Фернанды к экзаменам и курировала её пребывание в институте. Доцента Антонину Леонидовну Рогаткину, педагога по специальности. Фернанда сразу была включена в состав камерного оркестра и в мае, ещё не будучи даже нашей студенткой, она принимала участие в концертной программе проекта «Красноярская струнная творческая школа», кроме этого она ходила на все кафедральные мероприятия.

Конечно, в текущей повседневной жизни, мы регулярно сталкиваемся с какими-то мелкими бытовыми вопросами, решаем их, но в целом можно говорить о том, что и образовательный процесс, и социальная адаптация, происходит достаточно успешно.

Строй Л.Р.: Спасибо, Аяна Баировна, за такую важную работу!

Дорогие коллеги, я всех вас благодарю за то, что вы приехали, нашли время в своих плотных графиках поучаствовать в юбилейных мероприятиях вуза, в том числе в работе круглого стола. Нет сомнения, что мы делаем очень важное дело. В 1990-х годах система художественного образования была разъединена не только территориально, но и юридически, разными системами финансирования. Наша задача вернуть утраченное единство и усилить друг друга, сформировав систему художественного образования Сибири целостной, непрерывной, преемственной не по форме, а по сути.



ЛИТЕРАТУРА

1/Строй Л.Р., Царёва Е.С., Чихачёва М.М., Грищенко А.П., Сейберт А.Ю. Художественная школа Красноярского края: анализ особенностей формирования сквозь призму фрактальной концепции // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2022. Т. 15. № 1. С. 124–132.

2/Тимохов С.В. Система художественного образования Сибирского региона: традиции, проблемы и развитие (методический аспект) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2020. № 3. С. 17–23.

3/Учить творчеству! К истории профессионального образования в области искусства в Красноярске. Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2019. 388 с.

REFERENCES

1/Stroj, L.R., Carjova, E.S., Chihachjova, M.M., Grishhenko, A.P., Sejbert, A. Ju. (2022), "Art School of the Krasnoyarsk Territory: analysis of the peculiarities of formation through the prism of a fractal concept", Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities, Vol. 15, no. 1, pp. 124–132. (in Russ.)

2/Timohov, S.V. (2020), "The system of art education in the Siberian region: traditions, problems and development (methodological aspect)", ARTE, no. 3, pp. 17–23. (in Russ.)

3/(2019), Uchit' tvorchestvu! K istorii professional'nogo obrazovanija v oblasti iskusstva v Krasnojarske [To teach creativity! On the history of professional education in the field of art in Krasnoyarsk], Sibirskij gosudarstvennyj institut iskusstv imeni Dmitrija Hvorostovskogo, Krasnoyarsk, 388 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Лузан Владимир Сергеевич, доктор культурологии, доцент, и.о. ректора, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: vladimir_luzan@list.ru

Строй Лилия Ринатовна, кандидат искусствоведения, доцент, и.о. первого проректора, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: listroy@ya.ru

Самбуева Аяна Баировна, заведующая колледжем Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: ayanasambueva@gmail.com

Authors information

Vladimir S. Luzan, D. Sc. (Cultural Studies), Docent, Acting Rector, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: vladimir_luzan@list.ru

Lilija R. Stroj, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Acting Vice rector, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: listroy@ya.ru

Ajana B. Sambueva, Head of the College of Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: ayanasambueva@gmail.com



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