



ISSUE / ВЫПУСК

№1

2 0 2 3

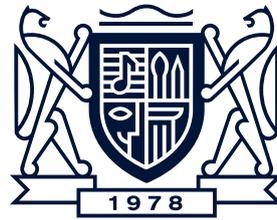
ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgjiart.ru]

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

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, 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: sgiart.ru

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

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК

№1
2 0 2 3



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№1

2 0 2 3

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Г.А. Ерёмченко

Штрихи к «портрету» музыки Франции второй половины XX века

Г.А. Головина

Жанр струнного трио в исторической ретроспективе

Д.М. Мамедова

Мугамное направление как основа развития национальной теории музыки Азербайджана

30/ ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Е.С. Царёва, И.Г. Николаев

Творческий путь М.И. Бенюмова в контексте процессов музыкальной жизни Красноярска последней четверти XX – начала XXI века: к юбилею Учителя

41/ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

А.П. Недоспасова, Шиюй Гэ

«Гольдберг-вариации» в интерпретации Ланг Ланга: об изменениях «исполнительских протоколов» сочинений И.С. Баха

49/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

С.Г. Войткевич, Шичжэ Ван

Шао Сянь и Цзинь Тиелин: о педагогической преемственности в китайской школе академического вокала

59/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

А.В. Марков

Эстетик-византиец: Ю. Борев как актёр в фильме «Ярослав Мудрый» Г. Кохана

67/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Ху Вэньвэнь, Л.Р. Строй

Становление художественного образования Харбина конца XIX – начала XX веков

Ху Хуэй

Портреты предков из Хуэйчжоу династий Мин и Цин

А.В. Сорока, И.Б. Матвиенко

Техника пастели как средство создания образа Санкт-Петербурга в работах современных отечественных художников

92/ СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

Н.В. Перепич, Д.В. Соколовский

Актуальные тенденции в творчестве красноярских композиторов (на примере V Сибирского фестиваля современной музыки)



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

Г.А. ЕРЁМЕНКО

Штрихи к «портрету»
музыки Франции второй
половины XX века

14/

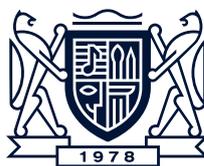
Г.А. ГОЛОВИНА

Жанр струнного
трио в исторической
ретроспективе

20/

Д.М. МАМЕДОВА

Мугамное направление
как основа развития
национальной теории
музыки Азербайджана



УДК 782

ШТРИХИ К «ПОРТРЕТУ» МУЗЫКИ ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (на материале переводных текстов фран- цузских композиторов и публикаций рус- скоязычного музыкознания)

Г.А. ЕРЁМЕНКО

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

АННОТАЦИЯ. В данной статье представлен экскурс в историю контактов музыкальных культур России и Франции в XX веке. Цель работы – создание панорамы творческих поисков композиторской школы Франции во второй половине XX столетия. Привлечён материал опубликованных текстов ведущих французских композиторов, русскоязычных справочных изданий и исследовательских трудов о лидерах и малоизвестных в нашей стране музыкантах-творцах. Предложена классификация поколений композиторов-учеников О. Мессиаена. В числе определяющих фигур названы – П. Булез, Ф. Бейль, Б. (Д)жолас, Ж. Барраке, Ж. Ами, композиторы-спектралисты во главе с Ж. Гризе, имена поколения 50-х годов (П. Дюсапен, Ж. Манури). Дана краткая характеристика их главных жанровых предпочтений, стилистических и технических устремлений. Выделен ряд композиторов группы «независимых», среди которых А. Дютийё, М. О(х)ана, Ж.-К. Элуа. Сопоставлены мнения композиторов разных эстетико-художественных позиций по проблемам развития национальной школы в современной ситуации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современные композиторы Франции, школа Мессиаена, темброакустические эксперименты, традиции и новизна, ориентализм и этноцентризм, акустическая музыка, техника Live-electronic, медиа-эффекты, композиторы-спектралисты.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

TOUCHES TO THE “PORTRAIT” OF THE MUSIC OF FRANCE SECOND HALF OF THE XX CENTURY (based on the translations texts of French composers and works of Russian-language musicology)

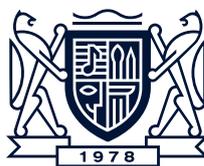
G.A. EREMENKO

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

ABSTRACT. The article presents an excursion into the history of contacts between musical cultures of Russia and France in the twentieth century. The purpose of the article is to create a panorama of the creative searches of the French school of composition in the second half of the twentieth century. The material of published texts interviews of leading French composers, Russian-language reference publications and research works of musicology about the leaders and little-known creative musicians in our country is attracted. The classification of generations of composers-students of O. Messiaen is proposed. Among the figures are named – P. Boulez, F. Bayle, B. Jolas, J. Barracquet, J. Ami, spectral composers led by J. Griese, the names of the generation of the 50s (P. Dusapin, J. Manuri). A brief description of their main genre preferences, stylistic and technical aspirations is given. A number of composers of the “independent” group are singled out, among them A. Dutilleux, M. Ohana, J.-K. Elua. The opinions of composers of different aesthetic and artistic positions on the problems of the development of the national school in the modern situation are compared.

KEYWORDS: contemporary composers of France, the Messiaen school, timbroacoustic experiments, traditions and novelty, orientalism and ethnocentrism, acumatic music, Live-electronic technique, media effects, spectral composers.

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



Русско-французские музыкальные контакты

Притяжение культур России и Франции переживало разные формы: от взаимного пристального интереса – до почти полного охлаждения¹. Россия «попала в плен» самобытности французской музыкальной культуры в конце XVIII века, когда в Петербурге была открыта Французская опера и позднее развернулись гастроли великих музыкантов. Богатство возможностей русского искусства во Франции открыла антреприза С. Дягилева в начале XX столетия. Активный диалог двух стран был подхвачен Советской Россией, чему способствовала в 1920-е годы деятельность «Ассоциации современной музыки», организовавшей концерты западных музыкантов, в том числе – композиторов творческой группы «Шесть». Во Франции в это время жили и работали И. Ф. Стравинский и С. С. Прокофьев, в чьей музыке звучала одновременно притягательная и пугающая «славянская стихия». Заграничные командировки Б. В. Асафьева тех лет давали возможность российским читателям познакомиться не только с текущей художественной жизнью Парижа, но и с трудами видных музыкальных учёных о прошлом и о современной ситуации развития французского театра и национального инструментализма².

Из-за идеологической обособленности советского государства от Запада в 1930-е годы и военной экспансии гитлеровской Германии европейское сообщество оказалось раздробленным на долгое время. «Только после войны, в 1945 году, мы открыли для себя мир – на все годы войны мы были изолированы

в своих странах», – заметил в интервью 1998 года лидер французского авангарда Пьер Булез [1, с. 33].

Распавшиеся культурные связи России с Францией стали восстанавливаться в период «оттепели». Прорыву изоляции от Запада способствовало гастрольное посещение родины в начале 1960-х годов И. Ф. Стравинским. На волне «оттепели» (в 1967 г.) в Советском Союзе побывал в качестве дирижёра оркестра Би-би-си (BBC) П. Булез. В своём интервью с Е. Барбаном он рассказал о программе концертов во время своего дебютного визита в страну [1, с. 32]. Были исполнены песни А. Берга из «Альтенберг-цикла» и фрагменты из «Воццека», инструментальные сочинения А. Шёнберга (ор. 16) и Веберна, прозвучало собственное произведение П. Булеза “Eclat” для камерного оркестра. Почти вся исполненная музыка явилась премьерой в России, превратив концерты в крупное общественное событие.

Дважды в первой половине 1970-х годов в Россию приезжал Анри Дютыйё, привозивший (по его воспоминаниям из интервью 1994 г. [1, с. 89]) партитуры французских композиторов Бетси (Д)жолас, Жильбера Ами, Мориса О(х)ана и свои собственные. В интервью с Е. Барбаном Дютыйё вспоминал, что именно он организовал (по согласованию с французским радио) первый приезд Э. Денисова в Париж, а также сотрудничал с М. Ростроповичем, написав для него Виолончельный концерт [там же]. Благодаря созданным по заказу этого всемирно известного музыканта-исполнителя произведениям мир современной музыки приоткрылся для отечественных слушателей, а визиты Денисова в Париж позволили Западу узнать музыку его произведений и лидеров советского авангарда – С. Губайдулиной и А. Шнитке.

Активное общение России и Франции возобновилось в период перестройки. Атмосфера в стране в эти годы начала меняться. В 1990-м возобновила свою деятельность АСМ-2 (под руководством Э. Денисова, а затем В. Екимовского). К числу важнейших достижений данного содружества (помимо поддержки поисков молодого поколения) стоит причислить образование Московского ансамбля современных музыкантов (МАСМ), который стал

1 Вопросы культурного сотрудничества России и Франции на современном этапе активно обсуждаются в ряде диссертационных исследований. См.: Климова Н. А. Российско-французские культурные отношения во второй половине 80-х-90-е годы XX века. Автореф. канд. дис. М., 2007. 27 с.; Писарева М. В. Российско-французские музыкальные связи в начале XXI века: 2000–2005. Автореф. канд. дис. М., 2006. 27 с.

2 Глебов И. (Асафьев Б.) Новая музыка. Вып. 1, 2. Л.: Музыка, 1924. С. 1–16; Он же. Французская музыка и её современные представители // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975. С. 112–126.



пропагандистом на Западе новейшей российской музыки, а в России – творчества современных композиторов. Практически весь Парижский фестиваль Radio France Presence 1993 года был построен на музыке АСМовцев. По их инициативе в 1990-е в Москву приезжали с авторскими концертами Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Яннис Ксенакис, Анри Пуссер. В интервью 1998 г. Булез рассказывает о своём втором приезде (в феврале и марте 1990 г.) в нашу страну с Ensemble Intercontemporain (ансамбль «Энтерконтемпорён»), исполнившим в Москве и Ленинграде авангардные опусы мэтра современной французской музыки – «Молоток без мастера», Сонатину для флейты, «Дубли» для кларнета и электронных инструментов [1, с. 32–33].

Благодаря основанному в 1993 году (под руководством В. Тарнопольского) Центру современной музыки (ЦСМ) с 1994-го стал ежегодно проводиться фестиваль новой музыки – Московский Форум, сотрудничавший с известными зарубежными композиторами. В его образовательных концертах-панорамах вплоть до недавнего времени звучала музыка остросовременных проектов с участием известных западных исполнителей, проводились конференции, дискуссии по вопросам поисков новейшего искусства. С 2001 года ЦСМ (как указано на его сайте) стал членом Международного общества современной музыки, что способствовало поддержке тесной «двусторонней» связи со всеми музыкальными столицами мира. Так, гостями XVII Международного фестиваля (11–15 окт. 2021 г.), прошедшего под эмблемой «Призрак будущего», стала французская мультимедийная группа LiSiLog, работающая над синкретическим соединением хореографии, звука и света и познакомившая с возможностями своей технологической платформы Light Wall System. Состоялись мастер-класс французского музыканта-визионера Жана Жоффруа и лекция руководителя музыковедческого факультета Лионского университета Мюриэля Жубера.

Творческие контакты с Францией укрепляла музыкальная критика и наука: к последней трети XX столетия сложился солидный корпус специализированных русскоязычных трудов по новой французской музыке³, явившихся академической базой

для её изучения. На рубеже веков и в новом тысячелетии стал накапливаться материал о значительных фигурах и технических новациях музыкальной культуры Франции второй половины XX столетия. В центре внимания оказались фигуры О. Мессиана⁴ и П. Булеза⁵, проблемы композиторского обучения и техники сочинения музыки. Ценность их обсуждения повышалась благодаря информации «из первых уст»: переводов теоретических текстов лидеров французской музыки. В числе первых были изданы труд О. Мессиана «Техника моего музыкального языка» (1993), избранные статьи Булеза, объединённые названием «Ориентиры I» (2004). Информационное пространство постоянно расширялось освещением событий в музыкальных периодических изданиях, материалами интернет-сайтов о концертной жизни, фестивалях и творческих поисках западной музыки, в том числе французской. Важной нишей для знакомства с ней стали публикации бесед с композиторами в журнале «Музыкальная академия» с обсуждением широкого спектра вопросов. Переводы статей и интервью виднейших западных композиторов (в числе которых Э. Варез, О. Мессиа, П. Булез) составили содержание изданной РАМ им. Гнесиных (2009) хрестоматии «Композиторы о современной композиции» [3].

XX века. Очерки. Л.: Музыка, 1983. 231 с.; Куницкая Р. Французские композиторы XX века. М.: Сов. композитор, 1990. 208 с.; Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). Исследование. Киев: Муз. Україна, 1989. 216 с.; Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.; СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.

4 Самуэль К. Беседы с Оливье Мессианом / пер. с франц. Париж, 1968; Мессиа О. Противодействия / пер. Р. Куницкой // Сов. музыка, 1988, № 12. С. 114–115. Монографии В. Екимовского «Оливье Мессиа. Жизнь и творчество» и К. Мелик-Пашаевой «Творчество О. Мессиа» (обе – 1987); исследование Т. Цареградской «Время и ритм в творчестве Мессиа» (2002), а также глава в упомянутом выше труде Е. Кривицкой. В этих изданиях приведена обширная библиография российских (а также западных) научных публикаций по творчеству Мессиа. Её списки дополняют сведения статьи: Золозова Т. Мессиа во французском музыкознании // Век Мессиа. Сб. статей / Ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 242–261.

5 Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2003. 408 с.; Чухров К. От серии к расширяющейся вселенной. Предисл. // Булез Пьер. Ориентиры I: Избр. статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. 200 с.

3 Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1964. 403 с.; Филенко Г. Французская музыка первой половины



Композиторы «школы Мессиа́на»

Несомненно, определяющей фигурой среди композиторов Франции к середине столетия был единодушно признан **Оливье Мессиа́н** (1908–1992). Его вклад в перспективы музыки ёмко обобщил П. Булез в статье «Возможности...»: «Этому творцу мы обязаны созданием осознанной теории длительностей, полиритмической техники, ладов интенсивности и атак» [4, с. 49]. По выражению музыкального критика П. Гриффита, Мессиа́н – «самый самобытный голос французской музыки со времён Дебюсси» (цит. по: [1, с. 163]), выдающийся композитор, органист, пианист, теоретик и талантливый педагог, воспитавший множество композиторов. В юбилейном издании «Мессиа́н. Книга столетия» (Paris, 2008) запечатлены имена многих учеников мэтра разных поколений современной французской музыки⁶. Их творческие искания определили неповторимость облика национальной композиторской школы.

Среди поколения 20-х годов мировым лидером французского авангарда стал **Пьер Булез** (1925–2016) – теоретик, композитор, дирижёр и организатор в Париже большинства центров новой музыки, возглавлявший почти два десятилетия IRCAM (Институт исследования и координации акустики и музыки). К авангардному руслу принадлежали два других представителя этого поколения «школы Мессиа́на»: **Пьер Анри** (1927–2017), один из «пионеров» в сфере *конкретной музыки* (“musique concrete”), создатель совместного с П. Шеффером проекта – Симфония для одного исполнителя (1950) и **Франсуа Бейль** (р. 1932) – приверженец *акусматической музыки*, изобретатель «Акусмониума» – оркестра динамиков со светоцветовой проекцией звука. В интервью, опубликованном в «Краткой истории новой музыки» (2015) Х.У. Обристом [6, с. 95–121],

6 Педагогической деятельности Мессиа́на посвящён ряд русскоязычных публикаций: Жабинский К. Оливье Мессиа́н и Пьер Булез. Заметки к проблеме «учитель и ученик» // Музыка в пространстве культуры: Избр. статьи. Вып. 4. Р.на/Дону, 2010. С. 181–198; Дубов М. Мессиа́н-учитель // Век Мессиа́на. Указ. изд. М., 2011. С. 184–193; Рахматулина Н.А. О педагогической деятельности О. Мессиа́на // Общество. Среда. Развитие, 2015, № 4. С. 138–142; Красилова М.В., Санникова Н.В. Класс композиции Оливье Мессиа́на (к юбилею мастера) // Вестник музыкальной науки. Новосибирск, 2018, № 3(21). С. 77–84.

Бейль подробно описал организацию им концертов «*звуковых инсталляций*» – переплетения тембровых линий звука, с учётом дальних, средних, ближних планов, диагональных проекций, изменений звуковых объёмов, раздвигающих (по оценке Бейля) границы нашего восприятия.

Менее известны за пределами Франции другие ученики Мессиа́на поколений 20-х-30-х годов, сведения о которых даны в энциклопедическом словаре Л. Акопяна «Музыка XX века» (2010).

Клод Балли́ф (1924–2004) – композитор, преподаватель, автор трактата о теории «*метатональности*», склонный в творчестве к религиозно-философской проблематике (три хоровых «мистических симфонии», 1973, 1984, 1993) и экспериментам с тембрами (цикл “Solfeggietti”, 1961–1999).

Жан Барраке́ (1928–1973), после пробы разных техник авангарда, сосредоточившийся на *тембро-акустических поисках* веберновского типа в четырёх своих главных партитурах⁷.

Жильбер Ами́ (р. 1936) – композитор, художественный директор и дирижёр фестиваля современной музыки “Domaine Musical” (1967–1973), руководитель оркестра французского радио (до 1981), преподаватель.

В интервью Е. Барбану (1999 г.) он оценил свой ранний композиторский стиль как «музыку французской традиции с немецким акцентом, <...> что-то среднее между стилем музыки Дебюсси, Берга и Мессиа́на» [1, с. 8–9]. С 1960–70-х («Антифонии», «Триада», «Песнь» – для оркестра) стал работать в новых техниках, часто возвращаясь к ранее написанному для тембрового обогащения музыки. Технику последних сочинений Ами характеризует как постсериальную: сохраняя атональную организацию, она отмечена, по его словам, большей простотой всех приёмов [там же, с. 9, 11].

Именно Ж. Ами в одном интервью оценил класс Мессиа́на как «лучшее в Европе место для композиторского образования», высказав точку зрения большинства выпускников Парижской консерватории.

7 «... По ту сторону случайности» для женских соло, 4-х инструментальных групп и солирующих роля и кларнета, 1959; «Песнь после песни» для сопрано, фп, ударных, 1968; «Воссозданное время» для сопрано, хора, инструментального состава, 1968; Концерт для кларнета, виброфона и шести инструментальных трио, 1968.



По признанию почти всех учеников Мессиана, их педагог всегда с неподдельным интересом и чисто человеческим теплом относился к личности каждого из них, никогда не навязывая своих убеждений.

Студенты поколения 40-х годов разделяли мнение о значимости «школы Мессиана» в их композиторском образовании, давшей им возможность сочетать полученные базовые теоретические знания с обучением в центрах авангардной техники письма. Так поступили все представители направления *«спектральной музыки»* – **Жерар Гризе** (1946–1998), Тристан Мюрай (р. 1947), **Михаэль Левинас** (р. 1949).

Из поколения 50-х годов в классе Мессиана учились **Паскаль Дюсапён** (р. 1955). Другие – **Филипп Манури** (р. 1952), **Марк-Андре Дальбавэ** (р. 1962) – специализировались в Парижской консерватории уже у учеников старейшего лидера французской современной музыки.

Объединял всех композиторов «школы Мессиана» метод «мышления звуками», индивидуально реализованные в их музыке поиски новых, непривычных звукообразов. В технике спектрализма они привели к пониманию, что «музыка заключена внутри ... каждого отдельного тона». По мнению Т. Мюрая (высказанному в беседе с А. Ровенко [3, с. 345–346]), исследование природы звука с помощью компьютерных программ, использование акустических законов «строения звука в качестве основы музыкальной формы» позволяют найти алгоритмы к созданию широкого спектра необычных звучаний. Процесс композиторской работы с ними – путём трансформации или взаимодействия параметров с последующей оркестровкой – Т. Мюрай раскрыл в другом интервью (интервьюер Дж. Андерсон, янв. 1999 г.) на примере ряда своих сочинений [4, с. 139–141].

Признание *стратегии тембракустического и спектрально-компьютерного поиска* отличительным свойством эволюции национальной композиторской школы подтверждается мнениями её ведущих композиторов, изложенными в статьях и интервью, составивших содержание учебного пособия «Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции», изданного в 2020 г. МГК им. П.И. Чайковского [4]. Принимая неповторимые облики и в опоре на разные – интуитивные и научно-формализованные – подходы, открытие широкой шкалы новых звучаний остаётся

устойчивым «знаком» мышления французского композиторского профессионализма – от новаций Дебюсси и Вареза к экспериментам поколения постспектраллистов (Рафаэль Сендо, р. 1975, Франк Бедросян, р. 1974, Ян Робен). Мнение ведущих творцов в сфере композиции ёмко выразил автор вступительной статьи – музыковед и композитор, профессор Парижской национальной консерватории Пьер Альбер Кастане – заметив, что «сочинение тембра» – ключевой параметр в поисках современной западной музыки – сделало Францию во второй половине XX века «своеобразным полем для научных изысканий» [4, с. 27–28]. Тенденции «сонификации» и «гибридизации», т. е. озвучание математических формул в качестве параметров композиции и смешение техник звукового синтеза и инструментального письма – главные пути этих устремлений [4, с. 22]. Организация же набора созданных тембровозвучностей, по мнению идеолога спектрализма Юга Дюфура [4, с. 74], осуществляется в опоре на специализацию, т. е. их пространственно-временной переход, продуманный с учётом научных знаний об этих категориях и психоакустических законах восприятия происходящих в пространственно-временной сфере событий. Художественно-эстетические цели компьютерного моделирования музыки понимаются автором статьи «Тембр и пространство» как проникновение с помощью научных технологий в мир игры человеческого воображения, улавливания градаций пограничных состояний [4, с. 73]. «...Музыка нашего поколения, – подчёркивает Ю. Дюфур, – не фигуративное искусство». «Тембр становится объектом композиции». Он даёт «возможность музыке <...> передавать специфику звука – биения, эффекты расщепления, <...> насыщенность, фильтрацию, <...> реверберацию, которые от природы незаметны <...> эффект свечения, <...> яркости спектральной энергии», «колебания пространства», «изменения его текстуры» [там же, с. 78–79]. В этом подходе спектралисты, по мнению Дюфура, оказываются близки художникам-импрессионистам.

Чрезвычайно важно осознавать (подчёркивает во введении к этому изданию В. Тарнопольский [4, с. 14]), что в поисках союза композиторской интуиции с наукой и электроникой новейшая французская музыка остаётся верной двуединству рационально-математической и «естественно-



природной» основ, составляющих самобытность её культуры.

Современные французские композиторы группы «независимых»

После Второй мировой войны во Франции продолжают работать композиторы, чей стиль сложился в межвоенный период в русле модернизма (А. Сеге, 1901–1989, А. Жоливе, 1905–1974, М. Ландовски, 1915–1999). Благодаря их творчеству продлилась жизнь жанров драматического (в произведениях военной тематики) и программно-жанрового симфонизма (пейзажно-ландшафтные зарисовки в опоре на фольклорный материал), сферы музыкального театра (см.: [5, с. 32–45]).

В кругу композиторов-модернистов, по складу творческого мышления занимавших особую «нишу» во французской музыке второй половины XX века, выделяется **Анри Дютыйё** (1916–2013). Он признан крупнейшим национальным композитором и был награждён многими международными премиями. «...Романтик, говорящий языком XX века», – такова оценка стиля А. Дютыйё современниками. Его долгая творческая жизнь отмечена влиянием главных стилевых тенденций французского композиторского профессионализма: темброгармонических новаций импрессионизма, контрапунктического письма Schola cantorum (преподавал с 1963-го), жанровой характеристики мюзик-холльного творчества, психологизма в решении военной темы.

Сторонник прочных связей с основами национальной композиторской школы и академическими жанрами⁸, Дютыйё отстаивал необходимость *«интеграции новизны и традиции»* (по выражению французского музыковеда и критика А. Голеа). Эта позиция, ощутимо проступившая в лучших произведениях⁹ композитора второй половины

столетия, предполагает (по мнению Дютыйё, дано по: [5, с. 193]) совершенствование техники метаморфоз исходного лейткомплекса мелодическими, ритмическими, тембровыми средствами.

В многочисленных интервью А. Дютыйё часто размышляет о природе французского художественного мышления, богатстве разноплановых интересов представителей композиторской школы, упоминает о самобытных фигурах, чьё творчество незаслуженно обойдено вниманием. Так, в одной из своих бесед в 1994 году он заметил, что среди композиторов его поколения недооценённым остаётся Морис О(х)ана [1, с. 86].

Испано-андалусийские родовые корни **М. О(х)ана** (Ohana, 1913–1992), укоренённость в культуре средиземноморского региона (учёба в Барселоне, 1927–1931, обучение в Schola cantorum, 1937–1940, класс Ж.-И. Даниэль-Лесюра, позже в Риме, 1944–1946, в Академии Санта-Чечилия, класс А. Казеллы) определили стилевые устремления *к ориентализму и неоархаике*, с особым влиянием микрохроматики стиля канте хондо, интересом к старинному инструментализму и доклассическому письму¹⁰. «Экзотизм» музыки М. О(х)ана самобытно преломляет опыт ладогармонического мышления Дебюсси, неофольклорной стилистики Фальи и Стравинского, данных в облике синкретических ритуальных композиций.

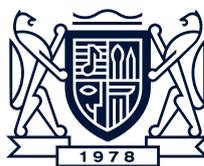
А. Дютыйё в упомянутом интервью приводит мнение французского писателя Андре Жида, согласно которому художник может обновить искусство своей страны, только привнеся в него «инокультурный фермент», «... именно смесь <...> даёт искусству <...> силу» [1, с. 87]. Творчество О(х)ана вливается в свойственную Франции тенденцию межкультурного синтеза, внося в неё оригинальный «акцент».

Ещё одной фигурой, достаточно обособленно существующей в музыкально-творческой среде Франции, стоит признать **Жан-Клода Элуа** (р. 1938). Он получил образование в Парижской консерватор-

8 Репертуарную жизнь обрёл созданный по заказу хореографа Р. Пети сказочный балет «Волк», 1953; Симфония № 2 «Двойник», 1959 (памяти Н. и С. Кусевицких для оркестра и ансамбля 12-ти музыкантов).

9 «Метаболы» для оркестра (1965), Виолончельный концерт, с программным названием «...целый мир вдали» (1970), Скрипичный концерт «Древо сновидений» (1985), оркестровая композиция «Звёздная ночь» (2 ред. – 1990). Их анализ дан в монографиях Р. Куницкой [5, с. 173–197], Т. Золозовой [2, с. 98–162].

10 Эти пристрастия отражены в программных замыслах и синтетических формах сочинений М. О(х)ана – «Песнопения» на основе монодий Альфонсо X-го (XIII век) с текстами испанских поэтов XV–XVI вв. для хора, солистов, фортепиано и ударных (1954); «Гробница Клода Дебюсси» для сопрано, фортепиано, цитры, камерного оркестра (1962); «Гробница Луизы Лабе» для хора a cappella (1990).



рии и совершенствовался у Д. Мийо, К. Штокхаузена, П. Булеза, на Дармштадских летних курсах. Соприкосновение с техниками авангарда в середине XX века стало важным опытом расширения арсенала его композиторского мышления. Поиск пути к своему стилю привёл Элуа к *«этноцентризму»*. Его пристрастие к внеевропейским культурам, учениям восточных стран и религиозно-церемониальным формам их бытования отличает транскультурный подход. В поле внимания композитора – индийские раги, буддийские молитвенные песнопения, музыка гагаку японских церемониалов, индонезийский гамелан. Формой их показа становится *«воображаемый ритуал»* (определение Элуа): многочасовые композиции для смешанных составов инструментов с добавлением ритуально-экзотического пения на древних языках¹¹ и музицирования ударных, магнитофонных записей электроакустических звучаний и медиа-световых инсталляций.

Размышления французских композиторов о стратегиях развития национальной школы в современной ситуации

После Второй мировой войны Франция стала одним из европейских центров музыкального авангарда, техническая «революция» затронула многих представителей этой композиторской школы.

Трудно не признать огромную роль П. Булеза, прежде всего, общественного деятеля и дирижёра, в решении проблем обновления ресурсов современной музыки, её институализации, налаживания контактов со слушателями. В интервью он отмечает, что авангард важен «для привнесения в музыку нового мира экспрессии» (см: [1, с. 34]), превращения искусства в область творческого риска, изобретательности, свободного обращения с правилами композиции, но, не обрекая его, на состояние хаоса [там же, с. 36]. Радикальные новации, по мнению композитора, противостоят творческой апатии,

11 В пении использован язык санскрита (“Anahata” / «Изначальная вибрация», 1984–86), японская и древнегреческая поэзия (“Liberation” в 2-х частях, 1989), тексты Упанишад (“Erkos” / «Песнь», 1990). Магический фонизм и мистическую таинственность композициям Элуа придают электронно-акустические звучания, для создания которых он работал в студиях Кёльна, Токийского радио и ряда других стран.

выражаемой в эклектике письма. Размышляя о проблемах современной музыки, П. Булез решительно отклоняет упреки в её излишнем интеллектуализме и формализации. В статье «Возможности...» (1952) он утверждает, что «техника укрепляет силу воображения», «формальные средства являются трамплином, дающим воображению право распоряжаться техникой» [4, с. 53], провозглашение свободы во имя выразительности часто ведёт к схематизму и предсказуемости произведения¹².

Обсуждая новые техники композиции, главной из которых сегодня признаётся «моделирование тембра» – конструирование с помощью компьютерных возможностей непривычных звуковых спектров – французские композиторы всегда держат в центре внимания проблему *преодоления сложности восприятия новой музыки*.

Ж. Гризе в статье «Tempus ex machina: размышления композитора о музыкальном времени» (1989 г.) связывает её причины с феноменом «неожиданного акустического шока» и непредсказуемости периодичностей – сжимания и расширения музыкального времени [4, с. 99]. Композитор акцентирует мысль, что «структура, какой бы ни была её сложность, должна завершаться обретением способности к восприятию идеи» [там же, с. 98]. Для этого следует в процессе сочинения учитывать особенности когнитивной памяти слушателя, создавая условия для узнавания, сравнения, установления иерархии [там же, с. 111]. Сходные мысли о «необходимости прояснить образы звуков <...>, чтобы разные <...> шкалы можно было воспринять и почувствовать», пронизывают статью Кайи Саариахо «Тембр и гармония: интерполяция тембровых структур» (1987 г.) [там же, с. 243].

Ещё одной важной проблемой является *национальная идентификация в современной музыке*. В композициях сторонников авангардных техник «национальная интонация» обычно опосредована, музыка приобретает общеевропейский характер звучания. П. Булез в интервью (1998 г.) отметил, что более важным считает в искусстве международное

12 Даже профессиональный анализ музыки не должен, по мнению П. Булеза, высказанному в статье «Вопрос наследия» (1980) [3, с. 145], иметь целью эмпирическое описание лексикона, но устремляться к смыслу композиторской организации, гештальту формы.



сообщество единомышленников, «национальные границы после взрыва национализма во время войны» он признает как «нечто архаическое» [1, с. 34].

Позицию приоритета «наднационального» в композиторском мышлении занимают немногие. Композитором-оппозиционером французской музыки был (судя по сведениям Л. Акоюна) Ж. Барраке, в творчестве которого скорее ощутимы влияния бетховенской контрастности, веберновского внимания к детализации фактуры, в целом, интеллектуализма немецкой культуры. Вместе с тем фундаментальные основы национального менталитета в современной французской музыке сохраняются. Всегда открытая к диалогу культур, она поддерживает свойственный её культурной традиции интерес к ориентализму и «этноцентризму». Он ощутим в творчестве О. Мессиана, А. Жоливе, М. О(х)ана, Ж.-К. Элуа, формирующих индивидуальный стиль в опоре на модели внеевропейских культур, синтез принципов разных этнических форм ритуальной традиции. Однако уже зрелые образцы т. н. ориентального симфонизма середины XX века («Турангалила», «Хронохромия», «Семь хокку» О. Мессиана, афро-азиатские модели в симфониях А. Жоливе) свидетельствуют скорее о проникновении французских композиторов в *механизмы инонационального формообразования*, нежели о стилизации музыкального материала.

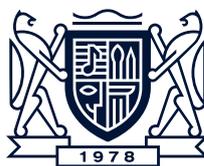
Композиторы ориентального руслу более поздних поколений – М. О(х)ана, Ж.-К. Элуа – работают с *моделями ритуальных действий* разных регионов мира, реконструируя их закономерности в виде целостной системы взаимосвязанных средств выражения, обнаруживая тем самым свойственное французской музыке тяготение к синтетическим видам творчества.

Большая часть французских композиторов «умеренной позиции» чувствует в музыкальном языке своих сочинений «привкус» (выражение Ж. Ами) национальной традиции. Позиция композито-

ров – наследников почвенных форм национальной традиции – чётко выражена А. Дютийё, признающего, что авангард середины XX века даёт стимул, инициирует работу воображения, «как и театр авангарда, хороший образец абстрактной живописи или дерзкий проект современной архитектуры» (цит. по: [5, с. 183]). Однако, замечает он, «большой опасностью было бы пытаться установить раз и навсегда границы <...> современного языка». «...Королевством Искусства, – считает А. Дютийё, – должна править чрезвычайная свобода» [там же, с. 184].

Лидеры авангардного руслу французской музыки – поколение спектралистов и постспектраллистов – готовы признать идею свободы творчества и важную роль культурной обусловленности в способах восприятия реальности. Необходимость их учитывать звучит во всех рассуждениях о музыке ближайшего будущего. Лишь П. Булез радикально провозглашает, что бесполезно надеяться на соответствие художника времени при использовании им традиционных техник и материала. Только «новый материал», по его мнению, меняет мышление.

Позиция других композиторов содержит призыв к разумному компромиссу. Завершая свою статью, К. Саариахо пишет: «... как Вселенная Ньютона находится внутри Вселенной Эйнштейна, современная музыка может содержать в себе, в добавление к другим элементам, всё знание нашей цивилизации и всё то, что мы узнали об иных цивилизациях. Наше знание не перестает расти, как в области микрокосма, так и в области макрокосма. Такое знание непрерывно меняет наш способ мыслить, чувствовать и передавать опыт» [4, с. 244]. Поэтому «в век, когда человек исследует космос, не следует ли <...> искать абсолютно новые законы формы, такие, которые отражали бы наше время?» [там же]. «Искусство должно открывать, – добавляет Ф. Бедроян, – способы передачи новых ощущений человека в изменяющемся мире» [там же, с. 246].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Барбан Е. Контакты: Собрание интервью. СПб.: Композитор, 2006. 472 с.
- 2/ Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970): Исследование. Киев: Муз. Україна, 1989. 216 с.
- 3/ Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / сост. Т.В. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 356 с.
- 4/ Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции. Учебное пособие / отв. ред. М.С. Высоцкая. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. 264 с.
- 5/ Куницкая Р. Французские композиторы XX века. М.: Сов. композитор, 1990. 208 с.
- 6/ Обрист Х.У. Краткая история новой музыки. М.: Издательство «Ад Маргинем Пресс», 2015. 279 с.

REFERENCES

- 1/ Barban, E. (2006), Kontakty: Sobranie interv'ju [Contacts: Interview Meeting], Kompozitor, Saint-Petersburg, 472 p. (in Russ.)
- 2/ Zolozova, T. (1989), Instrumental'naja muzyka poslevoennoj Francii (1945–1970): Issledovanie [Instrumental music of post-war France (1945–1970): A Study], Muzichna Ukraïna, Kyïv, 216 p. (in Russ.)
- 3/ (2009), Kompozitory o sovremennoj kompozicii [Composers about modern composition], NIC "Moskovskaja konservatorija", Moscow, 356 p. (in Russ.)
- 4/ (2020), Kompozitory sovremennoj Francii o muzyke i muzykal'noj kompozicii [Composers of modern France about music and musical composition], NIC "Moskovskaja konservatorija", Moscow, 264 p. (in Russ.)
- 5/ Kunickaja, R. (1990), Francuzskie kompozitory XX veka [French composers of the XX century], Sovetskij kompozitor, Moscow, 208 p. (in Russ.)
- 6/ Obrist, H.U. (2015), Kratkaja istorija novoj muzyki [A brief history of new music], Ad Marginem Press, Moscow, 279 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ерёменко Галина Александровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: erema49@mai.ru

Author information

Galina A. Eremenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of History of Music, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: erema49@mail.ru



УДК 787

ЖАНР СТРУННОГО ТРИО В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ

Г.А. ГОЛОВИНА

Братское музыкальное училище, 665717, Братск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В данной статье осмысляется процесс становления струнного трио как типа ансамбля и как жанра камерно-инструментальной музыки. На основе анализа имеющихся музыковедческих исследований и систематизации разрозненной информации автором реконструируется путь от времени появления первых инструментальных ансамблей, их типизация в трио-состав через становление, развитие, расцвет и трансформацию жанра барочной трио-сонаты, оркестровых трио композиторов мангеймской школы – к выдающимся образцам трио классической эпохи (как струнному, так и фортепианному). Выявляется спад интереса к возможностям жанра в романтическую эпоху и его возрождение в творчестве композиторов XX столетия. Рассматриваются специфика монотембрового струнного ансамбля, выразительные возможности жанра струнного трио, особенности становления цикла и разнообразие его трактовок, условия бытования жанра в качестве специфической формы «экспериментальной» ансамблевой музыки как в классическую эпоху, так и в последующие.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: трио-соната, трио, струнное трио, барокко, классицизм, камерные инструментальные жанры.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE GENRE OF STRING TRIO IN HISTORICAL RETROSPECT

G.A. GOLOVINA

Bratsk Musical College, Bratsk, 665717, Russian Federation

ABSTRACT. The article examines the process of formation of the string trio as a type of ensemble and as a genre of chamber and instrumental music. Based on the analysis of the available musicological studies and systematization, the path from the time of the appearance of the first instrumental ensembles, their typification into a trio composition, through the formation, development, flowering and transformation of the genre of baroque trio sonatas, orchestral trios of composers of the Mannheim school to outstanding examples of classical era trios (both string and piano) is traced. There is a decline in interest in the possibilities of the genre in the romantic era and its revival in the works of composers of the XX century. The article considers the specifics of the monotembre string ensemble, the expressive possibilities of the string trio genre, the peculiarities of the formation of the cycle and the variety of its interpretations, the conditions of existence of the genre both in the classical era and in subsequent ones as a specific form of “experimental” ensemble music.

KEYWORDS: trio-sonata, trio, string trio, baroque, classicism, chamber instrumental genres.

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



Развитие инструментальной музыки как самостоятельной области музыкального искусства началось сравнительно недавно. Только в эпоху барокко инструментальная музыка начинает выходить из подчинения вокальной, постепенно избавляясь от прикладной функции как в рамках церковных, так и в сфере бытовых жанров. Возникают и начинают развиваться жанры, ориентированные на определённые инструментальные составы и на отдельные инструменты. Наряду с оперой, ораторией, кантатой появляются инструментальные концерты (оркестровые, сольные) и камерные жанры – трио-соната и сюита.

Инструментальные ансамбли (чаще всего без обозначения конкретного состава инструментов) существовали и ранее XVII столетия, выполняя в основном бытовую функцию – сопровождение танцев, либо, в особенности у композиторов венецианской школы (А. Габриели, Дж. Габриели), участвуя в исполнении вокально-инструментальных произведений. Количество музыкантов в данных составах варьировалось от 3 до 16 инструментов, приближаясь то к камерному, то к оркестровому составу, причём существенных отличий между партиями практически не наблюдалось – одни и те же партии могли исполнять и скрипка, и тромбон.

Как справедливо отмечает Т.Н. Ливанова, типизация составов инструментальных ансамблей (как камерных, так и оркестровых) вырабатывалась в течение всего XVII века [9]. За этот период ансамбль прошёл сложный путь развития: определились основные типы исполнительских составов (камерное трио), выделились ведущие сольные инструменты, выросло значение струнных, начала формироваться музыкальная литература. Одновременно с эволюцией инструментальных ансамблей шло формирование инструментальных жанров.

Цель данной статьи – систематизировать рассредоточенную во множестве источников фактологическую информацию и представить историю жанра струнного трио в виде развёрнутого во времени процесса, включающего в себя предпосылки появления, рождение жанра, его развитие, кульминацию в эпоху

венского классицизма и дальнейшее существование как «не флагманской», но чрезвычайно интересной формы ансамблевой музыки. Это обстоятельство определяет актуальность избранной темы и новизну подхода к её изучению.

Углублённых исследований, касающихся истории и интерпретации разными авторами жанра струнного трио, в музыковедческой литературе на данном этапе нет. Разрозненные сведения о составе ансамбля, композиторах, работавших в этом жанре, о некоторых стилевых особенностях претворения жанра и трактовки инструментов ансамбля встречаются в трудах Т. Ливановой [9], В. Конен [8], Л. Кирилловой [6; 7], А. Епишина [4]. Изучение общекультурной составляющей (работы А. Епишина [4], С. Бакуто [1]) позволило сделать некоторые выводы об условиях бытования жанра, особенностях интерпретации инструментов ансамбля и способах их взаимодействия, о предпочитаемых формах организации музыкального пространства в связи с условиями «проживания» жанра.

Истоки жанра трио-сонаты, как прямого предшественника жанра струнного трио, стоит искать, с одной стороны, в раннебарочных канцоне и ричеркаре, когда типично вокальные пьесы начинают создаваться для инструментального состава, с другой – в балетной музыке. В них нет ещё ни стабильного состава исполнителей, ни яркого тематизма, ни структурной завершенности частей. Тем не менее, попытки создания «чистой» музыки со временем дают положительные результаты. Выделение солирующей группы стало тем шагом, который (как и в опере) определил мощный импульс развитию гомофонного стиля.

Трио-соната как жанр возникла в северной Италии и вскоре распространилась по всей Европе. Развитие гомофонной фактуры привело к тому, что в инструментальных пьесах решающее значение начинают приобретать крайние голоса: постепенно выделяется пара солирующих голосов, которые, в соответствии с правилами риторики ведут диалог (высокие), и сопровождающий, низкий голос; функция же средних голосов стала сводиться к гармонизи-



ческому и фигурационному заполнению звукового пространства. Возникает один из главных атрибутов эпохи барокко – цифрованный бас (континуо), фактически выполняющий роль инструментального ансамбля, сопровождающего солистов.

Выдвижение скрипки в качестве ведущего инструмента было обусловлено несколькими существенными факторами. Во-первых, уже во второй половине XVI века появились и начали активно развиваться скрипичные мастерские школы, пик деятельности которых пришёлся на XVII – начало XVIII веков (Гаспаро де Сало, семейства Амати, А. Страдивари, Дж. Гварнери). Именно скрипка как самый востребованный, мелодически одарённый и технически совершенный инструмент становится лидером ансамбля. Во-вторых, особенно в Италии, наряду с композиторами-органистами и композиторами-клавесинистами появляется большое количество композиторов-скрипачей, чьё творчество стимулировало и развитие новых жанров, и дальнейшее техническое совершенствование инструментов.

Расцвет жанра трио-сонаты приходится на период со второй половины XVII века до середины XVIII века, благодаря творческой деятельности таких композиторов как Дж. Легренци, Дж. Витали, Дж. Бассани, Дж. Торелли, А. Корелли, А. Вивальди, Дж.Б. Саммартини в Италии, Г. Пёрселла – в Англии, Ф. Куперена – во Франции, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя и Г.Ф. Телемана в Германии.

Трио-сонаты Джованни Легренци (1626–1690), одного из ярчайших представителей венецианской инструментальной школы, Т. Ливанова выделяет как первую вершину развития жанра [9]. В его произведениях отчётливо определяются внутренние разделы цикла, становится более ярким, характерным тематизм, различается фактура частей, намечается их часто контрастная образность.

Следующий значительный этап развития жанра связан с творчеством композиторов болонской школы. В трио-сонатах Джованни Витали (1632–1692), Джованни Бассани (1647–1716), Джузеппе Торелли (1658–1709) окончательно складывается инструментальный состав – струнное трио, в камерной обстановке сопровождаемое клавесином, в церковной – органом. Соната как жанр становится самостоятельной циклической композицией, окончательно

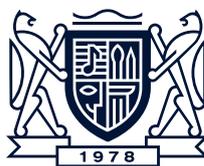
обрывая все связи со своими «первоисточниками». Появляется достаточно устойчивый круг образов, типичный для старинной сонаты [4; 9].

Наиболее важной точкой, с которой началось стремительное распространение жанра трио-сонаты в композиторских школах Европы, исследователи справедливо считают творчество итальянского мастера Арканджело Корелли (1653–1713), ярчайшего представителя эмилианской [4] и римской [9] школ. В период с 1681 по 1694 годы были опубликованы четыре сборника его трио-сонат, что принесло композитору поистине мировую известность. Более того, в его творчестве, заключает Т.Н. Ливанова, утверждается «эстетический принцип старинной сонаты как концертной музыки самостоятельного <...> художественного значения» [9, с. 560].

Раньше всего влияние итальянской трио-сонаты ощутила на себе Англия. В творчестве британца Генри Пёрселла (1659–1695) жанр приобретает новые черты. Переняв от итальянцев принцип композиции сонаты как цикла контрастирующих частей с типичной для каждой части образностью, выразительными возможностями, методами развития и особенностями письма, Г. Пёрселл наполнил свои произведения новыми образами, ярко индивидуальным тематизмом каждой из частей, впечатляющими контрастами внутри цикла. Примечательно, что среди 22 сонат композитора нет ни одной, опирающейся на сонату сюитного, танцевального типа (*da camera*). Сонаты Пёрселла практически всегда четырёхчастны, где основной смысловой центр – II часть, масштабная fuga, главное образное наполнение которой – движение, действие. Лирическим центром сонат зачастую выступает III часть, *Largo*, эмоционально наиболее напряжённая. Финалы, за редким исключением, написаны в очень быстрых темпах, где преобладают динамичные образы и жанровый по природе тематизм.

Во Франции жанр трио-сонаты приобрёл популярность благодаря сочинениям Франсуа Куперена. Вдохновившись образцами Корелли, Куперен создаёт свои произведения в смешанном стиле, соединяя итальянскую мелодику с французской стилистикой, в трактовке формы опираясь на сюитный тип сонаты.

В творчестве немецких композиторов конца XVII – начала XVIII вв. находят отражение оба типа трио-сонат. Причём, к сонате церковного



типа обращаются наиболее серьёзные музыканты, композиторы-органисты, такие как Дитрих Букстехуде (1636–1707) и Иоганн Рейнкен (1643–1722).

Поздний, заключительный этап развития жанра трио-сонаты связан с именами Антонио Вивальди (1678–1741), Георга Филиппа Телемана (1681–1767), Георга Фридриха Генделя (1685–1759), Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) и Джованни Баттиста Саммартини (1700–1775). В творчестве этих композиторов вновь возникает вариативность солирующего трио (не только струнные, но и духовые инструменты, а также смешанные составы), каждый из них тяготеет к разным типам сонатного цикла (церковному или светскому), использует различные средства выразительности, но, тем не менее, можно выделить общие черты, позволяющие говорить о типизации жанра, «накоплении энергии» для перехода к следующему этапу, связанному со становлением классического сонатно-симфонического цикла.

Параллельно развиваются две противоположные тенденции. С одной стороны, происходит индивидуализация партии смычкового баса, усиление его функции как равноправного члена ансамбля трёх струнных инструментов, при этом несколько нивелируется роль континуо. С другой – очевидны процессы индивидуализации цифрованного баса, выраженной в стремлении к точной фиксации партии клавишного инструмента, поручению ему важного тематического материала при несколько условной, дублирующей роли струнных.

Рождение собственно жанра струнного трио, как «наследника» барочной трио-сонаты многие исследователи связывают с творчеством мастеров мангеймской школы [2; 4; 8; 9]. Один из лучших оркестров в Европе в XVIII веке, капелла Мангейма объединила в своих рядах исполнителей высочайшего класса. При численности музыкантов оркестра в сорок человек, тридцать – были исполнителями на струнно-смычковых инструментах. Неудивительно, что наряду с большим количеством симфоний, композиторы мангеймской школы оставили и ряд произведений для струнных инструментов. Таковы, например, струнные трио капельмейстеров мангеймской капеллы Яна Стамица и Кристиана Каннабиха.

Если в своих симфониях композиторы не всегда отказывались от использования континуо, то в произведениях для струнных этот атрибут эпохи

барокко отсутствует. Однако следует заметить, что ни Я. Стамиц, ни К. Каннабих не мыслили свои трио как камерные сочинения, о чём пишут и Т. Ливанова, и В. Конен [8; 9]. Они могли исполняться как втроём, так и всем оркестром. Постепенное «отмирание» континуо связано с совершенствованием струнных инструментов, с развитием их технических возможностей, что открыло перспективы исполнять не только одноголосную, но и многоголосную фактуру, позволило инструментам одного семейства свободно сочетать солирующую и аккомпанирующую функции.

Использование монотембрового струнного ансамбля, способного исполнять и мелодические, и аккомпанирующие голоса, оказалось достаточно привлекательным для композиторов следующей, классической эпохи. Как основные жанры камерной музыки без участия фортепиано начинают развиваться струнный квартет и струнное трио. Отметим сложившуюся тенденцию: если классический состав квартета стабилен – две скрипки, альт и виолончель, то состав струнного трио часто варьируется – две скрипки и альт, две скрипки и виолончель, альт и две виолончели и т. д., хотя в качестве классического закрепляется состав – скрипка, альт и виолончель. Для такого ансамбля написаны некоторые трио Л. Бетховена, Й. Гайдна, Л. Боккерини, И. Гуммеля, И. Плейеля, В. Пихла, А. Ролла.

Выбор инструментального состава неразрывно связан с формированием типов музицирования, от домашнего, любительского, до большого концертного, с особенностями формообразования, от небольших двухчастных сочинений – до развёрнутых многочастных полотен. В связи с этим, на наш взгляд, можно выделить несколько разновидностей трио: большое трио, являющееся, по сути, камерной версией оркестрового дивертисмента, состоящее из 4–6 частей (такой тип встречается в творчестве В. А. Моцарта и Л. Бетховена); блестящее концертное трио – трёхчастная композиция, представляющая своеобразную сонату для ансамбля (Р. Крейцер, Л. Боккерини, А. Ролла); небольшие концертно-учебные сочинения, двухчастные циклы по типу сонатины (Дж. Камбини).

Обращение к жанру струнного трио в творчестве композиторов XIX века довольно эпизодично, в частности, можно отметить несколько значимых произведений: трио Ф. Шуберта, С. Франка, К. Райнеке.



Стремительное и событийно-насыщенное развитие камерной инструментальной музыки в XX столетии, по мнению Л. Раабена, связано с тем, что, «...благодаря своей мобильности, гибкости, камерные жанры таили в себе огромные возможности экспериментирования, что в ту пору интенсивной разработки новых средств выразительности и новых систем музыкального мышления имело большое значение» [12, с. 5]. Экспериментальность как ведущий принцип касалась практически всех областей композиции – стиля, музыкального языка, тембра, композиторской техники. Поиски «нового звучания» привели как к появлению нетрадиционных смешанных ансамблевых составов (струнные и ударные, струнные и саксофоны, струнные и кларнеты, струнные смычковые и щипковые (гитары, мандолины, арфа), терменвокс и т. д.), так и усилили интерес к существующим монотембровым ансамблям, наполнив их новым смыслом. В качестве ярких примеров «обновлённого» жанра струнного трио можно

назвать сочинения Д. Мийо, М. Регера, П. Хиндемита, А. Шёнберга, А. Веберна, Э. Кшенека, Б. Мартину, К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова, Б. Чайковского, Ю. Рёнтгена и др.

В целом можно отметить «нелинейность» развития жанра струнного трио. Если квартет, возможности которого намного шире, чем трио или дуэтов, постоянно находится в фокусе внимания композиторов, то бытование струнного трио в творческой практике музыкантов в разные исторические эпохи отмечено чередой кризисов и подъёмов. Однако можно утверждать, что, не будучи приоритетным жанром, струнное трио фактически являлось для многих авторов своеобразной «экспериментальной площадкой», где в рамках внешне «скромного» камерного жанра решались задачи, достойные сонатно-симфонического цикла – стилевые, тематические, структурные, фактурные, тембровые и многие другие.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакуто С.В. Арканджело Корелли – Anfione нашего времени: монография. Красноярск: КГИИ, 2016. 292 с.
- 2/ Дворницкая А.В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров: Дис. ... канд. искусствоведения; Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 2018. 283 с.
- 3/ Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы: сборник статей: вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 98–139.
- 4/ Епишин А. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор, 2006. 148 с.
- 5/ Епишин А. У истоков инструментальной драматургии: трио-соната // OPERA MUSICOLOGICA: научный журнал Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. 2010. № 3 [5]. С. 49–85.
- 6/ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
- 7/ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: ч. I: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1996. 192 с.
- 8/ Конен В. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975. 2-е изд. 376 с.
- 9/ Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1983. 2-е изд., перераб. и доп. 696 с.
- 10/ Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки: сборник статей: вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 177–201.
- 11/ Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века: учебное пособие для студентов музыкальных вузов. М.: Музыка, 1979. 327 с.
- 12/ Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование. Л.: Советский композитор, 1986. 197 с.



REFERENCES

- 1/ Bakuto, S.V. (2016), Arkandzhelo Corelli – Anfione nashego vremeni [Arcangelo Corelli – Anfione of Our Time], KGII, Krasnoyarsk, 292 p. (in Russ.)
- 2/ Dvornickaja, A.V. (2018), Muzykal'naja kul'tura Mangeljma 1760–1770-h godov: poetika zhanrov [Musical culture of Mannheim in the 1760s – 1770s: poetics of genres]: Cand. Sc. Thesis, Moscow, 283 p. (in Russ.)
- 3/ Evdokimova, Ju. (1972), "The formation of the sonata form in the pre-classical era", Questions of musical form, Vol. 2, pp. 98–139. (in Russ.)
- 4/ Epishin, A. (2006), Magija muzyki barokko: ital'janskaja trio-sonata [The Magic of Baroque Music: Italian Trio Sonata], Kompozitor, Saint-Petersburg, 148 p. (in Russ.)
- 5/ Epishin, A. (2010), "At the origins of Instrumental Drama: Trio Sonata", OPERA MUSICOLOGICA, No. 3, pp. 49–85. (in Russ.)
- 6/ Kirillina, L. (1996), Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: chast' I: Samoznanie jepohi i muzykal'naja praktika [Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries: Part I: Self-consciousness of the epoch and musical practice], Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaja konservatorija", Moscow, 192 p. (in Russ.)
- 7/ Kirillina, L. (2007), Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: chast' II: Muzykal'nyj jazyk i principy muzykal'noj kompozicii [Classical style in music of the XVIII – early XIX century: Part II: Musical language and principles of musical composition], Kompozitor, Moscow, 224 p. (in Russ.)
- 8/ Konen, V. (1975), Teatr i simfonija: rol' opery v formirovanii klassicheskoj simfonii [Theater and Symphony: the role of opera in the formation of classical symphony], Muzyka, Moscow, 376 p. (in Russ.)
- 9/ Livanova, T.N. (1983), Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda [The History of Western European music before 1789], Vol. 2, Muzyka, Moscow, 696 p. (in Russ.)
- 10/ Petrash, A. (1975), "Genres of late Renaissance instrumental music and the formation of sonatas and suites", Questions of music theory and aesthetics, Vol. 14, pp. 177–201. (in Russ.)
- 11/ Protopopov, Vl. (1979), Ocherki iz istorii instrumental'nyh form XVI – nachala XIX veka [Essays from the history of instrumental forms of the XVI – early XIX century], Muzyka, Moscow, 327 p. (in Russ.)
- 12/ Raaben, L. (1986), Kamernaja instrumental'naja muzyka pervoj poloviny XX veka. Strany Evropy I Ameriki: Issledovanie [Chamber instrumental music of the first half of the twentieth century. European and American countries: A study], Sovetskij kompozitor, Leningrad, 197 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Головина Галина Алексеевна, преподаватель, Братское музыкальное училище

E-mail: vango2006@mail.ru

Authors information

Galina A. Golovina, teacher, Bratsk Musical College

E-mail: vango2006@mail.ru



УДК 78

МУГАМНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ АЗЕРБАЙДЖАНА

Д.М. МАМЕДОВА

Бакинская Музыкальная Академия имени Узеира Гаджибейли, AZ 1014, Баку, Азербайджан

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена одной из актуальных тем музыкознания, связанной с изучением музыкальной культуры мусульманского Востока, в частности, азербайджанского мугама. В центре внимания автора – история мугама в творческой лаборатории композиторов Азербайджана. Отмечается, что в профессиональной музыке сформировалось мугамное течение, обладающее уникальной спецификой. В связи с вопросами темперации азербайджанская композиторская школа выдвинула три исторические ветви развития. Начало положено У. Гаджибейли и связано с рождением жанра мугамной оперы, где композитор реализовал идею музыкального синтеза теории мугама с традициями западноевропейской музыки. Показано, что истоком изучения проблемы синтеза явился поиск общих звуковых элементов между национальной 17-звуковой системой неравномерно темперированного строя ладков инструмента тар (который по сей день выполняет функцию национальной звуковой азбуки) с 12-полутоновой темперацией западноевропейской музыки. На основе этого «сосуществования» в двух темперированных системах впервые в рамках статьи выявляется новейшая ветвь в теории музыки, которая заключается в показе и сопоставлении модальных и тональных ладов азербайджанской музыки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мугам, ладки инструмента тар, мугамные модальные лады Азербайджана, гаджибековские тональные лады, мугамные модальные звукоряды, препарированный рояль.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

БЛАГОДАРНОСТЬ. *Выражаю свою бесконечную благодарность гениальному музыканту, общественному деятелю, выдающемуся пианисту, композитору, ректору, профессору, народному артисту Азербайджана и СССР Фархаду Шамсиевичу Бадалбейли за создание всевозможных условий для развития музыкальной науки в стенах Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.*

MUGAM DIRECTION AS BASIS DEVELOPMENT OF THE NATIONAL THEORY OF MUSIC OF AZERBAIJAN

D.M. MAMEDOVA

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, Baku, AZ 1014, Azerbaijan

ABSTRACT. The article is devoted to one of the topical topics of musicology related to the study of the musical culture of the Muslim East, in particular, the Azerbaijani mugam. The focus of the work is the history of mugam in the creativelaboratory of Azerbaijani composers. It is noted that in Azerbaijani culture a mugam musical trend has formed in Azerbaijani composer music, which has a unique specificity. In connection with temperament issues, the composer school of Azerbaijan, within the framework of the “mugam musical trend”, put forward three historical branches of development. The beginning was laid by W. Hajibeyli and is associated with the birth of the genre of mugam opera, where the composer implemented the idea of a musical synthesis of mugam theory with the traditions of Western European music. The source of the study of the synthesis problem was the search for common sound elements between the national 17-sound system of the unevenly tempered structure of flatkes of the tar instrument (which still serves as a national sound alphabet) with a 12-typoluton temperament of Western European music. The containers perform both music that sounds in a 12-tone octave temperament, and in an unevenly tempered 17-sound mugam octave system. Based on this property of sound in two tempered systems, for the first time in the framework of this article, the latest branch in the theory of music is revealed, which consists in showing and comparing the modal and tonal modes of Azerbaijani music.

KEYWORDS: mugam, latks of the tar instrument, mugam modal frets of Azerbaijan, Hajibek tonal frets, mugam modal sounds, prepared piano.

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



С 90-х годов XX века многие музыковеды Азербайджана начинают целенаправленно разрабатывать вопросы истории, теории и нотации мугамов. Новейшая литература по изучению современной музыкальной культуры Азербайджана и, в частности, в области мугамоведения обширна, где выделяются фундаментальные труды М. Дж. Исмаилова, Р. Ф. Зохранова, Г. Ш. Векилова, Р. А. Мамедовой, Ш. Г. Махмудовой, А. М. Асадуллаева¹.

За последнее тридцатилетие реализован новейший масштабный проект по нотации всех азербайджанских мугамов. Параллельно исследователями созданы разные версии нотной записи по каждому мугаму. В частности, в Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибеяли под руководством народного артиста Азербайджана и СССР, профессора Ф. Ш. Бадалбеяли, каманчист А. М. Асадуллаев в 2020 году завершил свой знаменитый проект нотной записи всех азербайджанских мугамов [4]. Книга была опубликована в период 44-дневной Второй Отечественной Карабахской войны и сразу же вошла во все учебные программы по мугамоведению. Вместе с тем многоликий мир мугама открывает для современного учёного немало исследовательских ракурсов. Целью данной статьи является рассмотрение мугама как важнейшего течения в истории профессионального музыкального искусства Азербайджана и выявление перспектив мугама с позиций темперации.

Прежде всего отметим, что вопросы темперации звуков тара в соотношении с темперацией октавы на рояле в XX веке впервые поднял выдающийся композитор, классик азербайджанской музыкальной культуры Узеир Гаджибеяли. В своей книге «Основы азербайджанской народной музыки», опубликованной в 1945 году, он писал, что «октава в азербайджанской музыке так же, как и в европейской, содержит в себе 7 диатонических и 12 хроматических ступеней. Разница заключается в том, что ступени

октавы в европейской музыке равномерно темперированы; ступени же октав в азербайджанской музыке также считаются темперированными, но неравномерно. Поэтому при исполнении азербайджанских мелодий на темперированных инструментах (особенно на фортепиано) чувствуется некоторое несоответствие в высоте тонов, особенно терцовых и секстовых; в азербайджанской музыке большая терция – уже темперированной, малая терция – шире темперированной. Полутон шире темперированного. Разница – приблизительно одна комма» [1]. Хотя должны заметить, что вопросы темперации нашли отражение в теоретических работах У. Гаджибеяли 1919 года. В частности, в его развёрнутой статье «О музыке азербайджанских тюрков», изданной впоследствии в виде книги со вступительной статьёй музыковеда Ф. Алиевой², имеются важные сведения из области звуковой системы в связи с инструментами Азербайджана.

В дальнейшем специфика темперации лишь в общих чертах выносится на страницы новейшей мугамоведческой научной литературы (работы Р. Ф. Зохранова, Ф. А. Ализаде, Ф. И. Челебиева, Р. М. Мусагадзе, Г. Ш. Векилова, А. М. Асадуллаева и др.). Например, в нотации мугамных ладков А. М. Асадуллаев использует знаки плюс и минус. В разделе «Заметки» сообщается, что «мугамная струна – это нетемперированный звук. В предлагаемой нотации мугамная струна условно показана знаком + (плюс) над звуком *фа-диез*. Например если над *фа-диезом* поставлен знак +, то это указывает на то, что её необходимо исполнить на $\approx \frac{1}{4}$ тона выше записанного звука, т. е. *фа-диез* звучит ниже, чем *фа-диез +*. С нетемперированными звуками (мугамными ладками) мугам дастгах звучит более эмоционально и своеобразно» [3, с. 10].

В рамках данной статьи вопросы темперации в соотношении восточной и западной культур будут представлены сквозь призму изучения те-

1 В отечественном музыкознании проблематика макамого искусства изучается в работах С. П. Галицкой, Ф. М. Кароматова, А. А. Сайгуна, В. Н. Юнусовой, А. К. Шаяхметовой и др.

2 Hacıbəyli Ü. Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında / Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F. Əliyeva. B.: Adiloğlu, 2005. 76 s.



оретической темы «модальные и тональные лады азербайджанской музыки».

Композиторы Азербайджана за одно столетие осуществили колоссальную работу по взаимодействию различных стилевых течений западноевропейской музыки с законами национальной интонации, в частности, через мугам. Хроника таинства искусства мугама с начала XX века переплетается со многими знаменательными событиями композиторского творчества Азербайджана: имеется в виду появление таких новых жанров, как мугамная опера, симфонический мугам, мугам-поэма, мугам-фантазия³. Здесь отметим, что, попадая в «лабиринт» мугама, композитор закономерно соприкасается с главным «хранителем» его жизненной силы и мощи многовековых идей в виде конструкции ладков азербайджанского инструмента тар, ибо звуковая система мугама закодирована в строе ладков. 17-звуковая неравномерная температура октавы ладков тара является основой всех музыкальных идей мугамных импровизаций.

Таким образом, путь к науке мугама пролегает через познание и обучение игре на таре⁴, связанном с многочисленными упражнениями по выучке мугамных мотивов, фраз, предложений, изучением поэтической основы в связи с каждым мугамом в отдельности и в соприкосновении с метром, характерными ритмическими фигурами и мн. др. Другими словами, владение элементарной грамотой мугамных построений создаёт необходимые условия, собственно, для творческой работы исполнителя, то есть создания самостоятельных произведений, реализующих идеи монотематизма мугамной формы.

³ В дальнейшем появляются интересные концепции в плане полистилистики – джаз-мугам, додекафония-мугам, серия-мугам и много других творческих «проектов», где композиторы разрабатывали пути ассимиляции сегментов мугамных композиций в свои произведения. Если же упомянуть искусство дастана и фольклорную «нить», то глобальная тема синтеза выдвинется во всех процессах современной музыкальной культуры Азербайджана.

⁴ Известно, что У.А. Гаджибейли великолепно владел искусством игры на таре. С освоения данного инструмента началась карьера многих известных азербайджанских композиторов. В том числе Сеид Рустамов, Фикрет Амиров, Ариф Меликов, Гаджи Ханмамедов, Сардар Фараджев и другие своё начальное музыкальное образование получили как исполнители на таре.

История высшей школы мугама Азербайджана представлена именами известных учёных Востока эпохи Средневековья и современности, а также новыми стилевыми направлениями, открытыми гениальными виртуозами-инструменталистами и вокалистами. Такие выдающиеся ханендэ⁵ как шушинцы Джаббар Карьягдыоглы (1861–1944), Сеид Шушинский (1889–1965), Хан Шушинский (1901–1979), бакинец Гаджибаба Гусейнов (1919–1993), агджебединец Ягуб Мамедов (1930–2002), Нариман Алиев (1930–1998), маштагинец Алибаба Мамедов (1930–2022) создали свой «мир» в истории искусства мугама. Они были философами-просветителями, энциклопедистами в области наук, музыки и поэзии, авторами собственных музыкальных композиций, ораторами, славились индивидуальными интерпретациями мугамных форм, поражали чарующей выдержкой исполнения импровизаций. Каждый из них выполнил в великой школе мугама Азербайджана важную миссию хранителя традиций и учителя.

С начала XX века элементарная грамота мугама в руках азербайджанских композиторов оказывается важнейшим символом идей синтеза музыки Запада и Востока. Музыковед Аида Гусейнова справедливо заключает: «Узеир Гаджибеков до и вне зависимости от приоритетов советской культурной и национальной политики первым осуществил синтез исконных художественных традиций азербайджанского народа с принципами западной музыки, и вплоть до сегодняшнего дня в Азербайджане нет, вероятно, ни одного композитора, чьё творчество сформировалось и развивалось бы в стороне от этого мега-проекта. И если Гаджибекову ещё приходилось доказывать саму возможность совмещения двух миров, то, начиная с Кара Караева, последующие поколения композиторов в Азербайджане уже свободно маневрировали в обрётённом поликультурном пространстве» [2, с. 30–31].

Итак, У. Гаджибейли стоял у истоков, открыв два направления видения мугама как основы академической музыки Азербайджана. Первое раскрылось в мугамных операх, где композитор умело использовал теорию мугамных ладков (посредством обраче-

⁵ Ханендэ (азерб. ханəndə) – азербайджанские народные певцы, исполнители мугамов.



ния к чистому мугаму) с жанрами и законами 12-полутоновой темперации западной музыки. Второе направление, зиждившееся на эрудиции мугамных принципов, У. Гаджибейли разрабатывал на протяжении тридцати лет и изложил в своём научном труде «Основы азербайджанской народной музыки».

В качестве предвестников идей синтеза в области музыкального искусства следует отметить и то, что в Азербайджане ещё в XIX веке существовал тип театральных сцен с участием ханендэ и хора. Например, известно, что в 1897 году в городе Шуше состоялась постановка под руководством драматурга А. Ахвердова музыкальной сцены под названием «Меджнун на могиле Лейлы», где юный Узеир участвовал в хоре, который сопровождал пение гениального ханендэ-виртуоза Джаббара Гарьягды. Так, идея музыкального синтеза ещё задолго до появления авторских опусов в Азербайджане осуществлялась на шшинских просветительских мероприятиях. Гениальный певец, композитор-интерпретатор, виртуоз-ханендэ, энциклопедист мугама Джаббар Гарьягды был одним из первых творцов синтеза, в котором составными частями являлись культура хорового пения Запада и культура мугамной импровизации Востока.

Под воздействием театральных сцен с участием гения азербайджанской музыки – Гарьягды – композитор Гаджибейли пришёл к созданию уникального опуса – мугамной оперы «Лейли и Меджнун», где синтез был продуман в последовательном сопоставлении хоровых номеров (сочинённых в 12-звуковой темперации октавы) с мугамными номерами (в 17-звуковой темперации октавы). Далее, в истории азербайджанской музыкальной культуры модель этого синтеза раскрывалась во взаимосвязи с разными жанрами, формами, техниками композиторского письма. Здесь, следует отметить книгу «Азербайджанская музыка: от Мугама к опере»⁶ А.Н. Гусейновой, в которой каждый читатель найдёт важные сведения из области «Мугамного направления азербайджанской композиторской музыки».

У. Гаджибейли, начиная с 1915 года, вёл научное исследование, раскрывая путём собственных теоретических правил в 12-полутоновой европейской темперации идеи мугамной интонации, которая подчиняется 17-звуковой темперации октавы. Композитор определил участки в национальных импровизационных мелодических линиях, которые вывел как ладовые звукоряды, и через них, без мугамных ладков, обозначил путь к мугамной композиторской импровизации.

В то же время, в начале XX века многие музыкальные деятели Азербайджана начинают воплощать идею синтеза музыкальных идей Востока и Запада. Например, великий тарист Азербайджана Садыгджан осуществил реконструкцию инструмента тар. Была продумана система 22 ладков, которая стала удобной для исполнения как национальной музыки, так и произведений европейских композиторов. То есть по системе ладков тар имеет грандиозную конструкцию, словно олицетворяя *воссоединение двух инструментов в одном*. Композитор Сеид Рустамов в 1935 году опубликовал учебник для курса изучения игры на таре в 12-полутоновой темперации октавы, который по сей день является фундаментальной книгой каждого начинающего тариста.

Тар служит основой в разъяснениях модальных и тональных ладов. Отметим, что при изучении теории азербайджанских ладов следует различать две ветви. Одна из них – это гаджибековские тональные лады, опирающиеся на закономерности 12-полутоновой темперации октавы. Вторая – мугамные модальные лады с наличием микрохроматики (таблица 1).

Приведём для наглядного сопоставления гаджибековские тональные лады (по книге «Основы азербайджанской народной музыки») и мугамные модальные звукоряды (по книге «Инструментальные мугамы» А. Асадуллаева) (таблица 2).

⁶ Huseynova A.N. Azerbaijan Music. From Mugham to Opera. Indiana: Universiti Press, 2016. 322 p.



МОДАЛЬНЫЕ	ТОНАЛЬНЫЕ
Мугамные звукоряды	Гаджибековские звукоряды
Звуковая система: 17-тизвуковая темперация октавы (мугамные ладки тара)	Звуковая система: 12-полутоновой темперации октавы
Один общий строй последовательности ладков азербайджанского инструмента тара	7 основных ладов
Смена устоя в зависимости от высотного положения звукоряда	Чёткое определение тоники в любом звуковысотном расположении лада
В виду неравномерной темперации звуков октавы в мугамной ладовой системе от каждого из 17 звуков октавы на таре звучит иной мугамный звукоряд.	При построении от каждого звука хроматической гаммы семи основных ладов, по системе квинтового круга образуется 84 тональности

Таблица 1. Лады азербайджанской музыки

ЛАДЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ

Раст	модальный	
	тональный	
Шур	модальный	
	тональный	
Сегях	модальный	
	тональный	
Чаргях	модальный	
	тональный	
Баяты-шираз	модальный	
	тональный	
Шюштэр	модальный	
	тональный	
Хумаюн	модальный	
	тональный	

Таблица 2. Лады азербайджанской музыки



Теорию модальных ладов через один звукоряд в рамках уменьшённой октавы (*h-c-d-e-f-g-a-b*) разработал видный азербайджанский учёный Мамедсалех Исмаилов. В своих работах он развивал национальное направление ладовой теории музыки по изучению непосредственно мугамных композиций и образцов народной музыки, а не композиторского творчества. То есть труды М. Исмаилова – это ветвь в теории ладов Азербайджана, которая посвящена теории чистого мугама и представляет собой разработку посредством изучения через монозвукоряд позиций тонок, тональностей, тематических эмблем, бытующих в мугамных композициях Востока. Таким образом, теория лада М. Исмаилова – это теория мугамного модуса. Заметим здесь же, что все попытки нотной фиксации мугамов⁷ в Азербайджане даны в 12-полутоновой темперации октавы, когда на самом деле художественная концепция мугама имеет чёткую 17-звучную темперацию октавы. Таким образом в нотах фиксируется лишь некая часть мугамных импровизаций, которые отображают только один «миг жизни» божественного искусства азербайджанского мугама⁸.

В истории профессиональной музыки Азербайджана сформировалось уникальное явление – «академическое мугамное композиторское направление». Его вершиной, по общепризнанному мнению, являются опера «Кёроглы», две вокальные газеллы У. Гаджибейли. Отметим, что после мугамных опер, композитор не использовал термин «мугам» в жанровых определениях своих произведений. Тем не менее, его последователи, создавая опусы в 12-полутоновой системе, стали широко применять наименование «мугам». Появились новые микс-жанры: симфонический мугам, поэма-мугам, мугам-фантазия и др. Непосредственно при прослушивании многих сочинений этого ряда возникает вопрос, требующий отдельного исследования: а сколько в них «процентов» мугама?⁹

7 Из новых изданий в этом направлении отметим работы: Məmmədli Ə. *Azərbaycan muğamları (instrumental)*. Bakı, 2010; Мусазаде Р.М. Дастгях «Дюгях». (На аз. яз.). Баку: Адильоглы, 2009; Мусазаде Р.М. Древние мугамы. (На аз. яз.) Баку: МВМ, 2013.

8 Вот почему в своих мугамных операх Гаджибейли номера мугамных импровизаций ввёл лишь в виде поэтического текста с указанием наименований мугама.

9 С подобными вопросами автор данной статьи обратилась

К концу XX века на фоне распространения авангардных течений азербайджанские композиторы выводят новый «код», заявляя: «Рояль должен переродиться в тар» [2, с. 36]¹⁰. То есть современные авторы через механизмы препарированного фортепиано, законов электронной музыки во главу угла решения вопросов синтеза Востока и Запада посредством мугама поставили тембр и строй азербайджанского народного инструмента тар. Однако мугам в 17-звучной темперации и мугамные идеи композиторов в 12-полутоновой темперации европейской музыки – это два разных направления. И даже в нотных записях в 12-полутоновой темперации чистого мугама для игры на фортепиано исчезает его истинная природа. Мугам может проникнуть в идею композиторского опуса, но композиторская музыка никогда не станет мугамом.

В 17-звучной темперации октавы в мугамах раст, шур, сегях, чаргях, шуштэр, баяты-шираз, хумаюн в азербайджанской народной музыке образуется 119 модусов, которые все различны! Тогда как в ладовой теории У. Гаджибейли, продуманной в мугамах раст, шур, сегях, чаргях, шуштэр, баяты-шираз, хумаюн в 12-полутоновой равномерной темперации октавы, при построении семи основных ладов от 12 звуков хроматической гаммы образуется 84 тональности (именно тональности, а не модусы или лады). То есть, как в мажоро-минорной системе, гаджибековские лады могут строиться от любых звуков хроматической гаммы. В азербайджанской

к учителю нотации мугама, видному исполнителю на кяманче, профессору Арифу Асадуллаеву. «Какова сущность мугама в органном опусе Мугам-фантазия В. Адыгёзалова?» Ответ был таков: «Вчера я послушал это произведение. Оно никак не связано с процессами мугама-дастгях». На следующий вопрос: «В пьесе “Соль” из цикла “Чёрные и белые” Х.Х. Мирзазаде в каком направлении оживают законы мугама “Раст”»? Ответ учителя был следующим: «Слышу мугамные предложения, элементы, секвенции. Однако между этими элементами отсутствуют чёткие связи». Далее предложила Ариф Мюэллиму прослушать ещё один опус и прокомментировать произведение с точки зрения грамоты мугамной импровизации. Звучала «Мугам-поэма» Ф. Амирова. Профессор А. Асадуллаев ответил, что анализировать можно, но будет ложью исследовать это произведение по законам чистого мугама.

10 Например, идею максимального проникновения мугама в композиторский опус пропагандировала всемирно известный композитор и исполнитель Ф. Ализаде.



Мугамный лад (или модальный мугамный лад). Тон мугамного лада по написанию. Звучит же на полтона ниже написанного.	Название мугама
Соль раст	Раст
До раст	Махурю хинди
Фа раст	Орта Махур
Си бемоль раст	Баяты Гаджар
Ми бемоль раст	Дюгях
До раст	Хейраты

Таблица 3. Тональности модуса раст

народной теоретической грамоте в неравномерной темперации 17-звучковой структуры октавы, тот или иной мугам, допустим раст, имеет свою систему наименований, в зависимости от высоты использования мугамного лада. То есть в народной музыке, при наличии мугамных ладков звукоряды неравномерны на различных высотах (таблица 3).

Категория звукорядов и тональностей в азербайджанских мугамах скрывается в названиях мугамов и их разделов. Музыкальная азбука, звуковая система мугамов отражена в строе ладков «короля» восточного инструментария – тара, который является транспонирующим инструментом (звучит на м. 2 ниже написанного). Октава на таре содержит 17 ладков. Как уже отмечалось, построение всех мугамных звукорядов (раст, шур, сегях, чаргях, шуштэр, хумаюн, баяты-шираз) от каждого из 17 ладков даёт 119 мугамных модусов. В виду неравномерной темперации звуков тара, все эти модусы различны. То есть строй ладков инструмента – это важнейший ключ к изучению всех явлений в области модальных ладов мугамного искусства. Инструмент тар, по сути, содержит ответы на все вопросы из области теории музыки в изучении вопросов мугама. Одним словом, строй ладков тара – это сокровищница тайн музыки Азербайджана.

В реконструкции тариста-виртуоза Садыгджана инструмент с начала XX века имеет тот строй ладков, который по сей день выполняет двойную функцию, то есть как единый строй он удобен и для исполнения в семнадцати неравномерно-темперированном строе народной музыки, и в композиторской музыке,

опирающейся на 12-полутоновый темперированный строй европейской октавы. Новый тип синтеза разработал тарист-виртуоз Гамид Векилов – признанный реконструктор второго, четырёхоктавного азербайджанского тара. Его игру на инструменте современника называли «чудом времени», волшебством.

Векиловский тар предназначен для исполнения мирового скрипичного репертуара в оригинальной тесситуре. Таким образом, он, подобно У. Гаджибейли, в современном времени углубил идею синтеза в области исполнительства, разработав систему исполнения скрипичного западноевропейского репертуара на азербайджанском инструменте тар. В 2007 году Г. Векилов опубликовал учебное пособие [5], посвящённое тару и проблемам исполнительства, где автор изложил сведения о строении четырёхоктавного тара, дал общие сведения о штрихах, приёмах и терминах, используемых в области исполнительства на инструменте, которые ранее не были отражены в учебной литературе. Таким образом векиловский тар создал новые условия для мугамной импровизации. Если тар Садыгджана – это начало в познании модальных мугамных ладов азербайджанской музыки в диапазоне двух с половиной октав, то тар Векилова – в диапазоне четырёх октав.

Мугамный модальный лад при тех или иных художественных условиях меняет нагрузку тонического устоя. Таким образом, строй ладков инструмента тар – это основа мугамной техники письма и изучения модальных звукорядов азербайджанской музыки. Те звукоряды, которые возможны при помощи мугамных ладков тара, называются модальными



макамами-звукорядами. А звукоряды книги «Основы азербайджанской народной музыки» У. Гаджибейли – это лады, отражающие творческие поиски композитора и проникшие в глобальные процессы музыки XX века:

- 1/ вошли во все процессы академического музыкального образования в Азербайджане;
- 2/ изучаются в системе теории ладов XX века;
- 3/ используются в рамках определений музыкальных форм произведений азербайджанских композиторов;
- 4/ выполняют функцию композиторской техники письма XX века.

Лады У. Гаджибейли – это тональные лады его композиторской техники (законы которой он изложил в своей книге) с чёткой системой тоник, которые выступают моделью, где проецируются условия для рождения национального колорита в мелодии, полифонии и гармонии.

Сегодня можно констатировать, что «золотой век» азербайджанской композиторской музыки прошёл. За это время мугамные лады сохранили статус символа ладков тара и голосов ханэндэ. Однако неравномерно-темперированный строй ладков тара до сих пор не имеет своей нотации. Звуки, которые использует и добавляет в нотированный текст композиторской музыки исполнитель-тарист, даже в XXI веке, при условиях разных техник композиторского письма, электронной музыки, по сей день не получили свою разработку в виде нотной грамоты.

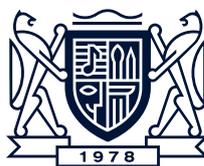
Последовательность ладков тара служит различию макамов-звукорядов, которые используются в мугамной импровизации, а также свободно проникают в композиторскую мелодию, написанную в 12-полутоновой темперации. Например, мелодия «Гярянфил» В. Адыгёзалова в нотном тексте изложена в 12-полутоновой темперации, а исполняется таристом приукрашенная в мугамные тона (то есть используется весь спектр 17-звучной темперации октавы инструмента).

Совсем другое наблюдаем в двух Фантазиях У. Гаджибейли, написанных для тара в сопровождении оркестра народных инструментов. Как признаются сами исполнители-таристы, что здесь очень редко, буквально в двух-трёх местах в виде мелизмов используют мугамные ладки тара, потому что композитор всё написал. Две Фантазии для тара

с оркестром У. Гаджибейли – уникальные описания в музыкальной культуре Азербайджана. Это образцы «перевода» первой части сонаты C-dur Моцарта на музыкальный язык азербайджанского народа. Здесь обращение к инструменту тар, который своим звонким, тремолирующим звучанием создаёт новые условия для мелодий австрийского гения. Некоторые фразы сонаты «урезаны» в виду несоответствия законам национальной мелодии. Например, движение мелодии по звукам тонического трезвучия является нехарактерным для национального мелоса, вследствие чего такты начальной фразы просто изъяты из текста.

В первой Фантазии У. Гаджибеков сохраняет количество тактов и ритмометрическую структуру сонаты Моцарта. Оригинально использована техника лада композитора и «подстройка» к моцартовской стилистике. Так, из второй фразы главной партии, У. Гаджибейли строит тему вступления, а из третьей – формирует главную тему своей Фантазии. Побочная партия, напротив, наиболее близка к первоисточнику, где синтез прослеживается через музыкальную форму, аккордику, лады, тематизм. В результате композитор создал первый образец классической сонатной формы в Азербайджане, где Моцарт зазвучал на таре через интонационную транскрипцию с транспонированием в гаджибековский лад. Фантазии для тара с оркестром народных инструментов – это классический репертуар тариста в 12-полутоновой темперации западной музыки.

Сегодня, как и в тридцатые годы XX века, обучение игре осуществляется исключительно на основе 12-полутоновой темперации, а работа в 17-звучной темперации октавы с использованием так называемых мугамных ладков на таре, ведётся только как накопление слухового опыта. Конечно, мугам – это творческий процесс. Однако в рамках академического образования давно назрела необходимость чёткой разработки нотных знаков для фиксации мугамных ладков тара. Создание классической нотной фиксации мугамных пардэ (ладков) – это критерий укрепления национальной культуры в международном академическом музыкальном мире. Разработка нотных знаков – когда текст композитора будет точно изложен в красочных тонах мугамных ладков – внесёт необходимые коррективы как в процессы модернизации нотации мугамов,



Первая ветвь	Вторая ветвь	Третья ветвь
Перенесение чистого мугама в композиторский опус (своего рода коллаж) в исполнении народных музыкантов – ханенде и инструменталистов.	Все жанры европейской музыки и новые жанры композиторской музыки Азербайджана разработаны в направлении полижанров, полистилистики с приближением к азбуке мугама.	Препарированный рояль, электронная музыка.
Неравномерный темперированный строй (строй ладкой тара).	Теория равномерной 12-полутоновой темперации западной музыки.	Подражание тембрам и неравномерно темперированному строю азербайджанских инструментов.

Таблица 4. Три линии мугама в композиторском творчестве

так и в теорию модальных ладов Азербайджана, и в целом представит новый этап академического образования в области мугамных импровизаций.

На сегодняшний день существуют все условия для разработки композиторами чёткой фиксации мугамных пардэ в своих опусах, которым будет подчиняться каждый исполнитель-тарист. Почему современный азербайджанский автор, владеющий достижениями мировой музыкальной культуры, не представляет нашу национальную традицию во всеоружии, а вместо открытий использует труд народного исполнителя в рамках своих сочинений? Как привлечь всемирного композитора к сокровищнице азербайджанского музыкального искусства, если сами азербайджанцы не создают необходимой инструкции к композиторской технике письма с нотацией мугамных ладов? Всё уже зафиксировано в конструкции инструмента тар и ждёт своего новатора-композитора, который начнёт создавать музыку для всего строя тара с фиксацией, без ограничений. В результате, мы в XXI веке, а для этого инструмента с использованием мугамных пардэ в композиторском наследии не написано ни одного самостоятельного произведения.

При изучении темы «Темперация» на уроках «Теории музыки» музыковедам Азербайджана необходимо начать раскрывать эту тему посредством инструмента: как тара, так и фортепиано. Ко всему, великий У. Гаджибейли в книге «Основы азербайджанской народной музыки» в разделе «Звуковая система» дал сравнительную харак-

теристику темперации через тар и фортепиано. Подобный показ национальной звуковой системы обязан в современном мире выполнять каждый педагог-музыковед. А для этого в обязательный круг дисциплин для современного азербайджанского музыковеда необходимо внести годичный курс игры на таре с целью овладения национальной музыкальной «азбукой».

В заключение подчеркнём, что в истории азербайджанской профессиональной музыки сформировалось собственное направление, которое называется «Мугамное направление азербайджанской композиторской музыки». Его две ветви создал У. Гаджибейли. Первая – это перенесение чистого мугама в композиторский опус (своего рода коллаж) в исполнении народных музыкантов – ханенде и инструменталистов. Вторая ветвь – перенесение элементов мугамных композиций в условия 12-полутоновой темперации западной музыки. Третья ветвь мугамного направления в композиторской музыке Азербайджана появилась в условиях авангардных течений, через возможность эксперимента, через механизмы препарированного рояля и электронной музыки (таблица 4).

Требования синтеза на основе разъяснения темпераций октавы в сопоставлении азербайджанской и европейской музыки, которые провозгласил Гаджибейли в начале XX века, прижились, «пустили корни» и в каждом новом времени находят своё отражение в вопросах теоретического музыкознания и композиторского творчества Азербайджана.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гаджибейли У.А. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945. 176 с. URL: <http://musbook.musigi-dunya.az/> (дата обращения: 02.02.2023).
- 2/ Ордуханова Х. Франгиз Ализаде. Триумфальное пересечение Востока и Запада. Баку: Фонд Гейдара Алиева, 2009. 416 с.
- 3/ Əsədullayev A.M. Instrumental muğamlar. B.: Adiloğlu, 2009. 168 s.
- 4/ Əsədullayev A.M. Azərbaycan klassik 12 instrumental muğamı. Bakı: Elm və təhsil, 2020. 160 s.
- 5/ Vəkilov H. Azərbaycan tarı və onun ifaçılıq problemləri haqqında təkliflər. Metodik vəsait. B., 2007. 58 s.

REFERENCES

- 1/ Hacıbeyli, U.A. (1945), "Osnovi azerbaidzhanskoi narodnoy muziki" [Basics of Azerbaijani folk music], Baku, 176 p., Available at: <http://musbook.musigi-dunya.az/> (Accessed 2 October 2022). (in Azerbaijani)
- 2/ Ordukhonova, H. (2009), Frangiz Alizade. Triumfal'noe peresecheniye Vostoka i Zapada [Triumphant crossing of East and West], Heydar Aliyev Foundation, Baku, 416 p. (in Russ.)
- 3/ Asadullayev, A.M. (2009), Instrumental muqam [Instrumental mughams], Adiloqlu, Baku, 168 p. (in Azerbaijani).
- 4/ Asadullayev, A.M. (2020), Azərbaycan klassik 12 instrumental muqams [Azerbaijani classical 12 instrumental mugam], Elm ve tehsil, Baku, 160 p. (in Azerbaijani).
- 5/ Vekilov, H.Sh. (2007), Azərbaycan tarı ve onun ifaçılıq problemleri haqqında teklifler. [Proposals about Azerbaijani tar and its performance problems], Baku, 58 p. (in Azerbaijani).

Сведения об авторе

Мамедова Дильбер Мамед кызы, кандидат искусствоведения, доцент, Бакинская Музыкальная Академия имени Узеира Гаджибейли

E-mail: qospojaudacha79@mail.ru

Author information

Dil'ber M. Mamedova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, U. Hajibeyli Baku Music Academy

E-mail: qospojaudacha79@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

31/

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

**Е. С. ЦАРЁВА,
И. Г. НИКОЛАЕВ**

Творческий путь М.И. Бенюмова в контексте процессов музыкальной жизни Красноярска последней четверти XX – начала XXI века: к юбилею Учителя



УДК 7.071

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ М.И. БЕНЮМОВА В КОНТЕКСТЕ ПРОЦЕССОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ КРАСНОЯРСКА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: К ЮБИЛЕЮ УЧИТЕЛЯ

Е.С. ЦАРЁВА, И.Г. НИКОЛАЕВ

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

АННОТАЦИЯ. Статья входит в круг научных краеведческих исследований, связанных с изучением универсалий и специфики музыкальной культуры регионов России. Целью данной работы является осмысление творческого пути яркого музыкально-общественного деятеля М.И. Бенюмова (скрипача, педагога, дирижёра, учёного, организатора) как одного из значимых «локомотивов» процессов развития академических традиций в культурной жизни Красноярска последней четверти XX – начала XXI века. Определённое внимание уделено рассмотрению различных видов музыкальной профессиональной деятельности М.И. Бенюмова. Анализируется появление и становление главного «детища» маэстро – Красноярского камерного оркестра как точки пересечения всех его разновекторных направлений творчества. Базируясь на некоторых принципах социокультурологического и антропологического подходов, в статье впервые осуществляется попытка макроанализа структурно-процессуальных изменений музыкальной жизни Красноярска последней четверти XX – начала XXI века посредством антропологической призмы (как микроанализа) – внимания к творческому пути конкретной личности (в данном случае, М.И. Бенюмова). Выступивший точкой опоры антропологический поворот, на краеведческом материале демонстрирует диалектическую взаимосвязь двух ведущих процессов морфогенеза системы академических музыкальных традиций – самоорганизации и институционализации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М.И. Бенюмов, Красноярский камерный оркестр, академические традиции, музыкальная жизнь Красноярска, антропологический поворот, самоорганизация, институционализация.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE CREATIVE PATH OF M.I. BENYUMOV IN CONTEXT OF PROCESSES OF THE KRASNOYARSK MUSICAL LIFE IN THE LAST QUARTER OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY: TO THE TEACHER'S ANNIVERSARY

E.S. TSAREVA, I.G. NIKOLAEV

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

ABSTRACT. The article is part of the circle of scientific local history studies related to the study of universals and the specifics of the musical culture of the regions of Russia. The purpose of this work is to comprehend the creative path of the bright musical and public figure M.I. Benyumov (violinist, teacher, conductor, scientist, organizer) as one of the significant “locomotives” of the processes of development of academic traditions in the cultural life of Krasnoyarsk in the last quarter of the XX – beginning of the XXI century. Some attention is paid to the consideration of various types of musical professional activities of M.I. Benyumov. The appearance and formation of the main “brainchild” of the maestro – the Krasnoyarsk chamber orchestra as a point of intersection of all its different directions of creativity is analyzed. Based on some principles of sociocultural and anthropological approaches, the article for the first time attempts to macroanalyze structural and procedural changes in the musical life of Krasnoyarsk in the last quarter of the XX – beginning of the XXI centuries through an anthropological prism (as microanalysis) – attention to the creative path of a specific person (in our case, M.I. Benyumov). Acting as a fulcrum of the anthropological turn, on the local history material demonstrates the dialectical relationship of the two leading processes of morphogenesis of the system of academic musical traditions – self-organization and institutionalization.

KEY WORDS: M.I. Benyumov, Krasnoyarsk Chamber Orchestra, academic traditions, Krasnoyarsk musical life, anthropological turn, self-organization, institutionalization.

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

Роль личности М.И. Бенюмова для красноярской музыкальной жизни колоссальна. Его обширная творческая деятельность иллюстрирует возможности настоящего художника в развитии всей многоуровневой системы академической музыкальной культуры Красноярска. Учитывая происходящий в последние десятилетия в гуманитарной науке «антропологический поворот», переносящий акцент в исследованиях на анализ человеческого фактора [6], рассмотрение личностно-профессионального портрета М.И. Бенюмова (рисунок 1) и осмысление его участия в развитии академических традиций музыкальной культуры Красноярска представляется актуальным и определяет цель данной статьи.

Напомним, академические музыкальные традиции (независимо от их пространственной принадлежности) в силу своего генезиса зиждутся на системе норм, образцов музыкального языка, мышления и институтов, сложившихся в западноевропейском профессиональном письменном искусстве Нового времени. Их функционирование и развитие предполагает наличие сложной системы музыкально-общественной коммуникации, где присутствуют связанные между собой композиторское творчество, исполнительство, образование, слушательская аудитория, которые, в свою очередь, становятся целыми системами для элементной базы более низкого порядка. Комплекс этих базисных компонентов составляет инфраструктуру системы, обеспечивая создание, сохранение, трансляцию культурных ценностей.

Человек с его индивидуальным духовным потенциалом и творческой активностью – носитель академических музыкальных традиций исполнительства, композиторского творчества, образования, восприятия культурных ценностей – является первоосновой, «атомом» означенной выше социокультурной мультиструктуры. Условно возможно разделить творческих деятелей на два макротипа. Первый – это те личности, которые в основном работают внутрь-направленно, генерируют высокие культурные ценности, но замыкают творчество на себе, что, безусловно, не умаляет их вклада в региональ-



Рисунок 1. М.И. Бенюмов

ную или мировую музыкальную культуру, а больше характеризует их врождённые индивидуальные личностные качества.

Ко второму типу относятся художники, способные не только создавать эстетические ценности, но и активно проявлять себя в общественном пространстве. Это социальные лидеры, консолидирующие вокруг себя творческие ресурсы, собирающие «команду», формирующие необходимые контакты и отношения для широкого экстраполирования идей и реализации проектов, рождающихся в их голове. Помимо собственной одарённости, обладания высококвалифицированными знаниями, такие люди соединяют в себе множество умений, в том числе



организаторских, что позволяет им выступать в роли флагмана созидательных культурных процессов и «конструктора» разноуровневых элементов музыкальной жизни. Ко второму типу носителей академических традиций относится М.И. Бенюмов, своей жизненной позицией как нельзя лучше иллюстрируя значение и содержание существующего понятия – музыкально-общественный деятель.

По словам польского исследователя П. Штомпки, «в социальной истории нет ничего, что не могло бы быть расценено как преднамеренный, либо непреднамеренный результат человеческих усилий» [10, с. 229]. Тезис «человек творит историю» общеизвестен и его можно экстраполировать на все сферы жизни любого общества. Вместе с тем Красноярская культура свидетельствует об особой роли личностей-подвижников на периферии, участвующих в сложении локальной музыкальной жизни.

В отличие от столицы провинция нередко лишена стабильного и постоянного присутствия конкретных, особо выдающихся фигур, сосредотачивающих в своих руках право принятия решений и влияния на события. Однако и на периферии, подобно центру, культуротворческие процессы зачастую катализируются лидерами, масштаб личности которых по своей значимости для развития локуса в некотором роде тождественен вкладу великих деятелей, создающих национальную и мировую историю, и сконцентрированных в столицах. И всё же, учитывая постоянный дефицит высококвалифицированных творческих кадров с определённым набором качеств в провинции, при уходе означенных лидеров зачастую не происходит передачи «эстафеты», образуется трудновосполнимая лакуна, которая может серьёзно отразиться на состоянии определённых культурных элементов и региональной модели академических музыкальных традиций в целом [5]. Одним из таких лидеров в музыкальной жизни Красноярска на протяжении ряда десятилетий остаётся М.И. Бенюмов.

Обратимся к творческой биографии мастера. Он родился в 1948 году в городе Киеве. С самого детства Михаил Бенюмов постигал скрипичное мастерство у лучших отечественных педагогов. Он учился в ДМШ № 3 Киева в классе Г.Е. Ямпольского. В 1962 году поступил в специальную музыкальную школу-десятилетку им. Гнесиных в Москве в класс М.А. Гарлицкого. Высшее образование получил

в Российской академии музыки (РАМ) им. Гнесиных у профессора М.С. Блока, там же окончил ассистентуру-стажировку у народного артиста России, профессора М.И. Фихтенгольца [8]. В 1971 году Михаила Иосифовича распределили в Киргизский государственный институт искусств. Работу в вузе он совмещал с заведованием отделением струнных инструментов во Фрунзенской специальной школе-десятилетке. Спустя некоторое время молодого специалиста призвали к службе в армии, которую он проходил в Казахстане. После демобилизации Бенюмов вернулся в Киргизию и продолжил преподавательскую деятельность в институте.

С целью профессионального совершенствования Михаил Иосифович поступил на заочное отделение ассистентуры-стажировки в Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, а в дальнейшем перевёлся на очное отделение и вернулся в Москву. В 1970-х годах в Красноярске согласно государственным планам в рекордно короткие сроки (1977–1978) создаются симфонический оркестр, театр оперы и балета и институт искусств. В главный город на Енисее приглашаются высококвалифицированные специалисты из культурных центров союза. В их числе был и М.И. Бенюмов.

Педагогический дар Михаила Иосифовича в полной мере развернулся в Красноярском государственном институте искусств. Напомним, изначально струнно-смычковая группа входила в состав единой кафедры оркестровых инструментов, которую с открытия вуза возглавлял М.Л. Курицкий, заслуженный артист РФ, профессор МГИМ им. А.Г. Шнитке. В 1980 году его сменил доцент С.Г. Горовой. Первым заведующим образованной в 1982 году самостоятельной кафедры оркестровых струнных инструментов стал М.И. Бенюмов, проработавший в этой должности 28 лет. В 1985 году ему было присвоено научное звание доцента, в 1996 – научное звание профессора в области искусства. С 2010 года кафедру возглавил заслуженный артист РФ, член Союза композиторов РФ, профессор И.Я. Флейшер. С 2018 года эстафету заведования кафедрой приняла выпускница Института (класс профессора М.И. Бенюмова), кандидат искусствоведения, доцент Е.С. Царёва.

Михаил Иосифович успешно совмещал педагогическую деятельность с концертной. В его сольный



репертуар входили все скрипичные концерты И.С. Баха, В.А. Моцарта. М.И. Бенюмов является первым исполнителем Скрипичного концерта О.Л. Проститова. Немало было сыграно и камерной музыки. Михаил Иосифович выступал в ансамбле с замечательным пианистом, камерным ансамблистом, концертмейстером Исааком Изачиком. В Красноярске состоялась ещё одна встреча с соратником и партнёром в жизни и на сцене – Ларисой Владимировной Маркосян. Талантливый семейный дуэт приготовил несколько десятков сольных программ, в том числе состоящих из современной музыки красноярских композиторов: сочинений В. Пороцкого, О. Проститова. На фирме «Мелодия» был записан диск «Шесть сонетов Гарсия Лорки» В. Пороцкого. Музыканты объездили различные уголки Красноярского края, столичные города, а затем и Европу (Италия, Германия).

Михаил Иосифович возглавляет и входит в состав жюри городских, региональных, всероссийских и международных конкурсов, принимает участие в методических конференциях различных рангов, проводит консультации и курсы повышения квалификации для педагогов-струнников и обучающихся Восточной Сибири и Дальнего Востока России, а также мастер-классы для студентов ведущих творческих вузов – Новосибирской консерватории, Российской академии музыки им. Гнесиных, Парижской консерватории.

Педагогическая деятельность М.И. Бенюмова охватывает все звенья отечественной системы музыкального образования, формируя грамотную, гармоничную последовательность и непрерывность учебного процесса, направленного на выявление и воспитание талантливых и технически оснащённых скрипачей. Большое внимание он всегда уделял детям, считая, что легче изначально правильно поставить руки, задать верные ориентиры для успешного развития маленького музыканта, нежели исправлять ошибки в старшем возрасте (см. об этом подробнее: [2]). М.И. Бенюмов был среди идейных вдохновителей создания специальной школы-десятилетки при Институте искусств, а затем вёл многочисленный класс в открывшемся Музыкальном лицее (Гимназии № 12 «Музыки и театра»). Его юные подопечные уже с ранних лет становились яркими исполнителями в Красноярске (Ф. и Е. Белуги-

ны, Р. Бенюмова, М. Гаджиева, Л. Жуковский, А. Куроедова, Е. Царёва и др.).

Отдельного внимания заслуживает педагогический успех Михаила Иосифовича в обучении собственной младшей дочери скрипачки – Риммы Бенюмовой, прошедшей в Красноярске полный курс Музыкального лицея (гимназии). Во время учёбы в классе отца в копилку многочисленных наград Риммы вошли три золотые медали Дельфийских игр, а среди последних её достижений – звание лауреата I Международного конкурса скрипачей В. Третьякова (2018). После Красноярска она продолжила обучение в авторитетных музыкальных учебных заведениях Германии: Университете искусств Берлина у Томаша Томашевского, а затем в Высшей школе музыки Берлина им. Ханса Эйслера в классе Улфа Валлина. Римма ведёт активную гастрольную концертную деятельность, она участница многих международных фестивалей и мастер-классов ведущих скрипачей-педагогов. Успешно совмещая работу с учёбой, Римма занимала должность помощника концертмейстера оркестра Дрезденской филармонии, Берлинской государственной капеллы под руководством Д. Баренбойма, Дрезденской государственной капеллы под руководством К. Тилемана. В настоящее время Римма оканчивает Высшую школу музыки Берлина им. Ханса Эйслера.

После прекращения функционирования Красноярского музыкального лицея педагогическая деятельность Михаила Иосифовича в начальном и среднем звеньях не остановилась. С организацией в 2003 году нового структурного подразделения Института искусств – Музыкального колледжа – М.И. Бенюмов готовит кадры для вуза. Кроме того, он работает в различных детских музыкальных школах Красноярска, неумолимо открывая и взращивая новые таланты. Одна из его самых титулованных учениц, выпускниц колледжа, а в настоящее время студентов вуза – Дарья Манза. С 8-ми лет обучаясь у Михаила Иосифовича, она имеет внушительный список наград престижнейших состязаний. Даша является трёхкратной золотой медалисткой Дельфийских игр (2020, 2021, 2022), обладательницей первых премий X международного юношеского конкурса имени Е.А. Мравинского в Санкт-Петербурге (2016), Всероссийского конкурса «Запад-Сибирь-Восток» (Новосибирск, 2018), вторых премий IV Междуна-



родного конкурса скрипачей им. Ю.И. Янкелевича (Омск, 2018), IX Международного конкурса юных скрипачей в Новосибирске (2019) и др. Д. Манза неоднократно успешно выступала на Международном телевизионном конкурсе юных музыкантов «Щелкунчик» (Москва, 2016, 2017) и была удостоена специального приза проекта – сертификата на участие в мастер-классах Академии Захара Брона в рамках Фестиваля «Интерлакен-классикс» (Швейцария). Даша играет на скрипке известного французского мастера Алана Карбонара, подаренной ей на закрытии международного фестиваля «Москва встречает друзей» Владимира Спивакова.

Особое место в профессиональной деятельности Бенюмова занимают его научные труды. Работать над кандидатской диссертацией он начал в 1977 году, обучаясь в аспирантуре ГМПИ им. Гнесиных под руководством профессора Ф. Армазанова. С этого времени научное творчество стало одной из важнейших составляющих деятельности Михаила Бенюмова. Диссертация («О специфике художественных средств музыканта-исполнителя») заново перерабатывалась уже в Красноярске и была защищена в Москве в 1986 году. Это была первая диссертация, подготовленная представителем преподавательского корпуса Красноярского института искусств. Бенюмов – автор более двадцати опубликованных научных исследований.

Благодаря усилиям Михаила Иосифовича в 2011 году вышла в печать книга его учителя М.С. Блока – «Лев Моисеевич Цейтлин» [4]. В ней он выступил в роли редактора и составителя, а также автора вступительной и заключительной статей. Книга посвящена творческой биографии и методическим взглядам знаменитого музыканта и педагога. Михаилу Иосифовичу на основе двух глав и черновых заготовок, оставленных ему Михаилом Семёновичем, удалось завершить крупное исследование, задуманное многими годами ранее. В 2018 году была опубликована монография М.И. Бенюмова «Художественные средства музыканта-исполнителя. Парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции» (2-е издание, исправленное)¹ [3]. В её основу легли диссертационные рукописи, доклады

и статьи, над которыми Михаил Иосифович работал в Москве и Красноярске на рубеже 70-х и 80-х годов прошлого века.

Под руководством Бенюмова в 2008–2012 годы проходила обучение в аспирантуре Института искусств Красноярска его ученица по классу скрипки – Е.С. Царёва. Результаты их совместной научной деятельности получили высокие оценки на Всероссийских конкурсах. В 2014 году в Совете при Новосибирской консерватории была успешно защищена кандидатская диссертация Е.С. Царёвой («Формирование академических традиций в музыкальной культуре Красноярска XVII – начала XX веков») по специальности «Музыкальное искусство».

Вклад Михаила Иосифовича в культуру России и Красноярского края высоко оценён, что подтверждается его почётными званиями и наградами: «Заслуженный артист Российской Федерации» (1995), «Заслуженный деятель искусств РФ» (2010), «Почётный гражданин города Красноярска» (2018), лауреат Государственной премии Красноярского края имени И.В. Шпиллера в области музыкального искусства (2021), дважды лауреат премии Главы города (2000, 2003), премии «Признание» Законодательного Собрания Красноярского края (2004), обладатель Гранта губернатора Красноярского края в номинации «За личный вклад в развитие культуры» (2003), медали командора Резанова (2023). Михаил Иосифович награждён золотым знаком «Герб Красноярска», почётным знаком «За заслуги перед городом Красноярском», знаком «Общественное признание» Законодательного Собрания Красноярского края, Юбилейным почётным знаком «85 лет Красноярскому краю». В 2006 году мэр Кремоны вручил Михаилу Иосифовичу медаль Страдивари за высокое профессиональное мастерство, развитие и укрепление культурных связей между Россией и Италией. Профессор Бенюмов удостоен медали международного благотворительного фонда «Меценат столетия» за многолетнее участие в благотворительной деятельности и организации множества концертов.

Красноярский камерный оркестр

Одним из главных творческих достижений Бенюмова стал созданный им Красноярский камерный оркестр. Данный коллектив родился из студенческого оркестра института искусств, и с 1985 года начал

¹ Первое издание монографии увидело свет в 2012 году.



активно участвовать в концертной жизни города. Музыкантов отличала необыкновенная энергетика, творческий заряд и потрясающая искренность. Бенюмов и воспитанники кафедры обоюдно были заинтересованы в развитии их творческого содружества, профессионального роста и расширении возможностей. Как вспоминает Михаил Иосифович: «... в один прекрасный момент нам стало ясно, что тех часов, которые отводит оркестровому классу учебный план, недостаточно. Сами ребята обратились ко мне с предложением о создании нового профессионального коллектива. Тогда было время перестройки и было модно открывать различные товарищества, общества и так далее. И мы, посоветовавшись, учредили предприятие, которое назвали "Куранта-2001". Это было в 1991 году» [11].

Своё имя коллектив получил от французского слова "*courir*". На русский язык оно переводится глаголом – «бежать». Этим было обозначено стремление в новое тысячелетие, движение в будущее молодых музыкантов. Интересно, что именно в 2001 году в Красноярске появилась новая башня с часами-курантами, ставшая символом современного города, о чём, конечно, не знал Михаил Иосифович, называя свой оркестр. Чуть позже, 20 мая 1993 года коллектив стал муниципальным и получил название «Красноярский камерный оркестр» [11]. Создавая профессиональный творческий коллектив, Михаил Иосифович преследовал также цель удержать талантливых музыкантов и выпускников института в городе. Большинство скрипачей оркестра – воспитанники М.И. Бенюмова. Свыше двух десятилетий концерты Камерного оркестра проходят на престижнейших международных площадках и фестивалях. Коллектив много выступает в Красноярске, России и за рубежом: в Италии, Португалии, Германии, Испании, Польши, Франции, Австрии, Китае и является участником множества проектов, фестивалей и форумов.

Главным международным проектом М.И. Бенюмова стал фестиваль «Азия–Сибирь–Европа», который давно приобрёл статус «визитной карточки» музыкальной жизни Красноярска. Его история берет начало с 1994 года, когда состоялась первая поездка оркестра в Италию. Ответные визиты итальянских мастеров в Сибирь, уже в 2001 году, привели к рождению международного фестиваля

искусств «Сибирь–Италия», учреждённого администрацией города Красноярска. С 2006 года фестиваль продолжил своё развитие под именем «Сибирь–Европа». В 2016 году международный музыкальный форум обогащается восточным вектором, в очередной раз расширяет географию участников, палитру музыкальных жанров и меняет название на «Азия–Сибирь–Европа». «Красной» нитью, связующей различные стадии становления фестиваля, выступает обязательное «лейт-участие» Красноярского камерного оркестра под управлением М.И. Бенюмова. Подчеркнём, фестиваль на Енисее является территорией творческого взаимодействия красноярских музыкантов с лучшими представителями исполнительского академического искусства зарубежных стран, а Сибирь – центральным звеном, мостом, соединяющим великие мировые культуры Востока и Запада.

Помимо международной фестивальной деятельности есть и другие авторские проекты Бенюмова, ориентированные на городские творческие ресурсы. Например, «Юные виртуозы с Красноярским камерным оркестром» – данный проект основан на работе с одарёнными детьми и возник как продолжение методической и педагогической деятельности М.И. Бенюмова. Сам цикл начинался с выступлений его лучших учеников с коллективом. Ежегодно, начиная с 2007 года, вместе с оркестром на сцену выходят талантливые дети.

Означенные детские концерты стали платформой для рождения другого, уже общероссийского масштаба, авторского проекта М. Бенюмова – «Щелкунчики» с Красноярским камерным оркестром. По замыслу художественного руководителя с коллективом выступают лучшие молодые музыканты страны – обладатели главных наград одного из самых престижных состязаний юных исполнителей – Международного телевизионного конкурса «Щелкунчик». Дирекция конкурса и Фонд Владимира Спивакова поддержали идею Михаила Иосифовича представить некоторых участников «Щелкунчика» на красноярской сцене.

Красноярский камерный оркестр стал точкой пересечения разновекторной, на первый взгляд, деятельности Бенюмова. В нём соединилось его исполнительское, педагогическое и организаторское мастерство. Как говорит сам маэстро, руководя ещё



студенческим коллективом, он пришёл к мысли, что в условиях групповой репетиции возможно научить определённым базовым вещам сразу не одного человека (в отличие от индивидуальных занятий по специальности), а двадцать пять, и это очень продуктивно. В основном в оркестре играют его ученики, а те студенты, которые не составляют класс профессора в Институте искусств, попадая в оркестр, значительно повышают своё профессиональное мастерство и тоже включаются в большую «семью» Бенюмова. Музыканты, начинавшие свой путь в Красноярске, а сейчас работающие в ведущих оркестрах России и Европы, вспоминают этот сибирский коллектив как необходимый и бесценный опыт и, конечно, ансамблевую школу, в которой культивируется чистота интонации, красота звука, филигранность штрихов, умение слышать себя и партнёра. Всё это входит в канонический комплекс исполнительских навыков. Освоив его, музыкант становится конкурентоспособен для входа в орбиту мирового академического оркестрового исполнительства.

Подчеркнём, что Красноярский камерный оркестр является площадкой для реализации инновационных и креативных идей его создателя, переводя их из абстрактной области умозрительных конструкций в физическое музыкальное пространство. Крепко и принципиально стоя на академических традициях, никогда не изменяя высшим идеалам, Бенюмов всегда находится в творческом поиске. Это проявляется как на техническом уровне, касающемся тонкостей постановки, вариантов штрихов и аппликатуры, так и в художественном плане – в создании новых интерпретаций и концепций. Таким образом, Красноярский камерный оркестр также выступает творческой лабораторией для своего руководителя, сближая и отчасти синтезируя научные и практические сферы его деятельности.

Отталкиваясь от рассмотрения профессиональной деятельности конкретной личности, попытаемся затронуть макроанализ локальной музыкальной жизни Красноярска конца XX – начала XXI века. В этой связи антропологический ракурс становится своего рода увеличительным стеклом для обнаружения закономерности в хаотичных, на первый взгляд, культуротворческих процессах.

М.И. Бенюмов, отзываясь о новейшей красноярской музыкальной истории, говорит, что Красноярск

пережил «две волны культурной революции» – «золотую» и «серебряную». Безусловно, они взаимосвязаны, что полнее осмыслится посредством антропологического фокуса, направленного на творческий путь музыканта.

Первая волна относится к концу 1970-х – началу 1980-х годов. Она была инициирована краевыми властями и лично П.С. Федирко, «который своей волей решил превратить Красноярск ... в одну из культурных столиц России» [11]. На этот период приходится создание не только упомянутых ранее Института искусств, симфонического оркестра, театра оперы и балета. В 1978 году хореографическое отделение Красноярского училища искусств, основанное двумя годами ранее, становится самостоятельным учебным заведением – хореографическим училищем. В 1982–1984 годах для филармонии строятся Малый и Большой концертные залы, а также реставрируется костёл, в котором устанавливают орган. В 1983 году начинает работу Красноярское отделение Союза композиторов. Это были решительные и грамотно продуманные действия по формированию развитой инфраструктуры академических традиций в Красноярском крае, сложение полноценной системы (культуры), которая способна к сохранению, развитию, воспроизводству ценностей. Главное – к самообеспечению творческими кадрами отдалённого от метрополии России региона.

Вторая волна, по мысли Бенюмова, приходится на постсоветский период – начало 1990-х годов: «Она совпала с тяжёлым временем – с эпохой перестройки. Тогда месяцами не получали зарплату, закрывались предприятия. <...> Именно в этот момент администрация города и глава Красноярска, которым тогда был Валерий Александрович Поздняков, поддержали все жизнеспособные культурные проекты, которые к тому времени сложились и заявили о себе в сфере культуры» [10]. В 1993 году в городе была учреждена целая плеяда муниципальных профессиональных творческих коллективов – камерный, духовой и народный оркестры, ансамбль солистов «Тебе поем», мужской хор и ансамбль танца «Енисейские зори». На примере рождения и развития этих коллективов можно отчётливо наблюдать функционирование двух ведущих социокультурных процессов, формирующих систему академических музыкальных традиций – самоорганизации и инсти-



туционализации. Впервые их действие и значение на музыкально-краеведческом материале было проанализировано Е.С. Царёвой [9].

Самоорганизация в культуре как сложной системе, по определению Г.А. Аванесовой, представляет собой «внутренние способности и возможности культуры реализовывать самоосуществляемые процессы своего регулирования» [1]. В ходе самоорганизации создаётся, воспроизводится или совершенствуется сложная динамическая система. Это активные внутренние процессы, инициируемые и осуществляемые представителями передовой части общества. Обладающие необходимыми компетенциями и качествами характера, они лично аккумулируют алгоритм культуротворческих действий и сложение социальных отношений. В отличие от столицы, число таких музыкально-общественных деятелей мало и нестабильно. Появление подобных исключительных носителей и трансляторов академических традиций приводило к «вспышкам» активности музыкальной жизни, и чем больше их концентрация, тем значимее был эволюционный прорыв.

Институционализация (от лат. *institutum* – установление, учреждение) представляет собой внешнее воздействие, исходящее от государственных управленческих структур – своего рода социальное проектирование и строительство «сверху», по вертикали. Это процесс упорядочения, стандартизации и формализации общественных связей и отношений. Его целью является переход социального явления (движения, коллектива) в учреждение с определённой иерархией власти, государственным финансированием, чёткими правилами и нормами, иными словами – укрепление социальной практики до уровня института. Как отмечает Е.С. Царёва, обозначенные движения могут уступать друг другу лидирующие позиции, «действовать параллельно» и одновременно или «находиться в оппозиционном отношении». Будучи диалектически взаимосвязанными, уравновешивающими и дополняющими друг друга процессами, институционализация и самоорганизация, по сути, являются универсальными принципами строительства любых социокультурных систем вне зависимости от типа общественно-экономической формации» [9, с. 52].

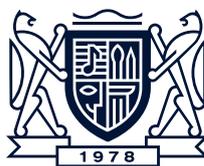
Импульсы, заданные в последние советские десятилетия, и обусловленные во многом решениями вла-

стей, несмотря на очередную смену общественной формации в стране, имели глубокие последствия. Уже традиционно для Красноярск в сложившейся на стыке эпох финансово-вакуумной ситуации для музыкальной культуры крупные творческие силы, находившиеся в городе (во многом благодаря советскому «распределению», обеспечивающему культурный «десант» в провинции), инициировали активные самоорганизационные процессы, результаты которых впоследствии находили поддержку у новой администрации².

Как показывает региональная история, возникновению, а самое главное успешному и непрерывному функционированию учреждений – то есть их институционализации, в большинстве случаев предшествует самоорганизация. Она подготавливает необходимое содержание для его дальнейшего юридического обоснования – закрепления в установленной форме. Этот этап «превращения» – кристаллизации форм музыкальной жизни, что и является по определению В.П. Фомина содержанием понятия «музыкальная культура» [7, с. 10–11] – невозможен без определённого «антропологического узора», включающего идейных лидеров и их соратников, способных запустить самоорганизационные инициативы, сделать явными для органов власти, донести до широких общественных слоёв их необходимость, сформировать художественную ценность и привить стремление в социуме к её потребности. Одним из таких локомотивов культуротворческих процессов стал М.И. Бенюмов, который всегда следовал своему жизненному кредо – служению музыке.

Подведём итоги. Деятельность М.И. Бенюмова проникает во многие базовые элементы академической музыкальной культуры Красноярья – образование, исполнительство, организация концертной жизни, музыкальная наука, влияя на их развитие

² Аналогичная ситуация, в той или иной степени подобия, разворачивалась в Красноярске в начале 1920-х годов. Когда в условиях НЭПа было практически прекращено финансирование недавно созданных большевиками учреждений культуры, творческие лидеры эпохи (вокалисты супруги Словцовы, скрипач и дирижёр А.Л. Марксон, хормейстер С.Ф. Абаянцев и др.) инициировали активные самоорганизационные процессы, получившие реализацию в оперных постановках Народной консерватории (музыкального техникума) в 1923–1924 годах и формировании «Трудового оперного коллектива» (1924–1925) [9].



в масштабе края. Обозначенные векторы творческой практики, обусловленные владением необходимыми знаниями и умениями, уровнем одарённости и качествами характера, отнюдь не являются «распылением» ресурсов. Наоборот, они, тесно сплетаясь, взаимодополняют друг друга и собираются в единый комплекс вокруг личности художника, создавая профессиональный портрет Бенюмова, который на правах пульсирующего созидательного очага творческой энергии вливается в панораму локальной музыкальной жизни.

Михаил Иосифович Бенюмов как яркий музыкально-общественный деятель соединяет в себе глубокий внутренний потенциал творца и уникальные организаторские способности, умение вести за собой, вдохновлять, успешно создавать внешние связи – социальные контакты, консолидируя команду творческих единомышленников. В итоге многие его идеи получают реализацию, наполняя и усложняя региональную музыкальную жизнь. Они не просто обретают статус нового явления и мелькают как калейдоскоп событий, а проходя многолетнюю кристаллизацию своих форм, прочно

закрепляются в отечественной системе музыкальной культуры. Яркий тому пример – его главное детище – Красноярский камерный оркестр.

На примере профессионального пути М.И. Бенюмова очевидно то, что в творческой личности заключён «генетический код» развития музыкальной жизни. Она выступает «ключом» к окружающей музыкальной действительности, которую одновременно отражает и воспроизводит, генерируя и реализуя свои идеи. Музыкальная жизнь (на уровне мира) представляется некой «галактикой», сотканной из множества «солнечных систем», центром которых выступают выдающиеся творческие личности, переводящие академические ценности из области трансцендентного в зону исторической реальности. Эта метафора актуальна на различных уровнях сложнейшей иерархичной системы мировой музыкальной культуры. Отличие культурных центров от периферии в том, что число системообразующих основ – людей-генераторов творческой энергии – несоизмеримо меньше, при этом их вклад в развитие академического искусства в локусе масштабных инвариантных событиям в центре.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аванесова Г.А. Самоорганизация в культуре // Культурология. XX век: Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб., 1998. URL: <http://www.psylib.org.ua/books/levit01/index.htm> (дата обращения: 20.12.2022).
- 2/ Бенюмов М.И. От «зжатости» – к свободе: методическая беседа об актуальных проблемах скрипичного исполнительства // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 3. С. 99–112.
- 3/ Бенюмов М.И. Художественные средства музыканта-исполнителя: парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции: монография. Красноярск: КГИИ, 2018. 257 с.
- 4/ Блок М.С. Лев Моисеевич Цейтлин: неоконченная

творческая биография. Воспоминания о Л.М. Цейтлине и М.С. Блоке / Сост., научн. ред., автор предисл., примеч. и биогр. очерка о М.С. Блоке М.И. Бенюмов. Красноярск: Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, 2011. 181 с.

- 5/ Дрожжина М.Н., Царёва Е.С. Фрактальный подход к анализу системы региональной академической музыкальной традиции // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 168–179.

- 6/ Побережников И.В. Человек в условиях социальных трансформаций: концептуальные интерпретации // Уральский исторический вестник. 2012. № 3. С. 4–13.

- 7/ Фомин В.П. Музыкальная жизнь как проблема теоретического музыкознания: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1977. 22 с.



- 8/ Царёва Е.С. Многогранность личности и творчества Михаила Бенюмова // Воспоминания... К 40-летию Красноярского государственного института искусств / Под общей ред. М.В. Москалюк. Красноярск: КГИИ, 2018. С. 23–31.
- 9/ Царёва Е.С. Формирование академической музыкальной культуры Енисейской губернии: новый взгляд сквозь призму процессов самоорганизации и институционализации // Человек и культура. 2016. № 6. С. 49–67.
- 10/ Штомпка П. Социология социальных изменений / Пер. с англ. под ред. В.А. Ядова. М.: Аспект Пресс, 1996. 416 с.
- 11/ Яблонская М.В. Скрипач должен быть умным (интервью с М.И. Бенюмовым) // Городские новости. 2011. 30 марта. № 45 (2545). С. 3.

REFERENCES

- 1/ Avanesova, G.A. (1998), "Self-organization in culture", *Kul'turologiya. KhKh vek* [Cultural studies. XX century], Saint Petersburg, Available at: <http://www.psylib.org.ua/books/levit01/index.htm> (Accessed 20 December 2022). (in Russ.)
- 2/ Benyumov, M.I. (2021), "From "tightness" – to freedom: methodological discussion about topical problems of violin performance", *ARTE*, No. 3, pp. 99–112. (in Russ.)
- 3/ Benyumov, M.I. (2018), *Khudozhestvennye sredstva muzykanta-ispolnitelya: paradoks ponyatiya, istoricheskii genezis, struktura, funktsii* [Artistic means of a musician-performer: the paradox of the concept, historical genesis, structure, functions], KGII, Krasnoyarsk, 257 p. (in Russ.)
- 4/ Blok, M.S. (2011), *Lev Moiseevich Tseitlin: neokonchennaya tvorcheskaya biografiya. Vospominaniya o L.M. Tseitline i M.S. Bloke* [Lev Moiseevich Zeitlin: an unfinished creative biography. Memories of L.M. Zeitlin and M.S. Blok], *Krasnoyarskii kraevoi nauchno-uchebnyi tsentr kadrov kul'tury*, Krasnoyarsk, 181 p. (in Russ.)
- 5/ Drozhzhina, M.N., Tsareva, E.S. (2019), "Fractal approach to the analysis of the system of regional academic musical tradition", *Bulletin of Musical Science*, No. 4, pp. 168–179. (in Russ.)
- 6/ Poberezhnikov, I.V. (2012), "Man in the conditions of social transformations: conceptual interpretations", *Ural Historical Bulletin*, No. 3, pp. 4–13. (in Russ.)

- 7/ Fomin, V.P. (1977), *Muzykal'naya zhizn' kak problema teoreticheskogo muzykoznanija* [Musical life as a problem of theoretical Musicology], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 22 p. (in Russ.)
- 8/ Tsareva, E.S. (2018), "The versatility of Mikhail Benyumov's personality and creativity", *Vospominaniya... K 40-letiyu Krasnoyarskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv* [Memories... To the 40th anniversary of the Krasnoyarsk State Academy of Arts], KGII, Krasnoyarsk, pp. 23–31. (in Russ.)
- 9/ Tsareva, E.S. (2016), "The formation of the academic musical culture of the Yenisei province: a newlook through the prism of the processes of self-organization and institutionalization", *Man and culture*, No. 6, pp. 49–67. (in Russ.)
- 10/ Shtompka, P. (1996), *Sotsiologiya sotsial'nykh izmenenii* [Sociology of social change], Aspekt Press, Moscow, 416 p. (in Russ.)
- 11/ Yablonskaya, M.V. (2011), "A violinist must be smart (interview with M.I. Benyumov)", *City news*, March 30, No. 45 (2545), p. 3. (in Russ.)

Сведения об авторах

Царёва Евгения Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой оркестровых струнных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: evatcareva@gmail.com

Николаев Илья Геннадьевич, доцент кафедры оркестровых струнных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: shesternin13@rambler.ru

Authors information

Evgeniya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art Criticism), Head at the Department of Orchestral String Instruments, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: evatcareva@gmail.com

Ilya G. Nikolaev, Associate Professor at the Department of Orchestral String Instruments, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: shesternin13@rambler.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

42/

**А.П. НЕДОСПАСОВА,
ШИЮЙ ГЭ**

**«Гольдберг-вариации»
в интерпретации Ланг Лан-
га: об изменениях «испол-
нительских протоколов»
сочинений И.С. Баха**



УДК 786.1, 786.2

«ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛАНГ ЛАНГА: ОБ ИЗМЕНЕНИЯХ «ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОТОКОЛОВ» СОЧИНЕНИЙ И.С. БАХА

А.П. НЕДОСПАСОВА, ШИЮЙ ГЭ

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

АННОТАЦИЯ. Исполнение сочинений И.С. Баха было и остаётся подверженным изменениям, подчиняясь стилистике определённого исторического периода и предпочтениям разных поколений музыкантов. Проблематика статьи основана на существующих положениях о том, что романтизм, модернизм и современные представления исполнителей демонстрируют разные подходы к интерпретации баховских сочинений несмотря на заявления о преемственности традиций и следовании замыслу композитора. Актуальность темы обусловлена наблюдаемым в наши дни сближением ранее разнонаправленных векторов: академического фортепианного исполнения сочинений И.С. Баха и трактовок представителей активно развивающегося в последние десятилетия исторически информированного исполнительства. Цель исследования – анализ итогов данного сближения на примере альбома «Гольдберг-вариаций» в версии Ланг Ланга (2020). Задачами авторов работы стало изучение событий, предшествующих появлению альбома, – это многолетняя подготовка пианиста, консультации с ведущими современными исполнителями как академического, так и исторического направления, а также анализ деталей его интерпретации «Гольдберг-вариаций». Выявлены черты трактовки, преодолевающие устоявшийся в фортепианной среде консерватизм, бытующий в исполнении музыки И.С. Баха. Высказывается гипотеза о том, что Ланг Ланг – пианист, величиной своего имени задающий тон в современном исполнительском искусстве, формирует новый устойчивый тренд на исполнение баховских сочинений на фортепиано. Выводы авторов подкрепляют предположения Б. Хейнса, высказанные в исследовании «Конец старинной музыки» (2007), о том, что историческое движение в исполнительском искусстве не возродит утраченную практику, но способно обновить современные взгляды на трактовку музыки далёкого прошлого.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Ланг Ланг, «Гольдберг-вариации», интерпретация музыки И.С. Баха, фортепиано, историческое исполнительство.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

“GOLDBERG VARIATIONS” AS INTERPRETED BY LANG LANG: ON THE CHANGES TO THE “PERFORMING PROTOCOLS” WORKS OF I.S. BACH

A.P. NEDOSPASOVA, SHIYU GE

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

ABSTRACT. The interpretation of keyboard music by J.S. Bach is subject to changes, submits to stylistics of various historical periods and preferences of different generations of piano players. The problems are based on the existing provisions that romanticism, modernism and modern performances demonstrate different approaches to the interpretation of Bach compositions despite statements about the continuity of traditions and following the composer's idea. The relevance of the topic is due to the convergence of previously multidirectional vectors observed today: the academic piano performance and the historical informed performance. The purpose of the article is to analyze the results of this rapprochement where example is the album “Goldberg-variations” by Lang Lang (2020). The task of the authors was to study the events preceding the appearance of the album – a long-term preparation, consultations with leading modern performers of both academic and HIP directions, as well as an analysis of the details of the Lang Lang playing. The features of the interpretation overcoming the conservatism that exists in the piano performance J.S. Bach's music were revealed. The hypothesis is expressed that Lang Lang as a pianist with such a big name setting the tone in modern performing art, he forms a new steady trend for the piano performance music by Bach. The conclusions of the article support the assumptions of B. Haynes in his study “The End of Ancient Music” (2007) that the HIP in the performing arts will not revive the lost practice, but is able to update modern views on the interpretation of early music.

KEY WORDS: Lang Lang, “Goldberg-variations”, interpretation of Bach's music, piano, historical performance.

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



Подходы к интерпретации клавирной музыки И.С. Баха на фортепиано постоянно изменяются, находятся в зависимости от текущих эстетических и стилистических устремлений разных поколений музыкантов. Взгляды на то, как следует исполнять баховские сочинения, отражены в необозримом множестве публикаций, число которых продолжает расти. Несмотря на то, что в них в большей степени декларируется верность традициям, представления о том, как следует играть И.С. Баха, остаются подвижными. Ярким примером подобных процессов является запись «Гольдберг-вариаций» в исполнении Ланг Ланга (2020 г.). Данная публикация ставит своей задачей оценить значение альбома, представить творческий результат, проявленный в интерпретации всемирно известного пианиста, осмыслить вектор современного видения подходов к трактовке музыки И.С. Баха.

Прежде всего, напомним вехи исторической перспективы в отношении бытовавших «исполнительских протоколов» (термин Б. Хейнса [5]). В XIX столетии клавирные сочинения И.С. Баха пианисты играли в русле романтического стиля, что послужило появлению разнообразных фортепианных обработок (транскрипций, переложений, исполнительских редакций оригинального текста). К музыке прошлого романтики, как и их предшественники, «относились с уважением, но как к чему-то старомодному, что требуется обновить и подогнать к современному стилю» [5, с. 47]. Такой взгляд сохранялся достаточно долго: опубликованная Ф. Бузони в 1915 г. фортепианная транскрипция «Гольдберг-вариаций» показывает степень свободы обращения с текстом И.С. Баха, которую некоторые современные исследователи оценивают как бесцеремонную: «Существующее единство цикла не было для Бузони достаточно явным и убедительным, редактор предпринял попытку его реорганизации: поменял в некоторых местах порядок вариаций, при этом исключив восемь из них совсем, опустил выписанные Бахом повторения колен каждой пьесы, а также сочинил собственную коду <...> баховская концепция построения цикла

оказалась сильно искажена» [1, с. 107]¹.

В то же время вторая половина XIX века отмечена формированием тенденций историзма. Так, великий русский пианист Антон Рубинштейн в цикле «Исторических концертов» ставил своей целью стремление исполнять сочинения прошлого в «духе их авторов» [3, с. 56]. Как отмечает российский исследователь В.А. Шекалов, историзм оказал глубокое воздействие на музыкальную культуру XX века, «факты изучения, тем более, исполнения, сочинений прошлого наряду с современными стали показателем нового отношения к наследию, нового эстетического и этического уровня культуры» [4, с. 6].

Ведениями модернизма в первой половине XX века в трактовку музыки И.С. Баха была привнесена новая эстетика, его произведения стали играть в сдержанной, строгой манере. Черты такого подхода можно проследить в аудиозаписях середины XX столетия, например, трактовках пианистов В. Гизекина, С. Рихтера. Считалось, что исполнять нужно только то, что написано в нотах, и это весьма контрастировало с предшествующими взглядами романтиков, позволявших себе полную свободу в переработке старинных партитур. Немаловажной в данном контексте была и деятельность музыкантов, пропагандирующих возвращение к инструментам барочной эпохи. Наибольшую известность среди исполнителей, продвигавших данную идею в собственной творческой деятельности, приобрели Альберт Швейцер (1875–1965), Арнольд Долмеч (1858–1940) и Ванда Ландовская (1879–1959). По-

¹ По мнению авторов данной статьи, действия Ф. Бузони вряд ли заслуживают столь резкой оценки. Переработка сочинений других композиторов как метод создания новых была широко распространена и в практике доклассического музыкального искусства, когда произведения писались на основе существующих даже без указания создателя первоисточника. В классическую эпоху и позднее автор обработки указывал своё имя рядом с именем автора исходного произведения, что сделал и Ф. Бузони. Таким образом, это, действительно, уже не баховская концепция, а концепция фортепианной пьесы Ф. Бузони, созданной на основе сочинения И.С. Баха.



следняя известна также и тем, что дала жизнь т. н. «модернизированному» клавесину, – инструменту, разработанному и построенному фирмой «Плейель» в 1911 г. в соответствии с её пожеланиями. Игра Ландовской на клавесине отличалась тяжёлым туше, старательностью, она играла «с дидактическим преувеличением человека, обучающего своих слушателей» [5, с. 16].

Свою лепту в распространение «дисциплинированных трактовок» музыки И.С. Баха внесло и стремительное распространение звукозаписи, работа музыкантов в студии, стремление к техническому совершенству сочинений. Пианисты второй половины XX века демонстрируют в своих интерпретациях баховских произведений такие качества как эмоциональная отстранённость, объективность, точность, ясность (Гленн Гульд, Андраш Шифф, Григорий Соколов и др.).

С 1960-х гг. получило развитие направление исторически информированного исполнительства (англ. – *historically informed performance*), сделавшее возможным сосуществование академического исполнительского стиля и совершенно нового явления – попыток реконструкции утраченной исторической исполнительской практики. Исследовательская деятельность учёных-историков и музыковедов, публикация старинных трактатов и оригинальных сочинений, появление на концертной эстраде восстановленных исторических клавесинов и их реплик привели к росту массового интереса к исполнению клавирной музыки на соответствующих эпохе инструментах². Со временем стали изменяться и взгляды на интерпретацию клавирной музыки представителей академического направления, в частности, пианистов.

Одним из ярких результатов подобного процесса следует признать появление в 2020 году альбома «Гольдберг-вариаций», записанных Ланг Лангом. Проанализировать аспекты исполнительской интерпретации данного сочинения одним из самых

выдающихся пианистов современности видится интересной исследовательской задачей. Альбом весьма показателен – исполнение абсолютно фортепианное, но насыщено различными деталями, свидетельствующими о тщательном изучении барочной стилистики, специфики клавесинной игры. Важными составляющими в раскрытии заявленной проблематики являются предыстория создания альбома, а также современные методы популяризации продукта (т. е. классической музыки). Рассмотрим это подробнее.

Использование всей шкалы современных информационных и медиа ресурсов позволяет Ланг Лангу удерживать безусловное лидерство среди коллег в академической музыкальной среде по числу любителей творчества этого китайско-американского артиста – количество его подписчиков в интернете превысило пятнадцать миллионов человек. К моменту выхода альбома пианист дал несколько интервью, записал многосерийный фильм об этапах своей работы, что позволило сделать зримым сам процесс подготовки проекта, привлечь к нему внимание самой широкой общественности.

Студийная запись «Гольдберг-вариаций» И.С. Баха (BWV 988) была сделана Ланг Лангом на лейбле “Deutsche Grammophon” в 2020 году в Берлине. Затем состоялся концерт пианиста в Томаскирхе (Лейпциг) (рисунок 1, 2), где была организована запись исполнения баховского сочинения в формате видео *«live recording»*³. К моменту выхода альбома Ланг Ланг решил выпустить студийную и концертную версии в едином издании – беспрецедентный случай в истории звукозаписи, событие не только для многочисленных поклонников творчества Ланг Ланга, но и представителей академической музыкальной общественности, у которых появилась возможность сравнить две

2 Вспомним хотя бы тот факт, что с 1950 г. в Лейпциге по инициативе Бах-Архива был учреждён (и проводится ныне) конкурс имени И.С. Баха, в котором клавесин присутствует наряду с фортепиано, органом, виолончелью и скрипкой.

3 По признанию пианиста, выступление в церкви, где служил композитор и покоится его прах, имело для него совершенно особое значение и существенно повлияло на формирование эмоционального настроения в момент исполнения. О том, какие впечатления сопровождали Ланг Ланга во время подготовки к концерту и записи этого музыкального проекта, он рассказывает в серии документальных видеороликов на своём ютуб-канале.



Рисунок 1, 2. Концерт Ланг Ланга в Томаскирхе (Лейпциг), 2020 г.

исполнительские версии и услышать пианиста с известностью рок-звезды, пожалуй, в самой серьёзной части репертуара. По словам критика М. Залесской, далеко не каждый музыкант решается пройти этот «настоящий экзамен для любого интерпретатора. Испытание, в первую очередь, на чувство стиля и музыкальный вкус – как раз на то, что чаще всего ставят под сомнение у Ланг Ланга» [2]. Важным, весьма показательным качеством данного альбома является наличие в фортепианной трактовке стилистических черт, которые ранее не были свойственны современному «исполнительскому протоколу» в отношении интерпретации баховских произведений.

Прежде чем перейти к анализу «Гольдберг-вариаций» в версии Ланг Ланга, следует отметить, что он подошёл к осмыслению сочинения в зрелом возрасте (38 лет), с тщательностью опытного артиста, способного предложить собственную интересную концепцию. По признанию пианиста, сыграть одно из величайших произведений, когда-либо написанных для клавира, было мечтой всей его жизни. Впервые эту музыку он услышал в десять лет в исполнении Г. Гульда (речь идёт о видеозаписи 1981 г.), и был впечатлён особенным отношением к артикуляции, орнаментике, динамике и контрастам, особой манерой интонирования баховского текста.

Пианист отмечает, что в дальнейшем существенное влияние на формирование его интерпретации сочинения оказали несколько музыкантов. Среди них Николаус Арнонкур (1929–2016), один из ос-

нователей и идеологов движения исторического исполнительства, дирижёр, виолончелист. Именно ему на одном из Зальцбургских фестивалей Ланг Ланг (которому в тот момент было 20 лет) во время неофициального прослушивания сыграл «Гольдберг-вариации» и получил пожелание наполнить исполнение лирическим мелодизмом. Комментарий Н. Арнонкура – «Вы играете Баха без воображения» – сопровождался его пением темы Вариации № 3, проникнутым сильнейшими эмоциями и искренней лирикой. Пианист вспоминает, что в тот момент он был совершенно ошеломлён эмоциями, которым прежде не считал возможным дать выход в музыке этого исторического стиля [6].

Известный немецкий исполнитель на старинных клавишных инструментах Андреас Штайер (р. 1955) акцентировал для Ланг Ланга важность научного подхода к исполнению музыки И.С. Баха, дающего возможность выйти на новый уровень мышления, понимания композиции и стилистического языка барокко. «Когда я встретил Штайера, он сказал мне, что это сочинение должно иметь сформированную стратегию исполнения. Ведь это не 10-ти, 30-минутная пьеса или концерт. Вы должны всё время держать свои карты в руках и не бросать их» [6]. На трактовку «Гольдберг-вариаций» повлияло общение Ланг Ланга с известнейшими современными пианистами и дирижёрами Кристофом Эшенбахом и Даниэлем Баренбоймом. Каждый из этих музыкантов проделал большую работу в развитии идей историзма на прак-



тике, в поисках ответов на вопрос – что во времена Баха было приемлемым в исполнительской практике, а что считалось недопустимым.

Во время подготовки альбома «Гольдберг-вариаций» Ланг Ланг совершил паломничество в места, связанные с судьбой великого композитора. В Арнштадте он познакомился с оригинальным органом (1703 г.) и пробовал играть на нем. По его словам, звучание барочного органа вдохновляет на размышления о важности каждого звука и связей между ними, «это даёт огромную радость, я чувствую пульс барочного стиля. “Гольдберг-вариации” – не просто пьеса для клавесина, я думаю, она связана и с органом тоже, являясь частью большой картины»⁴. В Лейпциге пианист посетил исследовательский научный центр «Бах-Архив», там он попробовал сыграть вариации на современном клавесине, изготовленном по модели оригинального старинного инструмента, знакомого И.С. Баху. Впечатления от посещения мест, связанных с жизнью и творчеством великого немецкого композитора живо переданы Ланг Лангом в комментариях, запечатлевших его эмоции от соприкосновения с миром, где родились «Гольдберг-вариации».

Далее рассмотрим особенности исполнительской интерпретации пианистом этого сочинения. Так, на клавесине одним из важнейших средств выразительности является агогика. Прямое перенесение клавесинной агогики в фортепианную даёт, как правило, эффект приближения к романтическому исполнительскому стилю. Учитывая склонность Ланг Ланга к романтическому репертуару (что проявляется, в том числе, в ярком выражении им эмоций на сцене), следование барочному *tempo rubato* в его случае выглядит естественно. *Tempo rubato* – одно из основополагающих средств выразительности на инструментах с нединамической клавиатурой (орган, клавесин), в клавесинной игре достигается приёмом свободного исполнения мелодии отно-

сительно аккомпанемента⁵. Совместное начало звука на клавесине в правой и левой руках является акцентным из-за щипковой природы его звукоизвлечения. Поэтому принято в музыке спокойного характера правой рукой несколько запаздывать относительно ровной игры левой. К этой же сфере художественных приёмов относится и клавесинный приём раскладывания (арпеджирования) аккордов. Использование *tempo rubato* Ланг Ланг демонстрирует в Арии, а также в вариациях спокойного движения. Хотя динамическая клавиатура фортепиано позволяет исполнять аккомпанемент тише (здесь начало звука может быть лёгким, певучим и безакцентным), Ланг Ланг склоняется к барочной манере и насыщает агогической свободой интонирование коротких мотивов и фраз, что делает музыку действительно риторической, «говорящей».

Украшения пианист исполняет в соответствии с правилами расшифровки, зафиксированными композитором в «Нотной тетради В.Ф. Баха» (1720). Ланг Ланг не скрывает того, что его орнаментика была скорректирована барочными музыкантами. Он следует правилу в сдержанных пьесах исполнять украшения неспешно, с меньшим количеством биений (в сравнении с подвижной, энергичной музыкой), – так, чтобы исполнение орнаментики соответствовало характеру сочинения. Продолжительные трели, следуя клавирным традициям эпохи Барокко, Ланг Ланг играет с постепенным ускорением биений и останавливается чуть ранее, чем заканчивается длительность, на которой она выписана. При повторах текста в репризах пианист варьирует украшения с достаточной для этого стиля мерой. Интересно решено им удвоение темы в интервал терции и сексты во второй части вариации № 7. В исполнении орнаментов ощущается дух свободной импровизации; пианист прав, когда говорит, – «если исполнение орнаментики звучит так, будто всё заранее спланировано, она теряет своё истинное значение» [6].

4 Цитата из 2-го эпизода небольшого документального фильма, подготовленного к выходу альбома «Гольдберг-вариаций» Ланг Ланга и размещённого на ютуб канале пианиста (пер. с англ. авторов статьи).

5 Напомним, что прием *tempo rubato* не было изобретением романтиков. Упоминания о необходимой эластичности, гибкости в передаче музыкального метра и времени встречаются у Джулио Каччини (1602), Марена Мерсенна (1636), Франсуа Куперена (1716) и др.



В вариации № 25, «тихой кульминации» цикла, Ланг Ланг ставит рекорд не по скорости игры, как он это нередко делает, а наоборот, по широте медленного движения. Если обычно вариация играет в пределах 6–7-ми минут, то данное исполнение выходит за рамки 10-ти минут.

В отношении педализации отметим, что пианист виртуозно использует правую педаль, с её помощью украшая и расцвечивая фортепианную фактуру: это полупедаль, четверть-педаль и другие оттенки неглубокого нажатия. Мы слышим великолепный баланс в реализации, выписанной т. н. «пальцевой педали» (удержанные, залигованные ноты), в сочетании с окрашиванием фактуры правой педалью. Это хорошо демонстрируется в вариации № 30, где благодаря возможностям фортепиано Ланг Ланг, к тому же, динамически «приподнимает» разные голоса фактуры, не теряя её прозрачности. В сравнении с исполнением на клавесине данный приём вызывает аналогию акустического увеличения голосов словно под лупой, в то время как на инструментах с нединамической клавиатурой голоса звучат равноценно.

Артикуляционная техника пианиста выше всяких похвал, он демонстрирует безупречное владение самыми разнообразными приёмами звукоизвлечения. Важно, что Ланг Ланг не стремится имитировать клавесин, что совершенно справедливо, поскольку любой инструмент должен звучать в рамках своих художественных ресурсов, максимально раскрывая присущие ему достоинства. Лёгкое, красивое, благородное звучание «Стейнвея» в «Гольдберг-вариациях» весьма разнообразно. Так, виртуозная вариация № 5 насыщена динамикой интенсивного интонирования, в вариации № 6 в полифонической фактуре канона выпукло прослушиваются тембровые краски регистров рояля. Вариацию № 7 пианист представляет галантной и игривой, словно воспоминание о задорной и бойкой жиге. Вариация № 15 в его трактовке – это глубокомысленный и неспешный диалог-размышление, за которым следует яркая, насыщенная фанфарными фигурами вариация № 16, написанная в жанре французской увертюры. Здесь Ланг Ланг применяет басовое удвоение некоторых голосов, что придаёт ей органную красочность. Вся вариация исполняется в пределах динамических градаций от *pianissimo* до *mezzo forte*, соблюдается

стилистическое соответствие максимальным пределам клавесинного звучания.

Заключительную Арию пианист играет весьма сдержанно, она длится почти шесть минут. Ланг Ланг словно оттягивает момент окончания цикла, прощания с ним. Трогательным выглядит завершение исполнения «Гольдберг-вариаций» в видео версии альбома из Томаскирхе. Искренность пианиста в проявлении глубоких чувств по отношению к музыке и её автору несомненна, как очевиден столь же искренний и восторженный отклик аудитории слушателей концерта в церкви, где много лет служил И.С. Бах и где покоится прах великого композитора.

Говоря об итогах своей работы над альбомом, Ланг Ланг упоминает китайскую поговорку – «добавить глаза Дракону». Данный фразеологизм основан на содержании одной из древних китайских легенд:

Однажды художник был приглашён разрисовать стены храма рисунками драконов. Он сделал эту работу за три дня, драконы выглядели словно живые. Но с близкого расстояния было видно, что они нарисованы без глаз. В ответ на вопросы об этом художник сказал, что нарисовать глаза нетрудно, но, если они появятся, драконы сойдут со стен и улетят. Ему никто не поверил, и художник был вынужден взяться за кисть. После того, как были прорисованы глаза у второго дракона, поднялся ветер, засверкали молнии и загредел гром. Люди увидели, как два дракона вырвались из стены и поднялись в небо.

Таким образом, выражение «добавить глаза дракону» означает сделать последний штрих, придать жизнь, энергию творению. Ланг Ланг, рассуждая о впечатлениях от прослушивания «Гольдберг-вариаций» в исполнении Г. Гульда и М. Перайи, Д. Баренбойма, А. Шиффа, Г. Соколова, говорит, – у них у всех «разные глаза». В своей работе над «Гольдберг-вариациями» он заявил, что все ещё не выполнил последний штрих, и, несмотря на публикацию альбома, продолжает трудиться над этой задачей.

Вывод, который напрашивается после знакомства с альбомом Ланг Ланга, можно сформулировать следующим образом. Пианисту удалось совместить безупречное владение фортепиано со стилистикой



барокко в пределах тех представлений, которые ныне сформированы на волне движения исторически информированного исполнительства. Его трактовка в полной мере задействует информационный ресурс, накопленный данным движением в части традиций исполнения доклассической музыки. Безусловно, добиться сегодня полного соответствия утраченной исполнительской практике трёхсотлетней давности невозможно, но важен сам путь в сторону её изучения, понимания и применения в репертуаре соответствующего исторического

периода. Брюс Хейнс, один из музыкантов, стоявших у истоков движения исторического исполнительства, высказывал идею о том, что «стремясь к аутентичности, мы создаём нечто своё, абсолютно современное. Чего, кстати, нельзя достичь, оставаясь в сложившейся традиции» [5, с. 318]. Возрождение практики исполнения доклассической музыки, насчитывающее уже более чем полвека, ныне формирует некий новый стиль – современный, наш, непохожий на предшествующие, и фортепианный альбом Ланг Ланга тому весомое подтверждение.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Великовский А.Ю. «Гольдберг-вариации» И.С. Баха. Очерк III: К истории интерпретаций и истолкований. Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 4. С. 106–127.
- 2/ Залеская М. J.S. Bach. Lang Lang, “Goldberg- variations”. DG deluxe edition // Музыкальная жизнь. Релиз. 01.10.2020. URL: <https://muzlifemagazine.ru/johann-sebastian-bach-lang-lang-goldberg-variations-deutsche-grammophon-deluxe-edition/> (дата обращения 19.09.2022).
- 3/ Рубинштейн А. О редактировании классиков // Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х тт. Т. 1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / Сост., текстол. подготовка, коммент. и вступит. статья Л.А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. 213 с.
- 4/ Шекалов В.А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). СПб: Наука, Сага, 2008. 256 с.
- 5/ Хейнс Б. Конец старинной музыки: пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 384 с.
- 6/ Barone J. Lang Lang piano Thunderer; Greets Bach’s Austere “Goldbergs” (Ланг Ланг, громовержец фортепиано, приветствует суровых «Гольдбергов» Баха) The New York Times, 21 August 2020. URL: <https://www.nytimes.com/2020/08/21/arts/music/lang-lang-bach-goldberg.html> (дата обращения: 12.01.2023).

REFERENCES

- 1/ Velikovskij, A. Yu. (2011), “Goldberg-variatsii” I.S. Baha. Ocherk III: K istorii interpretatsij i istolkovanij [«Goldberg- variations» by J.S. Bach. Essay III], Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii, No 4, pp. 106–127. (in Russ.)
- 2/ Zaleskaya, M. (2020), J.S. Bach. Lang Lang “Goldberg- variations”. DG deluxe edition // Muzykal’naya zhizn’. Reliz. 01 October, Available at: <https://muzlifemagazine.ru/>

johann-sebastian-bach-lang-lang-goldberg-variations-deutsche-grammophon-deluxe-edition/ (Accessed 19 September 2022). (in Russ.)

- 3/ Rubinshtejn, A. (1983), “About editing classics”, Rubinshtejn A.G. Literary heritage. In 3 vols., Vol. 1, Articles. Books. Memos. Speeches, Muzyka, Moscow, 213 p. (in Russ.)
- 4/ Shekalov, V.A. (2008), *Vozrozhdenie klavesina (Evropa i Amerika)* [Harpichord Revival: Europe and America], Nauka, Saga, Saint-Petersburg, 256 p. (in Russ.)
- 5/ Haynes, B. (2023), *Konec starinnoj muzyki [The End of Early Music]*, Ad Marginem Press, Moscow, 384 p. (in Russ.)
- 6/ Barone, J. (2020), Lang Lang piano Thunderer; Greets Bach’s Austere “Goldbergs” The New York Times, 21 August, Available at: <https://www.nytimes.com/2020/08/21/arts/music/lang-lang-bach-goldberg.html> (Accessed 12 January 2023). (in Eng.)

Сведения об авторах

Недоспасова Анна Павловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры специального фортепиано, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: anna_nedospasova@mail.ru
Гэ Шиюй, ассистент-стажёр, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: 491155414@qq.com

Authors information

Anna P. Nedospasova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Piano Department, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: anna_nedospasova@mail.ru
Ge Shiyu, Trainee assistant, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: 491155414@qq.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

50/

**С.Г. ВОЙТКЕВИЧ,
ШИЧЖЭ ВАН**
Шао Сянь и Цзинь
Тиелин: о педагогической
преемственности
в китайской школе
академического вокала



УДК 7.071

ШАО СЯНЬ И ЦЗИНЬ ТИЕЛИН: О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В КИТАЙСКОЙ ШКОЛЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА

С.Г. ВОЙТКЕВИЧ¹, ШИЧЖЭ ВАН²

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

2 Хэйхэский университет, 164300, Хэйхэ, Китайская Народная Республика

АННОТАЦИЯ. В статье публикуются сведения о жизни и творчестве двух выдающихся китайских педагогов академического вокала: Шао Сяня и Цзинь Тиелина, заслуги которых в создании национальной вокальной школы особенно велики. Рассматриваются основные события, способствовавшие формированию их индивидуальности, особенности вокального репертуара, сочетавшего в равной степени классические произведения и национальный фольклор. Это обусловило выработку собственной системы пения, синтезирующей особенности европейской и восточной исполнительских школ. Отмечается влияние русской певческой традиции, воспринятой Шао Сянем от Владимира Шушлина, явившегося основоположником педагогической школы академического вокала в Китае, и воспринятые затем Цзинь Тиелином. Перечисляются имена наиболее известных певцов – воспитанников Шао Сяня и Цзинь Тиелина, чье творчество известно по всему миру. Биографические данные излагаются в контексте развития китайского музыкального образования, которое опиралось на лучшие достижения и мировую практику, но вместе с тем, сохраняло национальное своеобразие.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Шао Сянь, Цзинь Тиелин, академическое пение, Пекинская Центральная консерватория, вокальная педагогика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

SHAO XIAN AND JIN TIELIN: ABOUT PEDAGOGICAL CONTINUITY IN THE CHINESE SCHOOL OF ACADEMIC VOCAL

S.G. VOITKEVICH¹, SHICHZHE VAN²

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

2 Heihe University, 164300, Heihe, People's Republic of China

ABSTRACT. The article publishes information about the life and work of two outstanding Chinese teachers of academic vocal: Shao Xian and Jin Tielin, whose merits in the creation of the national vocal school are especially great. The main events that contributed to the formation of their individuality, the peculiarities of the vocal repertoire, which combined classical works and national folklore equally, are considered. This led to the development of its own singing system, synthesizing the features of European and Eastern performing schools. The influence of the Russian singing tradition, perceived by Shao Xiang from Vladimir Shushlin, who was the founder of the pedagogical school of academic vocal in China, and then perceived by Jin Tielin, is noted. The names of the most famous singers – pupils of Shao San and Jin Tielin, whose work is known all over the world, are listed. Biographical data are presented in the context of the development of Chinese music education, which was based on the best achievements and world practice, but at the same time, preserved national identity.

KEY WORDS: Shao Xian, Jin Tielin, academic singing, Beijing Central Conservatory, Vocal Pedagogy.

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



В настоящее время в Китае повысился интерес к оперному творчеству, базирующемуся на европейской традиции воспитания певцов в академической манере и сохраняющему китайский национальный вокал. Одно за другим появляются исследования, затрагивающие вопросы истоков и специфики вокальной педагогики в Китае, различных аспектов подготовки профессиональных оперных певцов. Примером могут служить работы Джу Цихонга [2], Ли Шэня [6], Сюй Инчэня [10], а также диссертация Сунь Яньин [9]. Одновременно появляются публикации, посвящённые роли отдельных педагогов в создании национальной академической школы. Особое место в этом ряду занимают Шао Сянь и Цзинь Тиелин, которые вслед за русским певцом и педагогом Владимиром Шушлиным заложили основы и развили национальную систему воспитания учеников. Так, в статье Чэнь Цяюй [14] перечисляются труды Цзинь Тиелиня, а также обозначаются основные принципы подготовки вокалистов, изложенные в его работах. Развёрнутая публикация И.В. Шабординой и Лю Инлуня [15] содержит важную фактологическую информацию о выдающихся педагогах Поднебесной. Вместе с тем, неосвещёнными остаются сведения о биографиях преподавателей и о тех вехах и событиях творческого пути, которые сыграли весомую роль в формировании творческой индивидуальности выдающихся китайских мастеров академического вокала. Восполнить этот пробел призвана данная статья.

Шэнь Сян родился в 1921 году в Тяньцзине. Он пел с раннего детства, проявляя незаурядные музыкальные и исполнительские способности. Под влиянием своего отца, который был известным хирургом и поклонником западной музыки, мальчик полюбил искусство пения. Грамзаписи с голосами зарубежных певцов стали лучшими «друзьями» Шэнь Сяна. Особенно он восхищался пением Энрико Карузо, которого часто слушал и, по его собственным словам, «был зависим от него» [15, с. 11].

В 1940 году юноша поступил в Яньцзинский университет, где специализировался на изучении английского языка и литературы. Кроме того, он

посещал музыкальные курсы под руководством Фань Тяньсяна, преподавателя академического вокала. После начала Тихоокеанской войны¹ Шэнь Сян перевёлся в Шанхайский университет Святого Иоанна, где продолжил изучение английской литературы. Параллельно молодой певец поступил в Шанхайскую национальную консерваторию музыки «в класс известного в Китае педагога Владимира Григорьевича Шушлина (Су Ши Лина) и меццо-сопрано профессора Лаппа» [15, с. 11].

Владимира Григорьевича Шушлина можно по праву назвать основоположником педагогической школы академического вокала Китая. Русский певец (бас) – он обучался вокалу в Придворной Певческой капелле, где его наставником был Михаил Георгиевич Климов, в Петербургской консерватории постигал основы вокала в классе пения Станислава Ивановича Габеля (1849–1924), ученика К. Эверарди. После окончания учебного заведения певец был принят в труппу Мариинского театра. «В 1924 году В.Г. Шушлин на долгие годы оставляет Россию. Как и многие музыканты, он приезжает в Харбин, здесь поёт в русской оперной труппе, преподаёт в Высшей музыкальной школе им. А.К. Глазунова, а затем, с 1929-го года – в Шанхайской консерватории и Хэбэйском университете» [1]. Именно здесь в его класс приходит молодой китайский самородок.

Всё вышеизложенное даёт основания утверждать, что в основе обучения Шэнь Сяна в классе В.Г. Шушлина лежали принципы русской и итальянской вокальных школ, воспринятые русским басом в музыкальных заведениях Петербурга. К тому же, В.Г. Шушлин обладал незаурядным педагогическим талантом и умел создать на уроке определённые психологические установки, имеющие положительное побудительное воздействие на учеников. Впоследствии Шэнь Сян давал характеристику стиля педагогической работы Шушлина, цитируя древнего китайского мудреца Конфуция: «Когда благородный

¹ Имеется в виду Тихоокеанский театр военных действий Второй мировой войны (1941–1945), связанный с японской экспансией в Китае.



муж учит и воспитывает, он ведёт, но не тянет за собой, побуждает, но не заставляет, указывает путь, но позволяет ученику идти самому. Поскольку он ведёт, а не тянет, он пребывает в согласии с учеником. Поскольку он побуждает, а не заставляет, учёба даётся ученику легко. Поскольку он лишь открывает путь, он предоставляет ученику возможность размышлять. Согласие между учителем и учеником, лёгкость учения и возможность для ученика думать самому и составляют то, что зовётся умелым наставничеством» [9, с. 85].

В годы обучения в Шанхайской консерватории Шэнь Сян, занимаясь со своим педагогом, вёл систематические записи его высказываний: о методах развития певческих навыков, о системах постановки голоса, о роли гортани в звукообразовании, о видах опоры звука (*arroggiarela voce*), о первостепенной важности правильного дыхания в вокализации. Позднее Шэнь Сяном была написана монография «Система воспитания академического пения», в которой он приводил основные постулаты вокальной методики своего учителя. Особенностью данной методики можно назвать воспитание так называемого «активно-пассивного дыхания» [9, с. 87]. Таким термином автор обозначает постановку правильного певческого дыхания, доведённого до автоматизма при фонации.

Обучение в Шанхайской консерватории проходило очень успешно, голос молодого студента развивался. В 1944 году, в возрасте двадцати трёх лет, Шэнь Сян дал сольный концерт в Шанхайском театре «Ланьсинь», исполнив известные оперные арии и романсы композиторов Германии, Италии, Франции, России и Китая, покориив публику своим прекрасным тембром и глубоким проникновением в художественный образ. В газетах появились рецензии, в которых ведущие вокальные критики назвали его «Карузо из Китая» [15, с. 12].

После основания Нового Китая Шэнь Сяна часто приглашали выступать в концертах, организуемых министерством иностранных дел. На одном из выступлений в Чжуннаньхае² исполнение Шэнь Сяном

популярной песни «Ода Жёлтой реке» было принято нескончаемыми аплодисментами. В зале находилась делегация деятелей культуры Советского Союза, в которую входили профессора вокального факультета Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. В завершение концерта на сцену вышел Премьер-министр Чжоу. Пожав руку Шэнь Сяну, он сказал: «Преподаватели консерватории и музыканты высоко оценили вашу вокальную технику и стиль исполнения» [15, с. 13].

1958 год был наиболее успешным для Шэнь Сяна в плане певческой карьеры. Его пригласили исполнить партию Германа в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама». Впоследствии критики отмечали не только совершенное вокальное исполнение, но и успешное создание яркого трагического образа страдающего героя. На одном из представлений присутствовал знаменитый итальянский тенор Лучано Паваротти. Он был настолько восхищён исполнением сложнейшей теноровой партии мирового классического репертуара, что назвал Шэнь Сяна «великим человеком» [15, с. 13].

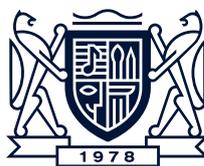
Певческая карьера Шэнь Сяна была недолгой. В 1962 году он в последний раз выступил на сцене в концерте в Центральной консерватории музыки. Причиной тому стало решение певца сосредоточиться на педагогической деятельности, которой он начал заниматься с 1947 года на музыкальном факультете Бэйпинского национального университета. Спустя два года он стал преподавателем вокала на музыкальном факультете Бэйпинского художественного колледжа и Яньцзинского университета [15, с. 13].

В 1978 году в Центральной консерватории музыки произошло значительное событие – создаётся оперная кафедра, на которую был приглашен уже известный педагог Шэнь Сян. С 1981 по 1985 год он также преподавал и в Китайской консерватории музыки (с 1985 г. становится заведующим вокальной кафедрой). За годы практики Шэнь Сян выработал методику для обучения студентов не только академическому, но и народному пению [5].

Как отмечалось ранее, в годы обучения в университете Шэнь Сян специализировался на английской литературе, поэтому свободно владел английским,

² Чжуннаньхай (ит. 中南海) – бывший императорский сад в Имперском городе Пекин, примыкающий к Запретному городу; он служит центральной штаб-квартирой Коммунистической партии Китая (КПК) и Государственного совета (центрального правительства) Китая. В Чжуннаньхае находится офис Генерального

секретаря КПК (верховного лидера) и кабинет премьер-министра Китая.



а также итальянским, французским, русским и немецким языками. Сильная лингвистическая база позволила профессору обучать своих студентов правильному произношению в исполняемых произведениях. Шэнь Сян не только выработал свою уникальную систему преподавания, используя богатый сценический опыт, обширные знания и вокальные достижения, но и овладел инновационной методикой трансграничного (американского)³ пения, которую успешно использовал в педагогической практике.

В течение десяти лет, с 1983 по 1992 год, ученики Шэнь Сяна становились победителями международных вокальных конкурсов: меццо-сопрано Лян Нин, «цветочное сопрано» Дрибайль, баритон Лю Юэ, тенор Фань Цзинма, баритон Чэн Да, тенор Хэй Хайтао, тенор Чэн Чжи, сопрано Инь Сюэмэй, меццо-сопрано Гуань Мукунь, тенор Цзинь Тилинь. Очевидно, что педагогическая методика профессора была результативна для всех типов певческих голосов. «Феномен Шэнь Сяна» признан международным вокальным сообществом. В силу данного факта его самого, как заслуженного авторитета в области вокальной педагогики, стали приглашать в качестве члена жюри значимых международных вокальных конкурсов в Англии, Франции и Италии, а также в качестве руководителя мастер-классов [15, с. 13].

К сожалению, Шэнь Сян не оставил после себя ни мемуаров, ни записей своего голоса. Сведения о нём содержатся в отзывах его современников и воспитанников, которые сохранили добрую память о коллеге и учителе. За прошедшие десятилетия Шэнь Сян воспитал большое количество певцов и преподавателей, которые внесли значительный вклад в развитие вокального искусства Китая. Профессор Цзоу Бенчу – один из них. Ему принадлежит книга под названием «Пение – исследование системы пения Шэнь Сяна», над которой автор упорно работал десять лет. В ней раскрываются тайны искусства воспитания певца и представляется руководство по вокальному обучению, постановке голоса и сценическому исполнению. Труд Цзоу Бенчу также можно назвать ценным справочником по опере, оперетте, декламации, драме и другим художественным

представлениям. Завершается исследование Цзоу Бенчу известным выражением профессора Шэна, которое можно считать девизом его педагогической деятельности: «Когда ты учитель, ты должен быть серьёзным в обучении людей, ты не можешь учить их плохо. Это должно быть минимальным принципом работы учителя!» (цит. по: [15, с. 13]).

Педагогические взгляды Шэнь Сяна во многом отражали методику его педагога В.Г. Шушлина. Но, поскольку Шушлин обладал басом, то в его методике был определённый уклон к воспитанию низких мужских голосов. Шэнь Сян – драматический тенор, обогатил вокальную школу своего учителя практическими рекомендациями по работе с высокими мужскими и женскими голосами. Шэнь Сян считал, что «в обучении искусству пения и правильного дыхания необходимо большое терпение, т.к. это долгий процесс, длящийся годы». Обучение пению (по мнению Шэнь Сяна) состоит из четырёх этапов. Они подробно описаны в диссертации Сун Яньина [9, с. 90–100], к которой может обратиться заинтересованный читатель. Отметим лишь, что приоритетом в постановке голоса вокалиста Шэнь Сян считал воспитание правильного певческого дыхания. В данном вопросе профессор являлся продолжателем методики своего учителя В.Г. Шушлина, заключающейся в выработке активно-пассивного дыхания, где под «пассивным» дыханием подразумевается естественная, природой заложенная функция дыхания, под «активным» – осознанное управление дыханием учеником, выработанное упражнениями на занятиях. Конечной целью обучения являлось воспитание доведённого до автоматизма правильного («активного») певческого дыхания, что как бы переводило его в разряд «пассивного», осуществляющегося без контроля учащегося.

Методика Шэнь Сяна показала блестящие результаты. Его ученики демонстрировали прекрасную подготовку и неоднократно удостаивались высоких побед. Среди них – Цзинь Тиелин, который не только добился выдающихся результатов как певец, но и продолжил дело своего учителя на педагогическом поприще.

Цзинь Тиелин родился 21 июня 1941 года в Харбине, в семье врачей маньчжурского происхождения. Его отец был директором больницы и не имел музыкального образования, но поддержал своего сына,

³ Стиль пения, созданный на стыке методов разных вокальных методик (эстрадной, академической, национальной народной). Используется при исполнении эстрадного и народного репертуара.



с детства проявившего недюжинные музыкальные способности. После поступления Цзинь Тиелина в общеобразовательную школу особое место в его развитии стали играть уроки хорового пения. Общеизвестно, что в Китае большое значение придаётся эстетическому воспитанию детей. В 1950 году была разработана «Программа по пению» для младших классов, на основании которой проводились уроки музыки [6, с. 78]. Вскоре в школе, где учился мальчик, был открыт вокальный кружок, в котором Цзинь Тиелин занимался с большим желанием. Учитель разучивал с ним не только детские песни, но и небольшие, доступные для понимания и исполнения произведения классиков, чтобы правильно поставить голос и привить ученику нужные вокальные навыки.

По воспоминаниям Цзинь Тиелина, он исполнял следующий репертуар: детские песни «Два тигра», «Ловля рыбы», «Подсчёт уток»; народные китайские песни – «Дом луны», «Люблю Китай» и др. [6, с. 78]. Выбор сочинений в соответствии с индивидуальной природой и возрастными особенностями ученика охранял детский голос от перенапряжения, давая возможность осторожно пройти период мутации. Вокальные занятия значительно развили музыкальные данные Цзинь Тиелина. Он начал участвовать в концертах и детских вокальных конкурсах, где неизменно занимал первые места. Победы в творческих соревнованиях, первенство среди сверстников вдохновили мальчика на дальнейшие занятия. Он ещё сильнее стремился к изучению вокальной музыки, а также старался как можно чаще выступать на сцене.

В старшем классе Цзинь Тиелин поступил в музыкальную школу, в которой успешно прошёл курс вокала. На данном этапе обучения юноша, обладая определёнными певческими навыками, уже мог исполнять не только народные песни, но и произведения классических композиторов: несложные старинные итальянские арии и романсы. Например, «Caro mio ben» Д. Джордани, «Ombra mai fu» (ария из оперы «Ксеркс» Г.Ф. Генделя), «Care selve» Г.Ф. Генделя, «Божья коровка» И. Брамса, «Если должны расстаться» Ф. Мендельсона-Бартольди, «Мой садик» П.И. Чайковского и др. Можно предположить, что именно в музыкальной школе был выявлен истинный тембр, развит диапазон, определён тип голоса молодого певца (лирико-драматический

тенор), подготовлена база для дальнейшей профессиональной деятельности. Перед юношей не стояло вопроса о выборе жизненного пути: он решил стать академическим певцом.

После выпускных экзаменов в музыкальной и общеобразовательной школах Цзинь Тиелин поехал в Пекин, где подал документы для поступления на вокальный факультет Центральной консерватории. «Это был непростой шаг в его жизни, так как очень сложно поступить в это музыкальное заведение из-за большого конкурса (в 1960 году было 200 человек абитуриентов на 10 мест)» [11, с. 60]. В августе 1960 года Цзинь Тиелин, сдав все вступительные экзамены на «отлично», становится студентом Центральной консерватории музыки, которая считалась самым престижным высшим музыкальным образовательным учреждением страны. Из выпускников образовательных школ всего огромного территориального района Чанчуня он был единственным вокалистом, поступившим в тот год на обучение в музыкальный вуз Пекина.

В то время в Китае функционировало очень мало музыкальных высших учебных заведений. После образования КНР, музыкальная жизнь страны стала контролируемой со стороны государства. В 1949 году создаётся Всекитайская ассоциация литературы и искусства, из которой в сентябре того же года выделился Союз китайских композиторов. Одновременно в Пекине был организован Центральный экспериментальный театр оперы и балета, где наряду с китайскими операми ставились произведения классического оперного репертуара. Через год (1950) в Пекин из Тяньцзиня была переведена Центральная консерватория, которую возглавил известный музыкант Ма Сыцун [4].

Как следует из вышесказанного, на момент поступления в неё Цзинь Тиелина Пекинская Центральная консерватория являлась достаточно молодым образовательным учреждением. Во время своей учёбы в консерватории (с 1960 по 1964 год) Цзинь Тиелин отличался усердием в изучении всех дисциплин, в результате чего имел повышенную стипендию. Начиная певец, обладающий красивым тенором, попал в класс к известному педагогу по вокалу – профессору Шэнь Сяну. Это была большая удача, так как Шэнь Сян был тенором, очень хорошо знал методику обучения такого типа голоса. Обучение под



руководством опытного певца и мастера не только заложило основы профессионального владения голосом, но и наметило определённые приоритеты будущей педагогической деятельности Цзинь Тиелина.

Он много выступал в академических концертах, получая одобрение со стороны профессоров вокальной кафедры. Голос его хорошо развивался в силе, диапазоне, технике. Имея от природы отличные вокальные и музыкальные способности, Цзинь Тиелин к окончанию Центральной консерватории стал крепким профессионалом, прекрасно владеющим своим голосом, а также обладающим довольно широким репертуаром, в который входили не только произведения композиторов-классиков, но и традиционные китайские народные песни. На государственных выпускных экзаменах молодой певец блестяще исполнил сложную программу. Комиссия отметила красивый тембр, свободные верхние ноты диапазона, крепкую вокальную школу, музыкальность, сценическое обаяние Цзинь Тиелина. Он получил диплом с отличием, «что явилось закономерным итогом огромного труда, вложенного Цзинь Тиелином в своё обучение» [11, с. 60].

После окончания консерватории молодой певец стал искать возможность состояться как концертный исполнитель. После прослушивания он был принят на работу солистом Центрального оркестра Пекина. Следует сказать, что в Китае всегда создавалось много оркестров, включающих в состав не только классические, но и народные инструменты, что позволяло играть музыку разных стилей и жанров. К такому же типу относился и Центральный оркестр, который имел большую популярность у любителей музыки. Этот коллектив был образован в 1956 году, его основу составляли китайские музыканты. Оркестр существует до настоящего времени. В разные годы с ним выступали выдающиеся исполнители: Давид Ойстрах, Иегуди Менухин, Татьяна Николаева; работали дирижёры Ли Лин, Ли Дэлунь, Хань Чжунцзе, Чэнь Цзохуан, Тан Мухай, Ли Синьцао [7]. Общение с музыкантами такого уровня, безусловно, оказало влияние на повышение уровня исполнительской и музыкальной культуры молодого тенора.

Цзинь Тиелин, будучи солистом Центрального оркестра Пекина, имел возможность значительно расширить свой репертуар. Вместе с ариями из опер Дж. Россини, Дж. Верди, Г. Дони-

цетти, Дж. Пуччини он пел номера из традиционных китайских опер, а вместе с романсами Ф. Шуберта, Р. Шумана, П.И. Чайковского исполнял китайские народные песни. Например, «В том далеком месте», «Солнце, которое никогда не заходит в степь», «Красивая легенда», «Я как снежинка в небе», «Где находится дорога». «Эти песни составляют “золотой фонд” репертуара для тенора в Китае» [13]. Их tessitura достаточно высока, требует свободного владения верхним регистром, к тому же сложность представляет воплощение образного содержания означенных произведений китайского фольклора. Тот факт, что молодой солист Центрального оркестра Пекина исполнял такие песни в концертах, свидетельствует о его исполнительской зрелости.

К сожалению, о выступлениях Цзинь Тиелина сохранилось мало документов. В основном его сценическая деятельность протекала в сотрудничестве с Пекинским симфоническим оркестром. Сохранившиеся отзывы, публикации, рецензии позволяют составить представление о деятельности коллектива: концепции музыкального развития, экспериментах с введением в состав национальных инструментов, а также поисках репертуара, учитывающего вкусы разных групп населения. Сохранились данные о программе концерта оркестра, в котором участвовал молодой певец: «Были исполнены арии из национальных опер и мюзиклов: “Седая девушка”, “Женитьба Сяо Эрхэй”, “Обида Доу Э”, “Скорбь”, “Равнина”, “Цзян Цзе”, “Легенда о Яо Цзи”, “Ян Гуйфэй”, “Хуа Мулань”; опер зарубежных композиторов: Г. Доницетти “Лючия ди Ламмермур”, Дж. Пуччини “Богема”, “Турандот”, Дж. Верди “Аида”, “Трубадур”, Ш. Гуно “Ромео и Джульетта” и др.» [7, с. 56]. Как видим, произведения, которые исполнял Цзинь Тиелин, стилистически охватывают диапазон от национальной музыки до оперной классики, требующей владения голосом в традициях бельканто. К тому же партии из вышеперечисленных опер написаны для голоса разного тембра: в «Лючия ди Ламмермур», «Ромео и Джульетте», «Богеме» – лирический тенор с лёгким переходом в верхний регистр; в «Аиде», «Трубадуре», «Турандот» – лирико-драматический тенор с плотно звучащим средним регистром и крепкими верхними нотами. В одном концерте Цзинь Тиелину приходилось трижды менять «способ воспроизведения» своего голоса. Благодаря этому он научился



осознанно использовать не только технику классической европейской вокальной школы, но и традиции национальной манеры пения, ведущей свои традиции из глубины веков. Музыкант чётко разделял исполнительскую технику в произведениях разных стилей, в результате чего у него создались точные установки профессионального владения голосом, позволяющие ему впоследствии вести педагогическую деятельность Пекинской консерватории и по классическому, и по национальному вокалу.

Безусловно, обе методики (национального и классического вокала) определённым образом воздействуют друг на друга, создавая индивидуальный педагогический стиль мастера. За годы многолетней практики профессор Цзинь Тиелин пришёл к выводу, что обучение академическому вокалу должно пройти три этапа, а именно: «естественный» этап, «неестественный» этап и «научно-естественный». «Естественная» стадия предполагает объяснение задач обучения и подготовки голосового аппарата к вокализации беззвучными упражнениями; задача «неестественной» стадии – постепенная и систематическая выработка вокальных навыков; «научно-естественная» стадия подразумевает степень обучения певца, когда приобретённые навыки полностью закреплены, доведены до автоматизма [12].

Ученики Цзинь Тиелина сегодня успешно выступают на мировых оперных сценах. Одна из наиболее ярких учениц профессора – лирико-колоратурное сопрано У Бися, удостоенная 2-го места на XII Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в 2002 году. Профессионалы описывают свойства её голоса следующим образом: красивый тембр, ровное звуковедение, однородность звучания на всём диапазоне, сглаженность регистровых переходов, свободный верхний регистр, объёмное наполнение крайних верхних нот, присутствие в звуке ярко выраженной высокой певческой позиции, обусловленной задействованием в вокализации головного резонатора, лёгкость фонации и, вместе с тем, органичность соединения звука с дикцией. Одной из наиболее сильных сторон певицы называют выработанную под руководством Цзинь Тиелина технику и подвижность голоса, что позволяет У Бися исполнять сложнейшие пассажи в сочинениях и партиях, написанных для колоратурного сопрано.

Продолжая традицию, заложенную Шао Сянем, Цзинь Тиелин стал достойным наследником своего педагога в воспитании академических певцов в Китае, передавая полученные знания новым поколениям вокалистов.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Владимир Шушлин // Санкт-Петербургская филармония им. Д.Д. Шостаковича. URL: <https://100philharmonia.spb.ru/persons/1227/> (дата обращения: 01.03.2023).
- 2/ Джу Цихонг. На пути к созданию китайской вокальной школы – профессор Хэ Чжоу Сяоянь // Народная музыка. Пекин, 1998. № 1. 133 с.
- 3/ Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2004. 367 с.
- 4/ Китайская консерватория музыки // интернет-энциклопедия. URL: https://www.unipage.net/ru/14471/the_china_conservatory (дата обращения: 20.02.2023).
- 5/ Китайская консерватория: Пекин. официальный сайт. URL: <http://www.ccmusic.edu.cn/ccmusic/mainweb/> (дата обращения: 20.02.2023).
- 6/ Ли Шэнь. Проблемы вокальной методики в современном Китае // Вестник Синхайской консерватории. 2008. № 2. С. 77–80
- 7/ Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2016. 180 с.
- 8/ Пекинский симфонический оркестр. URL: <https://web.archive.org/web/20051229052857/http://www.bjso.cn/> (дата обращения: 21.02.2023).
- 9/ Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. ... канд. иск. Львов, 2016. 183 с.
- 10/ Сюй Инчен. Роль церковной школы в формировании системы музыкального образования в Китае // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 2. С. 83–87.
- 11/ Цао Яньли. Развитие вокального образования в современном Китае // Теория и практика образования. 2010. № 11. С. 59–61.
- 12/ Цзинь Тиелин // Народная сеть Боя. URL: <http://mren.bytravel.cn/history/10/jintielin.html> (дата обращения: 28.02.2023)
- 13/ Цзинь Тиелин // Энциклопедия Байду. URL: <https://baike.baidu.com/item/%26/15198063#37329;铁霖/816268> (дата обращения: 28.02.2023)
- 14/ Чэнь Цяюй. Об искусстве преподавания вокала профессора Цзинь Телиня // Художественное образование

и наука. № 3(28). 2021. С. 35–40.

- 15/ Шабордин И.В., Лю Иньлун. Международная деятельность выдающихся преподавателей вокального факультета Центральной консерватории Пекина // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2017. № 5. С. 7–35.
- 16/ Шейко Р.А. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. М.: Искусство, 1986. 361 с.

REFERENCES

- 1/ “Vladimir Shushlin”, D.D. Shostakovich St. Petersburg Philharmonic, Available at: <https://100philharmonia.spb.ru/persons/1227/> (Accessed 1 March 2023). (in Russ)
- 2/ Dzhu, Tsikhong (1998), “On the way to the creation of a Chinese vocal school – Professor He Zhou Xiaoyan”, Folk music, Beijing, No. 1, 133 p. (in Chin.)
- 3/ Dmitriev, L.B. (2004), Osnovy vokal’noi metodiki [Fundamentals of vocal technique], Muzyka, Moscow, 367 p. (in Russ.)
- 4/ “Chinese Conservatory of Music”, Internet Encyclopedia, Available at: https://www.unipage.net/ru/14471/the_china_conservatory (Accessed 20 February 2023). (in Chin.)
- 5/ “Chinese Conservatory: Beijing. Official website”, Available at: <http://www.ccmusic.edu.cn/ccmusic/mainweb/> (Accessed 20 February 2023). (in Chin.)
- 6/ Li, Shen’ (2008), “Problems of vocal technique in Modern China”, Bulletin of the Xinghai Conservatory, No. 2, pp. 77–80. (in Chin.)
- 7/ Lo, Chzhikhuei (2016), Kontsertnaya zhizn’ sovremenno-go Kitaya [Concertlife in modern China], Cand. Sc. Thesis, Saint-Petersburg, 180 p. (in Russ.)
- 8/ “Beijing Symphony Orchestra”, Available at: <https://web.archive.org/web/20051229052857/http://www.bjso.cn/> (Accessed 21 February 2023). (in Chin.)
- 9/ Sun, Yan’in (2016), Integratsiya evropeiskikh traditsii peniya v vokal’nyuyu shkolu Kitaya [Integration of European singing traditions into the vocal school of China], Cand. Sc. Thesis, Lviv, 183 p. (in Russ.)
- 10/ Syui, Inchen’ (2021), “The role of the Church school in the formation of the music education system in China”, ARTE, No. 2, pp. 83–87. (in Russ.)



- 11/** Tsao, Yan'li (2010), "Development of vocal education in Modern China", *Theory and practice of education*, No. 11. pp. 59–61. (in Russ.)
- 12/** "Tszin' Tielin", *The People's Network of the Boyaa*, Available at: <http://mren.bytravel.cn/history/10/jintielin.html> (Accessed 28 February 2023). (in Chin.)
- 13/** "Tszin' Tielin", *Encyclopedia of Baidu*, Available at: <https://baike.baidu.com/item/%26/15198063#37329;铁霖/816268> (Accessed 28 February 2023). (in Chin.)
- 14/** Chen, Tsyayuyi (2021), "About the art of teaching vocals by Professor Jin Telin", *Art education and science*, No. 3(28), pp. 35–40. (in Russ.)
- 15/** Shabordina, I.V., Lyu In'lun. (2017), "International activities of outstanding teachers of the Vocal Faculty of the Central Conservatory of Beijing", *Scientific discussion: questions of philology, art history and cultural studies*, No. 5, pp. 7–35. (in Russ.)
- 16/** Sheiko, R.A. (1986), *Elena Obratsova. Zapiski v puti. Dialogi [Elena Obratsova. Notes are on the way. Dialogues]*, *Iskusstvo, Moscow*, 361 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Войткевич Светлана Геннадьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, и.о. проректора по творческой и международной деятельности, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: tr@kgii.ru

Шичжэ Ван, ассистент-стажёр 2 года обучения по специальности «Искусство вокального исполнительства», Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; Хэйхэский университет

E-mail: mame123@qq.com

Authors information

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

E-mail: tr@kgii.ru

Shichzhe Van, Trainee assistant of the 2nd year of study in the specialty "The Art of vocal performance", Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Heihe University

E-mail: mame123@qq.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

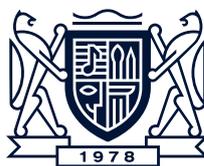
Р А З Д Е Л

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

60/

А.В. МАРКОВ

Эстетик-византиец:
Ю. Борев как актёр
в фильме «Ярослав
Мудрый» Г. Кохана



УДК 7.01

ЭСТЕТИК-ВИЗАНТИЕЦ: Ю. БОРЕВ КАК АКТЁР В ФИЛЬМЕ «ЯРОСЛАВ МУДРЫЙ» Г. КОХАНА

А.В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Москва, Российская федерация

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматривается феномен актёрской игры ведущего советского эстетика Ю. Борева в фильме Г. Кохана «Ярослав Мудрый» (1981), где он мастерски воплотил образ византийского посла, олицетворяющего эстетический консерватизм и монархизм. Отмечается, что особый интонационный профиль, соединяющий тон приказа и бюрократическое бормотание, создаёт яркий комический эффект. Сам персонаж в образной системе кинокартины должен был показать эмансипацию Руси от Византии. Ключи к такой актёрской игре находятся в работах Ю. Борева о комическом. Учёный доказывал, что комизм включает в себя автоматизацию речи и дискурсивное самодовольство, а бюрократический тип мысли является преимущественным предметом комического изображения, что комизм не противоречит экфрасису и ожившей картине. Как показало исследование, реализация данных теоретических положений в актёрской игре Ю. Борева позволила усилить драматизм фильма, превратив его из иллюстрации исторических событий с простым присвоением людям далёкого прошлого эмоций и сомнений более поздней эпохи в вполне убедительную реконструкцию системы власти древней Руси. Именно благодаря художественной интерпретации Ю. Борева в фильме удалось показать эстетическое самоопределение Руси, не сводящееся к простому противопоставлению народного и аристократического.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: советский кинематограф, исторический кинематограф, эстетика, Боров, Древняя Русь, комическое.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

AESTHETIC BYZANTINE: YURY BOREV AS AN ACTOR IN THE FILM "YAROSLAV THE WISE" BY G. KOKHAN

A.V. MARKOV

Russian State University for the Humanities, Moscow, 125993, Russian Federation

ABSTRACT. The article deals with the acting of the leading Soviet philosopher aesthetician Yury Borev in the film "Yaroslav the Wise" (1981) by G. Kokhan. He plays a Byzantine ambassador representing aesthetic conservatism and monarchism. The particular intonation profile, combining the tone of order and bureaucratic muttering, creates a comic effect. The character himself in the system was simply meant to show the emancipation of Russia from Byzantium. The keys to such acting are to be found in Borev's work on the comic. Borev argued that comicism includes the automatization of speech and discursive complacency, that the bureaucratic type of thought is the predominant subject of comic representation, that comicism is not incompatible with ekphrasis and the animated picture. The realization of these theoretical positions in the actor's acting enhanced the drama of the film, turning it from an illustration of historical events with a mere appropriation of the emotions and doubts of a later era by people of the distant past into a quite convincing reconstruction of the power system of ancient Rus. Thanks to Borev's play the aesthetic self-definition of Russia is shown in the film, which is not reduced to the simple opposition of the people and the nobility.

KEYWORDS: Soviet Cinema, Historical Cinematography, Aesthetics, Borev, Ancient Rus, Comic.

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



Фильм «Ярослав Мудрый» студии А. Довженко и Мосфильма (1981, режиссёр Г. Кохан, по мотивам романа Павла Загребельного «Диво», 1968) идеально отвечал и стандартам исторического фильма в советском понимании, определённым на десятилетия вперёд со времени С. Эйзенштейна и А. Довженко, и стандартам телевизионного сериала, тогда находившимся в становлении.

Сериальность кинокартины Г. Кохана прежде всего проступает в её мелодраматичности, ускоренном переходе от структуры конфликта, например, между христианами и язычниками, законнорождёнными и незаконнорождёнными детьми и т. д., к столкновению нескольких характеров, так что каждое противостояние претендует на кульминацию. Если в историческом фильме предпосылки большого конфликта, такие как недоразумения, конфронтация между поколениями, социальными слоями, конфессиями или группами интересов будут долго вести к кульминации, чтобы объяснить зрителю понятия о чести, славе, доблести, которые только и могут привести к законной развязке всего сюжета, но каковые трудно усвоить без конкретных примеров – то в сериале подобных вопросов, например, о феномене чести, не ставится, или же они означаются мимоходом, допуская различные перекликающиеся смысловые кульминации.

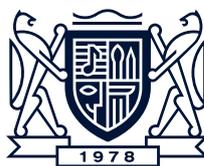
Фильм «Ярослав Мудрый» не одинок: на наш взгляд, эстетически он близок картинам киностудии имени М. Горького, таким как «Василий Буслаев» (1982) и «Русь изначальная» (1985) Г. Васильева, имеющим выраженные сюжетные элементы *фэнтези*: счастливое стечение обстоятельств, генеалогические объяснения миссии и задач каждого героя, наличие своеобразной коллективной личности рода или социальной группы, действующей наравне с индивидуальными личностями.

В фильме Г. Кохана таких элементов нет, напротив, постоянно подчёркивается уникальность протагониста и возложение на каждого героя миссии внешними обстоятельствами: дипломатическими, военными и культурными. В этом смысле фильм наглядно демонстрировал возможность быстрого

усвоения гражданской и политической культур так, что она не успевает существенно трансформировать привычки, напротив, позволяя им проявляться сплошь и рядом. Поэтому кинокартина могла вызывать симпатию и к героям-язычникам, при этом работающим внутри новых институтов христианского государства – романтическое представление о народной душе обосновывает здесь одновременно довольно жёсткую характерологию, несовместимую с характерологией в духе фэнтези, где вызов всегда сильнее начальных привычек, и указывать на смешанный, с элементами демократии и высокой совещательной культурой, политический строй Руси. Только Ярослав Мудрый совещается не лишь с дружиной, но со всеми, чем создаётся впечатление того, что он закрепил успех своих предшественников на всех полях социального рефлексивного действия.

В современной научной литературе о фильме Г. Кохана есть краткие, но ёмкие замечания исследователей. Тезисно представим их, дополняя собственными рассуждениями. Так, Е. Ростовцев и Д. Сосницкий [8, с. 31–32] видят в двухсерийной линии продолжение послевоенной патриотической традиции, в которой князь Ярослав Мудрый должен соединять суровость и справедливость, вынужденную жестокость и мудрую предусмотрительность; но в конце концов некоторый сказочный характер золотого века Киева смягчает возможные последствия его суровости. При этом, заметим, законы фильма потребовали показывать князя как раз щедрым и открытым, а не суровым, чтобы точно его век выглядел золотым, представал тем самым опытом мирного существования, явного успеха государственного и экономического строительства, на который литература, в отличие от визуальных искусств, может только намекнуть. Древность времени Ярослава Мудрого не позволяла представить князя суровым, непримиримым преобразователем, но напротив, он должен был быть внимательным к местной жизни, как начинатель большой цивилизационной истории.

А. Бесков [1, с. 303] усмотрел «Ярославе Му-



дром» попытку режиссёра избежать карикатуры как на христианство, так и на язычество, что возможно было только благодаря доброму юмору, отказу от суровых столкновений и жёстких сцен, и противопоставляет этому фильму постсоветский кинематограф, где стандарты жанрового кино и гротескное изображение отдельных персонажей уже не могли поддерживать такую простодушную религиозную гармонию.

Мы бы соотнесли фильм «Ярослав Мудрый» с *фанком* и *электрофанком*, вспоминая мировой музыкальный стиль 1980-х, крупнейшим представителем которого был «Король поп-музыки», знаменитый американский певец Майкл Джексон – использование электронного звучания, синкопированного и иногда неожиданного, вместе с аналоговой записью и аналогового, смягчённого типа движениями, создавало особую стилистику эпохи, которая позже стала возможна только как *ламповые* сэмплы для новых музыкальных композиций. Данная эстетика поневоле создавалась и в рассматриваемом советском фильме, когда дешёвые декорации, иногда даже резкие до китча, соединялись с изобразительными приёмами прежней эпохи.

Сам режиссёр фильма Геннадий Кохан в интервью, содержание которого сводится в целом к описанию характерологии как метода создания убедительных образов, исходил в выстраивании образов из своего искреннего восхищения личной библиотекой князя: «Как много говорит она нам о самом Ярославе! Судя по всему, в ней было около тысячи томов. Переводчики и переписчики, трудившиеся здесь, переводили и переписывали с иностранных языков на старославянский. Эти рукописи вместе с оригиналами хранились в библиотеке» [9, с. 97].

В этом плане отметим некоторые исторические неточности, фигурирующие в фильме. Так, греческих оригиналов в библиотеке Ярослава быть не могло, но зато полностью отвечает созданию характера, в котором соединяется внимание к обстоятельствам и порывистость энтузиаста-первооткрывателя. В первой серии кинокартины священник Никон, открывающий молодому Ярославу, что отец, князь Владимир, хотел его видеть преемником, говорит (1 серия, 16'11"), раскрывая книгу: «Вот читал твой перевод Сократа. Хороший перевод (похлопывает лист книги ладонью).

Но орехов много. Вот в числознании ты преуспел». Из этого Никон выстраивает цепочку смысловых намёков из цитат, вроде «кесарю кесарево», и различных недомолвок, что Ярославу надлежит делать карьеру князя, а не учёного эксперта.

Таким образом, безупречный в науках князь Ярослав оказывается совершенен в отвлечённом мышлении, тем самым превосходя византийских грамматиков, и способен мыслить государственно, даже несмотря на отсутствие многовековой политической традиции, в отличие от Византии. В этом же интервью режиссёр Г. Кохан отмечает, что использовал крупный план для выражения гнева [9, с. 99], иначе говоря, стремился нейтрализовать речевые интонации, сделать их как раз мягкими и немного рассеянными, достигая мнимых кульминаций только с помощью визуальных приёмов.

В наших дальнейших рассуждениях мы опираемся на исследования Г. Орловой [5; 6] и В. Плужник [7], в которых показано, как интонация выстраивала отдельные сюжеты в позднесоветском и постсоветском кино, как эмансипация голоса разрушала прежние конструкции мобилизации публики на социальное действие с помощью одновременно голоса и изображения. При этом интонацию интересующего нас героя, второго посла, которого играет крупнейший советский эстетик Ю.Б. Боров (рисунок 1), мы можем назвать не «мобилизованной» (термин Г. Орловой [6]), а «мобилизующей».

Речь второго посла – это назывные предложения, не имеющие философского содержания, предикации философского рассуждения, а только черты бытовой речи, наподобие наших высказываний в магазине или в быту, вроде: «Банка огурцов, банка потекла. Я для мамы. Почему такие банки? Мама для меня всё». Этим он отличается от первого посла, который, как видно при анализе сцены, риторически говорит очень гладко, верно и стройно: ты допускаешь некоторое нарушение, потом его превращаешь в норму, а эта нормализация приводит к катастрофе.

Первый посол представлен в голубых одеждах. Второй, герой Ю. Борева, в золотых, что усиливает экспрессию показной грубости и самодовольства, при этом он говорит как бы несколько механическим голосом, с акцентом, почти как автомат, дан только в профиль или в три четверти, чтобы была



Рисунок 1. Кадр из фильма "Ярослав Мудрый". Ю. Боров – византийский посол (справа), Ю. Муравицкий – князь Ярослав

видна его гневная воля, регулярные и механизированные вспышки едва скрываемой ярости, в отличие от князя Ярослава, смотрящего в кадр.

Что происходит в разговоре князя и византийских послов? Один из главных героев двухсерийного фильма – иконописец Ясноок, язычник по убеждениям, верный эмоционально-чувственному профилю своей ближайшей родни и предков, но пошедший на выучку к царьградскому мастеру Василию и делающий мозаики, пишущий иконы под его руководством. В столице Руси ему «душно» (11'54") – и столичные люди, и христианские святые ему чужие. При этом он уже принят в самую интимную часть государева двора: в одном из самых драматичных эпизодов фильма (54'17") к Яснооку приходит отец, с целью расправиться с сыном за предательство богов. В потасовке страдает ассистирующая ему в украшении Софии Киевской Неждана, а Ярослав благодаря натальной иконе узнает в Неждане внебрачную дочь. Собственно, приём послов, находящийся аккурат между означенными двумя эпизодами объяснений и разоблачений веры и верности (37'41") имеет, кажется, одну цель – показать, что Ясноок не был просто пошедшим на компромисс творческим человеком, но на самом деле является тем, кто оправдывает

политический и человеческий проект Ярослава перед всем миром.

Изложим данный эпизод фильма. Два византийских посла обращаются с упреками князю: «Ведомо Императору, что письма Божии ты перекладываешь на язык мирской, славянский, отроков сему учишь, богомазами ставишь язычников. Видано ль это?» Ярослав удивляется, как могут упрекать его, всемирного миротворца. Всем послам он говорит совершенно немыслимое в дипломатии: «За кубком русского мёда и обсудим всё» – требуя тем самым и простоты нравов, и заявляя, что больше не будет принимать доносов. Он ведёт послов в храм Святой Софии, который уже достроен. Здесь разные иконописцы расписывают храм, в частности, один пишет Спаса на лопатке или дуге свода, что было невозможно композиционно, но что тоже создаёт впечатление доверительности, подручности материала. Ясноок пишет Оранту нежными красками, не делает мозаику, хотя в эпизоде в начале серии он сделал мозаичный лик; однако нужно было показать, чем недовольны византийцы. Второй посол, киногерой Ю. Борева, говорит князю (41'20"): «Канон рушишь. Колер, святых ликов размещение. Нет-нет, не порядок меняете, а от веры нашей отступаете. А вера есть Бог». Князь отвечает двумя



аргументами: «Цвет неба и колер трав свой, в том цвете и видит богомаз лики святых» и «Державу мечом храню, а канон в ликах и слове, понятных люду русскому».

Очевидно, что деловитое поведение бухгалтера-канониста, изображённого Боровым-актёром, может быть воспринято только как комическое, тогда как Ярослав Мудрый в первой своей реплике обращается только ко второму послу, как знатоку канонов, а во второй – сразу к обоим византийским гостям, обвиняющим его в создании собственной школы иконописи и славянской грамоты, находящейся под языческим влиянием. Во второй реплике князь безупречно доказывает, что канону он следует, раз в его стране сохранилась и государственность, и вера, а в первой реплике, обращённой к герою Ю. Борева, просто ссылается на то, что на Руси всё иначе, чем в Византии, – так что все доводы второго посла выглядят исключительно как тавтологии, сакрализация византийского опыта в качестве канона, который во всегда воспроизводимом ритуале канонизирует себя ещё раз, пока не достигает некоторой якобы божественной неподвижности.

Позиция второго посла будет опровергнута спасением Нежданы, иначе говоря, невинной жертвой и непосредственным явлением божественной силы в узнавании родителями и детьми друг друга, то есть остановкой мнимых сериальных кульминаций, о которых мы говорили ранее. Неждана никак не может быть участницей какого-либо ритуала, даже если она помогает как труженица.

Ключом к интонационным решениям Ю. Борева, который изображает второго посла не просто строгим или взыскательным, но механизированным, почти заводным, с такими приступами голоса вроде кашля или синкоп в музыкальном фанке, является его монография «Комическое» [2] – один из главных трудов учёного по эстетике. Завершает эту книгу экфрасис фильма В. Строевой 1954 г. «Весёлые звезды», открывшего советский жанр комедийных скетчей, как формат всех дальнейших телепередач: от «Голубого огонька» до «КВН». Являет экфрасис эпизод кинокарикатуры на абстракционистов, где Тарапунька, рисуя картины как маляр, в конце концов заражает своей яростью кисть, которая под звуки буги-вуги создаёт абстрактную компо-

зицию. Ю. Боров поясняет, что это кинотрюк, гэг, соответствующий гэгам в западном кино, разоблачающим механизацию и потребление [2, с. 243].

Учёный подробно развивал в своём труде теорию гэгов [2, с. 60–61], споря с венгерским теоретиком Белой Балашем, считавшим, что гэг эксцентричен и являет невероятное с целью указать на неправильность обыденного. Ю. Боров считает, что гэг как раз, наоборот, указывает на обыденность, на механизацию, конвейерность развитого капитализма, и в этом смысле способен разоблачать буржуазное общество. Тогда советская карикатура на модернистскую живопись оказывается частью такого разоблачения обыденности, уже обыденности канонического ритма и чувства, того самого буги-вуги, ритмической скороговорки, которую и показывает второй посол в фильме. Этот ритм, без какой-то связи слов, но с указанием на ритуал, производящий экспрессивно-пугающее обвинение в вероотступничестве в фильме, и есть страшная обыденность.

Основные тезисы исследования Ю. Борева могут быть выражены так:

Комическое, как и трагическое, и является настоящим предметом эстетики как науки, в отличие от донаучного состояния эстетики, когда она изучала восприятие. Эстетика при этом понимается как наука регулирующая, способная дать социальные характеристики происходящего.

Природа комического всецело социальна, она основана на том, что разум выстраивает ассоциативные ряды, в которые попадают как наблюдаемые недостатки вещей и ситуаций, так и внутренне, интеллектуально известные недостатки людей, в этот ряд попадает и феномен характера. Смех тогда вызывает не столько нелепость или несоответствие вещей, сколько соответствие одного другому. Поэтому, скажем, сатира показывает не отклонение от нормы, а напротив, чрезмерное следование ритуальной норме [2, с. 80].

Комическое не является ни вещью и ни мыслью, но независимо от особой формы критики, его статус определяется движением критики, а это движение критики уже определяется господствующими социальными идеалами. Тем самым комическое оказывается не предметом созерцания, а предметом корреляции, тогда как созерцается идеал;



однако неизбежный переход к социальному действию в различных жанрах устанавливает в том числе данную корреляцию.

Таким образом, все тезисы говорят, что комическое представляет собой особый механизм, основанный не на созерцании, – созерцается как раз чистое поэтическое, как открытое лицо Ярослава в фильме, – а на интонационной поддержке корреляций, интонировании характера.

Кроме того, Ю. Боров как раз примерно в период съёмки фильма разработал в соавторстве с Т. Радионовой теорию интонации, соединив деятельностную психологию в духе С. Рубинштейна и А. Леонтьева, биосемиотику А. Лурия и его последователей и поиск интонационных универсалий в смысле языковых универсалий Н. Чомского. В своей работе исследователи заключают: «Средства выражения восклицания в любом виде искусства резки, ярки, лаконичны, они как бы организуют интонационную атаку (зрительную или звучащую)» [3, с. 238]. Ю. Боров и Т. Радионова прямо называют восклицание «токсичным» [там же], раз оно должно поразить слышащего безволием. Однако это безволие может быть незрячим, способствуя умножению зла, а может быть зрячим, и тогда восклицание провоцирует на победную героину. Таким образом, второй посол и создаёт «токсичную» тавтологичную речь, лаконичную, атакующую, резкую, но все эти свойства оказываются комичны до механичности.

Первый посол – не зрячий духовно, он и глядит наискось, свысока на присутствующих, поэтому поддерживает клевету и донос. А вот Ярослав зрячий, и несёт за собой «героически-победные чувства, полные благородства и этического совершенства» [3, с. 239]. К тому же, в другой статье, о первобытном искусстве, Ю. Боров утверждал, что наскальная живопись, как и византийская, и древнерусская икона, представляет собой ритуальный

объект, предназначенный для более интимного общения с предметом [4, с. 69].

Тогда становится понятно, что первый посол видит в иконах объекты своей культуры, второй – уже вовлечён в ритуал, но понимает его тавтологически, без выхода к образу, как исключительно поддержание восклицательной интонации, в то время как князь Ярослав и Ясноок видят в иконе повод для интимной встречи со своими: судьба Нежданы и счастье Ясноока продолжают этот открытый взгляд, отказавшийся от восклицательной интонации.

Таким образом, комическое изображение византийского посла, человека непримиримого и грозного, помогает состояться композиции кинокартины, приблизив её к историческим фильмам, заменив цепочку кульминационных моментов доминантой, в которой зрение и открытость противопоставляется закрытости и синкопированности интонаций.

Теория комического, которую развивал Ю. Боров, и которая вполне находится на уровне тогдашней мировой критики идеологий, позволяет оправдать Ярослава Мудрого как мастера открытого взгляда. Несмотря на ярко выраженную импульсивность своих частных решений, самое общее и последнее решение князь принимает с оглядкой на местные обычаи – от пира до дружбы в большой семье. Тем самым идеализация золотого века Руси оказывается частью эксперимента, который никак не сводится к механизмам интонационной идеализации.

В заключение подчеркнём, что разлад между изображением и интонацией в позднесоветском кинематографе, о котором писали В. Плужник и другие теоретики интонации в кино, здесь служит новому синтезу исторического и мелодраматического, своеобразному *кинофанку*, без которого невозможно представить дальнейшие масштабные процессы уже в перестроечном и постсоветском кинематографе.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бесков А.А. Образ славянского язычества в российском кинематографе и на телевидении // Вестник славянских культур. 2018. Т. 50. № 4. С. 301–313.
- 2/ Боров Ю.Б. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 266 с.
- 3/ Боров Ю.Б., Радионова Т.Я. Интонация как средство художественного общения // Контекст: Литературно-теоретические исследования. 1982. М.: Наука, 1983. С. 224–244.
- 4/ Боров Ю.Б. Проблема происхождения литературы и искусства // Контекст: Литературно-теоретические исследования. 1984. М.: Наука, 1986. С. 58–82.
- 5/ Орлова Г.А. Бахтин на разные голоса: этнографические этюды об интонации // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2017. Т. 2. № 4. С. 46–57.
- 6/ Орлова Г.А. Мобилизованная интонация // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2017. Т. 2. № 4. С. 58–82.
- 7/ Плужник В.В. Голос, текст и изображение в позднесоветском документальном кино: фильм Михаила Ромма «И всё-таки я верю...» // Артикульт. 2021. № 1(41). С. 68–79.
- 8/ Ростовцев Е.А., Сосницкий Д.А. Забытый золотой век: Ярослав Мудрый и Русь Ярослава – переосмысления XIX – начала XXI вв. // Русин. 2016. № 4. С. 26–43.
- 9/ Кохан Г. Наследникам Киевской Руси // Искусство кино. 1982. № 4. С. 97–99.

REFERENCES

- 1/ Beskov, A.A. (2018), "The image of Slavic paganism in Russian cinema and television". *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], Vol. 50, No. 4, pp. 301–313. (in Russ.)
- 2/ Borev, Yu.B. (1970), *Komicheskoye, ili o tom, kak smekh kaznit nesovershenstvo mira, ochishchayet i obnovlyayet cheloveka i utverzhdayet radost' bytiya* [Comic, or how laughter executes the imperfection of the world, purifies and renews a person and affirms the joy of being], *Iskusstvo*, Moscow, 266 p. (in Russ.)

- 3/ Borev, Yu.B., Radionova, T. Ya. (1983), "Intonation as a means of artistic communication", *Kontekst: Literaturno-teoreticheskiye issledovaniya*. 1982 [Context: Literary and theoretical studies. 1982], *Nauka*, Moscow, pp. 224–244. (in Russ.)
- 4/ Borev, Yu.B. (1986) "The problem of the origin of literature and art", *Kontekst: Literaturno-teoreticheskiye issledovaniya*. 1984 [Context: Literary and theoretical studies. 1984], *Nauka*, Moscow, pp. 58–82. (in Russ.)
- 5/ Orlova, G.A. (2017), "Bakhtin for different voices: ethnographic studies on intonation", *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy* [Practices and interpretations: a journal of philological, educational and cultural studies], Vol. 2, No 4, pp. 46–57. (in Russ.)
- 6/ Orlova, G.A. (2017), "Mobilized intonation". *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy* [Practices and interpretations: a journal of philological, educational and cultural studies], Vol. 2, No. 4, pp. 58–82. (in Russ.)
- 7/ Pluzhnik, V.V. (2021), "Voice, text and image in late Soviet documentary films: Mikhail Romm's film "And yet I believe ..."", *Artikult*, 2021, no. 1(41), pp. 68–79. (in Russ.)
- 8/ Rostovtsev, E.A., Sosnitsky, D.A. (2016), "The Forgotten Golden Age: Yaroslav the Wise and Yaroslav's Rus' – rethinking of the 19th – beginning of the 21st century", *Rusin*, No. 4, pp. 26–43. (in Russ.)
- 9/ Kokhan, G. (1982), "To the heirs of Kievan Rus", *Iskusstvo Kino* [Art of Cinema], No. 4, pp. 97–99. (in Russ.)

Сведения об авторе

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

E-mail: markovius@gmail.com

Author information

Alexander V. Markov, Dr. Hab. of Philology, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities (Moscow)

E-mail: markovius@gmail.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

68/

**ХУ ВЭНЬВЭНЬ,
Л.Р. СТРОЙ**
Становление
художественного
образования Харбина
конца XIX – начала
XX веков

75/

ХУ ХУЭЙ
Портреты предков
из Хуэйчжоу династий
Мин и Цин

84/

**А.В. СОРОКА,
И.Б. МАТВИЕНКО**
Техника пастели
как средство создания
образа Санкт-Петербурга
в работах современных
отечественных художников



УДК 75.03

СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ХАРБИНА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

ХУ ВЭНЬВЭНЬ^{1,2}, Л.Р. СТРОЙ^{1,3}

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

² Хэнаньский профессиональный институт искусств, 450001, Чжэнчжоу, Китайская Народная Республика

³ Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской Академии художеств, 660064, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается сценарий развития системы художественного образования города Харбина в конце XIX – начале XX веков. На основе анализа собранной и систематизированной информации, как из китайских, так и российских источников, реконструирована целостная, относительно полная картина постепенного формирования системы обучения художников в этом городе: от студий до высших учебных заведений. Подчеркивается, что важную роль в данных процессах сыграли русские художники, в частности Михаил Александрович Кичигин (1883–1968). Уроженец Пермской губернии, выпускник Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в 1921 году он переехал в Харбин, где вместе с единомышленниками организовал работу художественной студии «Лотос», просуществовавшей до 1932 года. Деятельность этого заведения, обучавшего детей как местных жителей, так и приезжих всех национальностей, стала примером не только для мигрантов из России, но и китайских энтузиастов, сделавших многое для развития отечественной художественной культуры. В качестве примера в статье отмечены такие учреждения, как Первая специальная районная художественная школа Восточной провинции, Харбинский художественный колледж, Провинциальный колледж изящных искусств специального округа Восточной провинции и другие. Проведённое исследование позволяет сделать вывод, что в 1920–1930-х годах город Харбин был одним из самых динамично развивающихся мегаполисов мира, в том числе и в области художественной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Китай, Россия, конец XIX – начало XX веков, Харбин, Китайско-восточная железная дорога, художественная школа, художественная студия, Кичигин, художественное образование, художник.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE FORMATION OF HARBIN'S ART EDUCATION IN THE LATE XIX–EARLY XX CENTURIES

Hu Wenwen^{1,2}, L.R. Stroy^{1,3}

¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

² Henan Vocational Institute of Arts, 450001, Zhengzhou, People's Republic of China

³ Regional Office of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, 660064, Russian Federation

ABSTRACT. The article explores the scenario of the development of the art education system of the city of Harbin in the late XIX – early XX centuries. Based on the collected and systematized information, both from Chinese and Russian sources, a holistic, relatively complete picture of the gradual formation of the system of training artists in this city was reconstructed: from studios to higher educational institutions. An undoubted role in these processes was played by Russian artists, in particular Mikhail Alexandrovich Kichigin (1883–1968). He, a native of the Perm province, a graduate of the Stroganov Art and Industrial College and the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, moved to Harbin in 1921, where, together with like-minded people, he organized the work of the art studio “Lotus”, which existed until 1932. The activity of this institution, which taught children of both local residents and visitors of all nationalities, became an example not only for migrants from Russia, but also for Chinese enthusiasts who have done a lot for the development of national artistic culture. As an example, the article mentions such institutions as the First Special District Art School of the Eastern Province, Harbin Art College, Provincial College of Fine Arts of the Special District of the Eastern Province and others. The information covered in the study allows us to conclude that in the 1920s and 1930s, Harbin was one of the most dynamically developing megacities in the world, including in the field of artistic culture.

KEYWORDS: China, Russia, late XIX – early XX centuries, Harbin, Sino-Eastern Railway, art school, art studio, Kichigin, art education, artist.

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

Развитие и процветание китайского города Харбина связано с историей Китайско-восточной железной дороги (КВЖД, рисунок 1). Данная магистраль буквально за десятилетие превратила небольшую рыбацкую деревушку, название которой на русский язык переводится как «Переправа», в огромный процветающий мегаполис, находящийся на перекрёстке водных, сухопутных, железнодорожных и торговых путей. Для строительства КВЖД в Харбин с 1897 года приезжали граждане различных государств [2, с. 44–45].

Многонациональный состав строителей дороги образовал «котёл культур», в котором «выплавился» уникальный образ города. В его создании огромную роль сыграли представители творческих профессий, в том числе художники. Их усилия в формировании художественного процесса нашли отклик со стороны городского населения, имевшего достаточно высокий уровень образования и развитую сеть учреждений, в которых они его получали. «Согласно «Ежемесячному отчёту об образовании» за 1929 год, в Харбине насчитывалось 100 государственных и частных начальных и средних школ, в том числе 46 средних школ и профессионально-технических училищ, а также 54 начальные школы и детские сады» [4, с. 614].

В 1898 году русские эмигранты основали первую начальную школу для своих соотечественников. Данная инициатива, о которой в Поднебесной говорили, как об удачной системе преподавания «в русском стиле», постепенно начала распространяться на весь город. Её подхватили выходцы из других стран. Поэтому уже в конце XIX века, когда Харбин стал наводняться потоком приезжих, в мегаполисе интенсивно разрасталась образовательная сеть учреждений, созданных гражданами Китая, России, Америки, Франции, Польши, Германии, Англии и Японии.

Помимо известных китайских школ, таких, как средняя школа Дунхуа и средняя школа Гуаньи, наиболее популярными учебными заведениями были: средняя школа имени А.С. Пушкина, средняя школа имени Ф.М. Достоевского, еврейская начальная школа имени Талмуда Итола, еврейская средняя школа, украинская начальная школа, американская средняя школа YMCA, английская бизнес-школа, францисканская школа, польская средняя школа имени Синкевича, немецкая средняя школа имени Гинденбурга, начальная школа Японского сада,



Рисунок 1. Строительство Китайско-восточной железной дороги (КВЖД).

Источник: https://live.staticflickr.com/65535/50037755336_f087dff7c0_h.jpg

средняя женская школа имени Фудзи и т. д. Каждая школа ориентировалась на свои педагогические идеи, преподносившиеся ученикам на том языке, которым владели учредители и учителя, как правило, выходцы из одной страны. В такой разнообразной образовательной среде культурного «симбиоза», созданного яркой палитрой преподавательского состава, педагогических систем и учебных методик, была подготовлена уникальная «питательная среда» для воспитания талантов, в том числе в области изобразительного искусства.

Формирование системы художественного образования Харбина началось с начальной ступени, и этот процесс происходил стремительно. В нём активно участвовали китайские мастера, которые сформулировали «Устав школы Цинь Дин». В данном документе были обозначены принципы отечественного художественного образования, калькированные с западной модели, предусматривающей получение знаний в области живописи и рисунка в системе общего образования. Благодаря этому все дети Харбина стали обучаться изобразительному искусству в обязательном порядке. Например, в 1906 году администрацией КВЖД были открыты Харбинская мужская бизнес-школа и женская бизнес-школа, в учебный план которых входили такие предметы,



как живопись, рисунок и скульптура. В 1907 году была основана средняя школа Холват, где обучающиеся изучали основы живописи. Вскоре в различных колледжах стали вводиться дисциплины, связанные с изобразительным искусством.

Далее процесс был подхвачен открытием художественных школ, как государственных, так и частных. В 1929 году в городе начинает свою работу Первая специальная районная художественная школа Восточной провинции, которую возглавил Чжан Гоочэнь. Он одновременно являлся директором Департамента образования Специального района Восточной провинции. В школе работали как китайские, так и русские учителя. Известно, что рисунок и живопись вёл профессор Александр Ситибанов, китайскую живопись – Мао Янь, историю искусств – Сяо Ютан. Однако успехи учеников данного учреждения в целом были невысоки, о чём свидетельствует запись, сделанная в документах Департамента образования: «Результаты учащихся по китайской живописи очень хорошие, результаты по наброскам немного хуже, а картины маслом и углём посредственные» [1, с. 1–2]. В июне 1930 года в образовательной структуре школы произошли изменения: китайская и масляная живопись больше не являлись самостоятельными предметами [5]. И хотя применялись различные педагогические методики для повышения качества обучения, эти попытки не принесли ощутимого результата – рейтинг школы стремительно падал. Заведение было реорганизовано и вскоре стало функционировать как Специальный окружной художественный колледж Восточной провинции.

Вместе с тем, открытие школы на уровне Департамента образования ещё более подстегнуло процесс развития и расширения сети учреждений, входящих в систему художественного образования. Высокая конкуренция лишь повышала уровень профессиональной подготовки тех, кто стремился связать свою жизнь с изобразительным искусством. Постепенно увеличилось количество желающих поступать в художественные училища и учреждения высшего звена в области изобразительной культуры. Для этого требовалась основательная подготовка, включающая знания не только по китайской, но и европейской живописи. Подобный спрос рождал предложения, и в образовательные программы некоторых учебных

заведений, которые не имели отношения к творчеству, вводились художественные дисциплины. Так, например, в Харбинском китайско-русском промышленном училище (ныне Харбинский технологический институт) педагоги китайского и западного искусства преподавали акварельную живопись, перспективу и историю искусств на факультете архитектуры. В Харбинской Академии Федерации Христианской Молодёжи работали известные художники, которые также проводили курсы повышения квалификации для всех желающих.

Важным этапом в становлении художественного образования Харбина стало открытие образовательных учреждений второй ступени. Первым заведением такого плана стал Харбинский художественный колледж, созданный в 1929 году усилиями Ма Сицяо. Он возглавил заведение и организовал две кафедры – китайской и западной живописи. Колледж проработал недолго, поскольку Министерство образования Китая не было заинтересовано в развитии частных образовательных учреждений. Директора обвинили в игнорировании процедуры утверждения и регистрации Харбинского художественного колледжа, после чего занятия в нём прекратились.

В начале 1931 года на базе художественного колледжа был создан Провинциальный колледж изящных искусств специального округа Восточной провинции, директором стал Чжоу Шуйи, который в то время возглавлял Департамент образования [6, с. 150]. Он активно пропагандировал внедрение художественного образования в молодёжную среду, чтобы у студентов активизировались способности и интерес к оценке и созданию произведений искусства для формирования благородного, чистого и красивого характера. Такая позиция Чжоу Шуйи стала идеологией колледжа, которую поддерживал педагогический коллектив: Сяо Инчэнь и Ли Цзе, преподававшие масляную живопись, Ли Лянфан – китайскую живопись, Хань Чжуньи и Цзя Ляньюань – рисунок и анатомию. В целом образовательный процесс включал впечатляющий перечень как теоретических, так и практических дисциплин, среди них: «Основы западной живописи» (карандаш, уголь, акварель, масляная живопись), «Основы китайской живописи» (пейзаж, цветы, иероглифы, каллиграфия пером), «История западного искусства», «История китайского искусства», «Живопись

узорами», «Инструментальная живопись», «Перспектива», «Художественная анатомия», «Цветоведение», «Теория искусства», «Теория живописи», «История художественного образования», «Каллиграфия». Расширили культурный кругозор студентов такие предметы, как: «Эстетика», «Педагогика», «Психология образования», «Философия», «Мастерство», «Музыка», «Физическое воспитание», «Методики преподавания», «Стажировка», «Китайская литература», «Классическая литература», «Иностранные языки» (английский или русский).

Уровень профессиональной подготовки в колледже был очень высоким, что отвечало запросам города, в котором художественному образованию на всех ступенях обучения уделялось всё большее внимание. Спрос на учителей изобразительных дисциплин постепенно возрастал. Требовались мастера – носители академической школы. Именно такими профессионалами выступили русские художники-иммигранты, приехавшие в Китай не только в связи со строительством КВЖД, но в большей степени благодаря драматическим событиям, происходившим на родине: Первая мировая война (1914–1918), Великая Октябрьская социалистическая революция (1917), Гражданская война (1917–1922). Русские иммигранты активно включились в развитие художественной жизни Харбина. Помимо организации выставок и проведения салонов, выходцы из России открывали рисовальные школы, художественные студии, создавали творческие курсы в начальных и средних школах, а также в высших учебных заведениях. Бывшие русские граждане, являясь важной составляющей творческого процесса в Харбине, вовлекали в него не только своих соотечественников, но и местных жителей, а также приезжих из других стран.

Одним из ярких примеров подобного влияния на художественную жизнь города является частная творческая студия «Лотос», открытая русским художником-иммигрантом Михаилом Александровичем Кичигиным в 1920 году (рисунок 2). Учреждение располагалось на верхнем этаже «Здания Мейеровича» рядом с собором Святого Николая¹



Рисунок 2. Михаил Александрович Кичигин. Автопортрет. 1920.
Источник: <https://3.404content.com/1/AB/D4/735942950565446846/fullsize.jpg>



Рисунок 3. Эмблема студии «Лотос» в Харбине.
Выполнена по эскизу М.А. Кичигина.
Источник: <https://artz.ru/image/1804968782.jpeg>

¹ Здание, называемое в быту харбинцами по имени его владельца – Бориса Даниловича Мейеровича, официально именовалось «Сливовый дворец». Сооружение было построено русским архи-

(рисунок 3). По воспоминаниям современников «детище Кичигина» было особым пространством, поражающим своей необычностью всех, кто туда попадал: «Вы поднимались по лестнице и как будто входили в сказочный мир. Люди просто не могли представить себе таким чердак в обычном здании Харбина. Стены были увешаны домашними заданиями студентов. Среди них – картины, написанные маслом и акварелью, шкуры животных, гобелены и скульптура. Пол был покрыт коврами, а люстры на потолке удивляли разноцветностью. Весь “Лотос” предстал как сказочный замок» [6, с. 45].

Масштабы студии были невелики, но «веер» образовательных направлений – невероятно широким: рисунок, живопись, скульптура, драматическое искусство, декламация, пантомима, вокал, исполнительское музицирование (фортепиано, скрипка). Студию посещали около 50 учеников различных национальностей, из них около 15 китайцев [3, с. 204]. Ребята могли выбрать художественные, музыкальные или актёрские классы в соответствии со своими предпочтениями.

Педагогический коллектив студии состоял из русских иммигрантов, многие из которых имели академическое образование и «громкое имя» в профессиональной среде. Так, основатель студии М.А. Кичигин, окончивший Строгановское училище изобразительных искусств и Московское художественное училище живописи, ваяния и зодчества, в «Лотосе» преподавал живопись и цветоведение. А.Л. Каминский, воспитанник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, вёл занятия по рисунку, живописи и скульптуре. Педагогом таких предметов, как пластика и скульптура был Александр Кузьмич Холодилов. Теорию искусств вёл Александр Евгеньевич Степанов, историю искусств – Александр Александрович Бериардацци и Владимир Михайлович Анастасьев, роспись и декоративное оформление зданий – Сергей Сергеевич Шешминцев, художественное оформление и скульптуру – Таисия Павловна Хомякова. Также в студии работали мастера Виктор Михайлович Арнаутов и Вера Емельяновна Кузнецова – ученица и жена М.А. Кичигина. В конце 1980-х годов она проводила выставку картин в Ярославском



Рисунок 4. Выставка ученических работ в студии «Лотос». Харбин. 1924.

Источник: <https://3.404content.com/resize/730x-1/5E/58/735957165681935609/fullsize.jpg>



Рисунок 5. В.Е. Кузнецова. Грузчик. Бумага, акварель, 1938.

Источник: <https://3.404content.com/1/13/CD/735960433721607423/fullsize.jpg>



художественном музее. Все участники экспозиции были воспитанниками студии «Лотос». В работах многих из них отразилась восточная художественная концепция, связанная с характерными для Китая изображениями гор, рек, мостов, дворцовых садов, монахов, императоров, рикш и т. д.

После коммерческого успеха «Лотоса» в Харбине одно за другим стали открываться различные творческие учреждения. Некоторые из них продолжали развивать идею М. А. Кичигина о предоставлении людям возможности раскрывать таланты во всех видах творчества (изобразительном искусстве, музыке, театральной культуре). Но в основном учредители ориентировались на определённый вид искусства, которым владели сами. Например, большой популярностью у харбинцев пользовалась рисовальная школа Алексея Николаевича Клементьева и художественная студия Александра Евгеньевича Степанова, известного в городе пейзажиста и портретиста. Таким образом, русским художникам, приехавшим на чужбину, Харбин дал возможность не только выжить, но и полностью самореализоваться в профессии. Позже, в связи с политическими событиями, связанными с японской агрессией, многие из них уехали в Шанхай.

Завершая обзор становления художественного образования Харбина в начале XX века, сделаем ряд выводов.

Во-первых, в начале XX столетия западный мир стал активно внедряться в традиционное пространство Китая. Этому способствовало изменение культурных ориентиров Поднебесной, провозгласившей необходимость обновления во всех сферах жизни страны. В Харбине, где поток приезжих был несоизмеримо большим, чем в других провинциях Китая, процессы культурной трансформации и интеграции происходили стремительно, становясь безусловным императивом. Данные изменения коснулись и системы художественного образования.

Во-вторых, становлению системы художественного образования предшествовали кардинальные

преобразования в системе общего образования. С 1906 года в Харбине был создан ряд новых китайских школ, в которых в обязательном порядке велись дисциплины: рисование, художественное мастерство, рисунок, акварельная живопись и т. д. Учителями выступили в основном русские мигранты из России. Особо отметим, что русская диаспора в городе являлась самой крупной, потому что изначально на строительство КВЖД в 1896 году были приглашены специалисты из России. Известно, что по данным переписи 1903 года в городе проживало 44 576 человек, из них 28 338 китайцев и 15 579 русских.

В-третьих, именно русские мастера в большей степени сформировали разветвлённую систему творческого образования Харбина. Большинство из них имели крепкую академическую подготовку и опыт преподавания в российских художественных учреждениях. Они не только привезли русское искусство в Китай, но и включили европейские методики обучения изобразительному искусству в художественное образование жителей Поднебесной. Постепенно высокие требования к результатам учёбы распространились и на компоненты, обслуживающие эту систему: документооборот, стиль управления, процедурный регламент. Требования к художественным заведениям становились всё более строгими, что повышало профессиональный уровень подготовки учеников.

Таким образом, художественное образование Харбина практически полностью унаследовало систему российского образования. Подобные интеграции происходили во всех направлениях, касающихся художественной жизни города – выставочном процессе, творческих объединениях, художественной критике, а также проявились в архитектуре, музыке, театре. Харбин продемонстрировал уникальную способность к изменениям, к готовности воспринимать новые образы и решения, раньше других китайских городов перенял традиции русской культуры, что отразилось как на социальной жизни города, так и на его внешнем архитектурном облике.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Департамент образования специальных округов Восточной провинции. Отчёт школы надзора и руководства Департамента образования специальных округов Восточной провинции // Архив Департамента образования Специального административного района Восточной провинции за первый семестр 1930 года. 1930. С. 1–2.
- 2/ Киричков И.В. Идентичность Харбина: опыт регенерации историко-культурной среды // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2019. № 1. С. 44–56.
- 3/ Кузнецова-Кичигина В.Е. Русский Харбин. Москва: Издательство Московского университета, 1948. 204 с.
- 4/ Ли Шусяо. О симбиозе и диверсификации истории и культуры Харбина // Ежегодное собрание академиков социальных наук провинции Хэйлунцзян. 2008. 614 с.
- 5/ Последние новости о реорганизации Американской академии наук // Биньцзян Таймс. 27.07.1930.
- 6/ Юй Гуаньчао. Исследование раннего искусства и культуры в городе Харбин // Жэньминь жибао Пресс. 2020. 204 с.

REFERENCES

- 1/ Departament obrazovaniya spetsial'nykh okrugov Vostochnoi provintsii (1930), "Otchet shkoly nadzora i rukovodstva Departamenta obrazovaniya spetsial'nykh okrugov Vostochnoi provintsii", Arkhiv Departamenta obrazovaniya Spetsial'nogo administrativnogo raiona Vostochnoi provintsii za pervyi semestr 1930 goda, pp. 1–2. (in Chin.)
- 2/ Kirichkov, I. (2019), "Identity of Harbin: An Experience of the Historical and Cultural Environment Regeneration", ARTE, No. 1, pp. 44–56. (in Russ.)
- 3/ Kuznetsova-Kichigina, V.E. (1948), Russkii Kharbin

[Russian Harbin], Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva, 204 p. (in Russ.)

- 4/ Li Shuxiao (2008), "O simbioze i diversifikatsii istorii i kul'tury Kharbina", Ezhegodnoe sobranie akademikov sotsial'nykh nauk provintsii Kheiluntszyan, 614 p. (in Chin.)
- 5/ "Poslednie novosti o reorganizatsii Amerikanskoï akademii nauk", Bin'tszyan Taims, 27.07.1930. (in Chin.)
- 6/ Yu Guanchao (2020), Issledovanie rannego iskusstva i kul'tury v gorode Kharbin [Research of the early arts and culture in Harbin city], Zhen'min' zhibao Press, 204 p. (in Chin.)

Сведения об авторах

Ху Вэньвэнь, аспирант 2-го года обучения, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; преподаватель, Хэнаньский профессиональный институт искусств (Чжэнчжоу)
E-mail: rcedu@mail.ru

Строй Лилия Ринатовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусства, и.о. первого проректора, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: listroy@ya.ru

Authors information

Hu Wenwen, Trainee assistant of the 2nd year of study, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Lecturer, Henan Vocational Institute of Arts (Zhengzhou)

E-mail: rcedu@mail.ru

Lilija R. Stroj, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of Social Humanities and Art History, Acting Vice rector, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: listroy@ya.ru



УДК 75.041.5

ПОРТРЕТЫ ПРЕДКОВ ИЗ ХУЭЙЧЖОУ ДИНАСТИЙ МИН И ЦИН

ХУ ХУЭЙ

Аньхойский торгово-промышленный, профессионально-технический колледж, 230093, Уху, Китайская Народная Республика
Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена изучению одной из актуальных тем в западной и отечественной синологии, связанной с историей и теорией жанра портрета в традиционной китайской живописи. На сегодняшний день этот вопрос ещё не получил исчерпывающего осмысления в специальной литературе, что определило исследовательский вектор предлагаемой работы. В фокусе внимания автора находятся портреты предков из Хуэйчжоу династий Мин и Цин, большинство которых созданы народными художниками. Родовые портреты, зародившиеся ещё в период Чуньцю (春秋时代 Вёсен и Осеней), официально появились в династии Сун и достигли своего пика в династии Цин. Подчёркивается, что массовый характер создания родовых портретов в Поднебесной на протяжении многих столетий обусловлен культом предков – уникальным маркером китайской цивилизации, связанным с религиозными представлениями о жизни и смерти, а также центральным понятием «сяо» конфуцианского религиозно-философского учения. На примере портретов предков Хуэйчжоу времён династий Мин и Цин рассмотрены их функции в социальной структуре Поднебесной, проанализированы особенности композиции и внешнего вида портретируемых, отражающие ментальность китайского народа. Отмечается, что помимо мемориально-ритуальных функций, родовые портреты Хуэйчжоу служат сохранению памяти о предках путём нанесения текстов сверху изображения, содержащих сведения о биографии и добродетелях изображённых людей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: духовная жизнь Китая, Хуэйчжоу, династии Мин и Цин, родовой культ предков, портреты предков.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

PORTRAITS OF ANCESTORS FROM HUIZHOU OF THE MING AND QING DYNASTIES

HU HUEI

Anhui Business College of Vocation Technology, Wuhu, 230093, People's Republic of China
Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

ABSTRACT. This article is devoted to the study of one of the topical topics in Western and domestic Sinology, related to the history and theory of the portrait genre in traditional Chinese painting. To date, this question has not yet received an exhaustive understanding in special literature, which determined the research vector of the proposed work. The author's focus is on portraits of ancestors from the Huizhou Ming and Qing dynasties. Portraits of ancestors that originated during the Chunqiu period (春秋时代 Spring and Autumn) officially appeared in the Song dynasty and reached their peak in the Qing dynasty. It is noted that the massive nature of the creation of family portraits in the Middle Kingdom for many centuries is due to the cult of ancestors, which is a unique marker of Chinese civilization associated with religious ideas about life and death, as well as the central concept of "xiao" Confucian religious and philosophical teachings. On the example of portraits of Huizhou's ancestors from the Ming and Qing dynasties, their functions in the social structure of the Celestial Empire were considered, the features of the composition and appearance of the portraits reflecting the mentality of the Chinese people were analyzed. It is noted that in addition to memorial and ritual functions, Huizhou's family portraits serve to preserve the memory of ancestors by applying texts on top of the image containing information about the biography and virtues of the people depicted.

KEYWORDS: the religious practices of China, Huizhou, the Ming and Qing dynasties, the ancestral cult of ancestors, portraits of ancestors.

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



Согласно общепризнанному взгляду искусствоведов, портрет уже две тысячи лет выступает одним из ведущих жанров традиционной китайской живописи и имеет интересную, самобытную историю развития. За последние два десятилетия в зарубежной литературе накоплен корпус работ, посвящённых различным аспектам портрета [8; 10–15]. В отечественной китаистике эта проблематика получает теоретическое осмысление в исследованиях Е.В. Завадской [3], К.И. Разумовского [4], статьях В.Г. Белозёровой [1], Ю.В. Рядчиковой [7], О.С. Пановой [5] и др., где изучаются основы эстетики и типы традиционного китайского портрета, формы и роль его бытования в китайской культуре. Вместе с тем данная тема является столь обширной, что далека от своего завершения. Это обстоятельство определяет актуальность предлагаемой статьи, цель которой проанализировать портреты предков из Хуэйчжоу династий Мин и Цин с точки зрения религиозно-философского мировоззрения и социокультурных констант жителей Поднебесной.

Как отмечают все специалисты по данному вопросу, портрет является одним из древних жанров китайского изобразительного искусства, первые упоминания о котором относятся ещё к VI веку до н.э. Портрет традиционно причислялся к подвиду фигуративного жанра *жэнь* (人物), связанного с изображением людей и окружающего их мира, помимо которого только «пейзаж (шаньшуй 山水) и жанр “цветы и птицы” (хуаняо 花鳥) имели в китайской живописи унифицированное обозначение» [1, с. 400]. О большой значимости портрета в художественной иерархии Поднебесной говорит и наличие целого ряда трактатов китайских авторов разных эпох, например, Чэнь Цзао 陳造 «Рассуждения о портрете» (“論寫神”) 1190(?) г.; Ван И 王穉 «Секретные методы портрета» (“寫像秘訣”) XIV в.; Дин Сымин 丁思銘 «Основы искусства портрета» (“寫照提綱”) и др.

В своём блестящем исследовании [1] отечественный синолог, доктор искусствоведения, профессор В.Г. Белозёрова на основе глубокого изучения проблематики предлагает обновлённую социальную

типологию традиционного китайского портрета, включающую девять позиций¹. Самым массовым, по справедливому мнению учёного, был *поминальный портрет* или портрет предков, что обусловлено культом родовой преемственности. Именно данный тип является предметом нашего рассмотрения.

Как известно, культ предков – один из уникальных маркеров многовековой китайской цивилизации. Несмотря на то, что он генетически связан с древними религиозными обычаями народов самых разных стран², в Поднебесной родовой культ был и остаётся до настоящего времени неотъемлемой частью духовной жизни людей. Культ предков, являясь доминантным в религиозной практике китайцев со времён династии Шан, вбирает в себя их многовековые религиозные представления о категориях жизни и смерти, существовании загробного мира, жизни человеческой души после ухода в иное бытие, где генеральной идеей является понимание смерти как естественного продолжения прижизненных связей. В этом плане родовой культ органично корреспондирует с конфуцианским религиозно-философским учением, в частности с понятием *«сяо»* (кит. 孝 xiào), связанным с «сыновьим благочестием» (т. е. почитанием родителей, старших) [9, с. 31]. Так, например, в знаменитом трактате Бань Гу «Отчёт [о дискуссии в Зале] Белого тигра» (*Бо ху тун* 白虎通) говорится следующее: «Умершим следует служить так же, как и живым, а к покойным относиться с тем же уважением, что и при жизни» (цит. по: [8, с. 23]).

Исходя из вышесказанного, абсолютно закономерно, что портреты предков много веков являлись самым массовым типом³, так как без них не могли состояться регулярно устраиваемые кланами по-

1 Гробничные, парадные (прижизненные), непарадные прижизненные, поминальные, историко-дидактические, «политические», портреты вероучителей и святых, портреты донаторов, автопортреты (см. подробнее об этом подробнее: [1]).

2 Имеется ввиду архаический культ умерших как одна из форм политеизма, распространённого в религиозных практиках в Древней Греции, Индии, Египте, Японии и др.

3 В.Г. Белозёрова указывает, что широкое распространение



Рисунок 1. Портрет отшельника Бао Южай. Размер неизвестен (нет маркировки), шёлк (минеральные и растительные красители). Коллекция Аньхойского музея



Рисунок 2. Портрет госпожи Женг, жены Юиро Нуан. Х.м. 99,7 см x 56,2 см, шёлк (минеральные и растительные красители). Коллекция Аньхойского музея



Рисунок 3. Портрет господина Фана Ятона. Размер неизвестен (нет маркировки), бумага (минеральные и растительные красители). Коллекция Аньхойского музея

минальные ритуалы, цель которых – укрепление духовной связи с усопшими, продление «существования на Небе духов предков» для благополучного продолжения рода [11, с. 20]. В зависимости от достатка и социального положения родовые портреты писались с прижизненных изображений, либо создавались путём реконструкции внешности предка с ещё непогребённого тела или его устного описания родственниками умершего. В богатых кланах Поднебесной также был распространён скульптурный портрет (см. об этом: [1, с. 408]).

Родовые портреты из Хуэйчжоу династий Мин и Цин представляют собой интересное поле для исследования. Прежде всего нужно отметить, что Хуэйчжоу – это древнейший город⁴ (до XII века име-

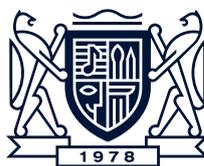
новался Шэчжоу), имеющий богатую тысячелетнюю историю. В период династий Сун и Юань Хуэйчжоу, благодаря усилиям и трудолюбию местных купцов, стал одним из процветающих городов провинции Аньхой. На протяжении нескольких веков в Хуэйчжоу формировалась культура роскоши, которая получила яркое выражение в строительстве родовых святынь, относящихся к началу XV века [9, с. 31]. В середине династии Мин, во времена правления императоров Цзяцзин и Ваньли (XV–XVII вв.), богатые кланы Хуэйчжоу начали бум строительства собственных резиденций и Храма Предков, подчёркивающих престиж и могущество их фамилии, что нашло отражение и в многочисленных родовых портретах.

1. Окружающий фон и принцип изображения человека

Большинство сохранившихся портретов предков из Хуэйчжоу династии Мин и Цин – это так называемые «сидячие» портреты, то есть портретируемый нарисован на сиденье на «пустом» фоне. Этот феномен восходит к древним представлениям

в Китае поминальные портреты получили с XII века и были популярны вплоть до XX столетия, после чего их постепенно вытеснила фотография, унаследовавшая функции родового портрета [1, с. 408–409].

⁴ В настоящее время Хуэйчжоу является южным районом города Хуаншань провинции Аньхой.



об «изображении» предка в процессе ритуального поклонения. Так, исследователи отмечают, что в древних поминальных обрядах внук по прямой линии выступал в «роли» покойного. Это строгое правило зафиксировано в «Ли Цзи»⁵ (кит. 禮記, «Книга обрядов и ритуалов»), где говорится, что вместо усопшего в зале должен сидеть «ши» («доверенное лицо», «ритуальная статуя») – внук-воплощающий, чтобы «от лица» предка принять жертвоприношения клана [2]. Позже, для выражения «сыновьего» почтения к усопшим и создания возможности будущим поколениям помнить о них, получают широкую популярность портреты предков.

На родовых портретах из Хуэйчжоу сиденья, как правило, представляют собой кресла, которые с X века выступают символическим элементом социального статуса китайцев (рисунки 1, 2). Тот факт, что на портретах усопшие сидят в креслах, является прославлением статуса умершего и не всегда подразумевает подобное «действия» в жизни. Поверх сидений традиционно прорисованы накидки-украшения (например, ткань с изображениями облаков или тигровая шкура), которые также являются отражением статуса предка. На более «сложных» родовых портретах конкретизируется бытовое окружение усопшего при жизни (рисунок 3): это могут быть предметы интерьера (журнальные столики, ширмы, цветы, книги), а также люди (слуги). Подобные элементы изобразительного «синтаксиса» имеют свою иерархию и связаны с социальным статусом портретируемого.

II. Внешность, позы и жесты на родовых портретах

Большое влияние на эволюцию портретов предков в Китае в период с XIV по XIX вв. оказали так называемые парадные портреты. Как отмечает китайский искусствовед Цай Синь, начиная с портрета знаменитого императора Мин Инцзуна (1427–1464)

⁵ «Ли цзи» – один из главных трактатов канонической литературы (приписываемый Конфуцию и его ученикам), в котором регламентированы ключевые ценностно-нормативные аспекты традиционной китайской культуры, общественной жизни и государственного устройства. Написанная доступным языком, уже на протяжении многих веков эта книга является «настойной» для китайцев.

произошёл «серьёзный прорыв в технике портретной живописи в плане создания трёхмерного изображения» [10, с. 71], вследствие чего парадные портреты перешли с этапа трёхчетвертных с разворотом к фронтальным. Освоение данной техники мастерами изобразительного искусства очевидно в родовых портретах того периода. Фронтальные портреты предков, теперь сбалансированные по композиции, стали иметь более очевидный иконографический характер (близкий изображениям божеств в древнекитайской религии). Кроме того, на сохранившихся культовых портретах из Хуэйчжоу видно, что «объекты» имеют тщательно прописанные индивидуальные черты лица, художник очень точно передаёт строение головы, фигуры, подмечает такие мелкие детали, как морщины, пигментные пятна, родинки и другие особые отметины на лице портретируемого. Искусствовед Чэнь Линь пишет, что особенно хорош в написании родовых портретов был Бао Дагун, известный художник из Хуэйчжоу династии Цин, поражая потомков сходством изображения с реальным внешним видом усопшего при жизни [12, с. 40–41].

Хуэйчжоуский исследователь XX столетия Сюй Чэньяо составил большую коллекцию хорошо сохранившихся родовых портретов, один из которых был частью старинного собрания кланового дома Тан в Хуэйтане – это портрет Тан Гуйфана, родоначальника клана Тан, написанный уроженцем Хуэйчжоу времен династии Мин (рисунок 4). В исторических книгах есть конкретные описания внешности китайского деятеля, сообщающие, что «его лицо было похоже на огранённый нефрит, глаза были яркими, как чёрный лак, имелась небольшая борода и красивые усы, из-за которых Тан Гуйфан казался особенно смелым» [12, с. 41], – все указанные черты воссоздаются на его поминальном портрете.

Такое внимание китайских художников к индивидуальным чертам лица, эстетической красоте изображения, объясняется, прежде всего, тем, что родовые портреты призваны выполнять важную функцию сохранения исторической памяти о предке, и, что существенно, удовлетворить потребности ритуального обряда поклонения (т. е. общения с духами, где максимальная достоверность изображения усопшего приравнивалась к его «оживлению» во время поминального ритуала).



Рисунок 4. Портрет господина Тан Гуйфана (династия Мин). Х.м. 168,8 см x 112,5 см, бумага (минеральные и растительные красители). Коллекция Аньхойского музея



Рисунок 5. Портрет господина и госпожи Чжан Цзыцзюнь, их детей и внуков (династия Цин). Х.м. 157,6 см x 102 см, шёлк (минеральные и растительные красители). Коллекция Аньхойского музея

Посадка и последовательность изображения фигур на портретах предков «работает» на создание правильного временного хронотопа и эмоционально-психологического восприятия усопшего потомками. Объект традиционно восседает на кресле с благожелательным видом в величественно-созерцающей позе, статичность которой консолидируется с религиозными представлениями китайцев о «вечной природе» предков. В коллективных портретах (рисунок 5) порядок расположения фигур определяется согласно вектору времени в китайской онтологии – сверху изображались предшествующие поколения, последующие – ниже. Отметим также контраст между сидящей и стоящей фигурами, который служит отражением статуса и создаёт визуальный эффект духовного величия, превосходства предка над своими потомками.

III. Одевание как маркер социального статуса

Как известно, в древнем Китае одежда была прямым отражением социального статуса человека [6], что закономерно воплощалось в родовых портретах. Ещё китайский мыслитель Конфуций говорил: «Прежде всего, мы должны быть приличными в своих манерах и одежде, и только во вторую очередь мы должны стать благородными мужами» (цит. по: [2]).

В портретах предков Хуэйчжоу можно выделить два основных типа мужской одежды: это официальная одежда государственных деятелей (рисунок 6) и одежда знатных людей, представителей интеллигенции; в первом случае на «объектах» надеты специальные головные уборы, одеяние, обозначающие тот или иной ранг чиновника, и декоративный пояс на талии. Во втором вариан-



Рисунок 6. Портрет господина и госпожи Хэ Даосяня (династия Мин)
Размер неизвестен (нет маркировки). Картина на шёлке (минеральные и растительные красители). Коллекция Аньхойского музея



Рисунок 7. Портрет господина Фана, губернатора Фуцзянь и Чецзян (династия Мин).
Размер неизвестен (нет маркировки). Картина на шёлке (минеральные и растительные красители). Коллекция Аньхойского музея

те – мужчины традиционно одеты в рубашки-халаты с круглым вырезом и большими рукавами, чёрные саронги или даосское платье. Примечательно, что шлейфы головных уборов чиновников традиционно расположены непосредственно сзади, и в рамках фронтального портрета они не могут быть видны. Однако художники родовых портретов Хуэйчжоу часто намеренно изменяли угол наклона шлейфов и делали их видимыми, чтобы подчеркнуть, визуализировать официальное положение предка в обществе при жизни (рисунок 7).

По сравнению с мужским костюмом, женская одежда на портретах династии Мин более однородна, однако очень похожа на мужскую: в основном это костюмы, отражающие разные титулы; в зависимости от статуса дамы изображались в короне из нефрита или золота и «рубашке» с большими рукавами из красного, тёмно-синего или зелёного цвета, с индивидуальным орнаментом, обозначающим социальный статус.

Китайские искусствоведы отмечают тот факт, что

в родовых портретах Китая, в том числе и Хуэйчжоу, иногда встречается преступление установленных границ в одежде – в плане несоответствия официального положения предка при жизни и социального статуса, которым он наделялся посредством внешних атрибутов на поминальном портрете, что никогда не допускалось в реальной действительности и строго регламентировалось. Основная причина данного явления, по мнению многих учёных, кроется в попытках потомков возвысить, прославить своих предков, как это сделал, например, Ян Шоуцин в династии Мин, желающий, чтобы «художники одели его предков как интеллигентов, а не в их рабочую одежду» [8, с. 56–57].

Американский исследователь Патриция Бакли Эбзэй, анализируя родовые портреты в Южном Китае династии Цин также отмечает, что «хотя в жизни усопшие были обычными людьми, на картинах они нередко одеты в официальные одежды, что выражает надежду потомков на то, что они достигнут такого статуса в Царстве Небесном» [15, с. 249–250].

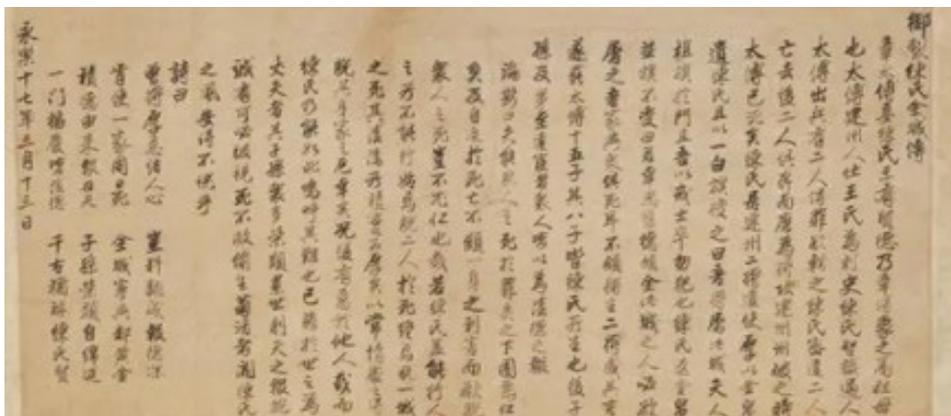


Рисунок 8. Биографические справки и дарственные записи над портретом господина и госпожи Чжан Цзыцзюнь и их потомков. Коллекция Аньхойского музея

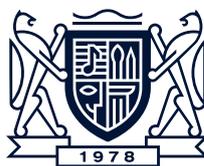
IV. Тексты портретов предков

Отдельного внимания заслуживают нанесённые тексты в верхней части родовых портретов, которые получают широкое распространение во времена династий Мин и Цин. Кроме указания личности художника (что было далеко не всегда, отсюда формулировка «народные портреты» предков, т. е. безымянные), тексты раскрывают биографические сведения усопшего, и кроме того могли дополняться различного рода дарственными надписями – хвалебными стихами и высказываниями.

Например, текст над родовым портретом (рисунок 8) знакомит с Чжан Цзыайцзюнем (868–941), уроженцем Пучэна, Фуцзянь, который родился в семье чиновника. Его жена, Ян Цзюнь, жила в Ляньху и была известна как Леди Лянь, у них было восемь сыновей. Они бросили вызов личной опасности, чтобы защитить жителей Цзяньчжоу. Помимо биографических фактов текст содержит восхваление добродетелей портретируемых. В целом можно заключить, что письменные тексты портрета фиксировали как события реальной жизни предка для

потомков, так и включали словесную интерпретацию образа предка, целью которой было прославление, отвечающее потребностям родового культа.

Подводя некоторые итоги исследования, можно заключить, что являясь неотъемлемой частью духовной жизни социума, родовые портреты ярко демонстрируют уникальную культуру Китая, выступают прочным духовным фундаментом для общества, свято чтящего своих прародителей. Портреты предков на примере Хуэйчжоу раскрывают специфические особенности китайского менталитета, религиозно-философского мировоззрения и социокультурных констант жителей Поднебесной. Все отмеченные в работе средства изобразительного «синтаксиса» – положение, поза фигуры, одежда, тексты – являются визуальным отображением внешности и духовного облика предка, а с другой стороны, с помощью различных приёмов родовые портреты приукрашивают, возвеличивают личность предка над потомками, в общении с которым через поколения устанавливается важнейшая духовная связь прошлого с настоящим.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Белозёрова В.Г. Типология и основы эстетики традиционного китайского портрета // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. № 3. С. 398–418.
- 2/ Васильев Л.С. Этика и ритуал в трактате «Ли цзи» // История Китая: сайт-библиотека. URL: <http://china-history.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st006.shtml> (дата обращения: 10.03.2023)
- 3/ Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 438 с.
- 4/ Китайские трактаты о портрете / Пер. и комм. Константин Разумовский, ред. Евгений Лубо-Лесниченко, М. Рудова. Л.: Аврора, 1971. 73 с.
- 5/ Панова О.С. Роль портретной живописи в придворной культуре Китая X–XI вв. // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 46. С. 115–125.
- 6/ Пэн Линь. Древняя китайская культура этикета. Пекин: Изд-во Чжунхуа Шуцзюй, 2004. 298 с.
- 7/ Рядчикова Ю.В. Устные и письменные формы развития эстетики традиционного китайского портрета // Общество и государство в Китае: Тридцать пятая научная конференция, сост. Н. Свищунова. М.: Восточная литература, 2005. С. 257–262.
- 8/ Тяньхуа У. Исследование ритуальных портретов эпохи Мин и Цин: магистерская диссертация. Шанхайский университет Цзяотун, 2017. 120 с. (на кит. яз.)
- 9/ Ху Хуэй. Пространственная структура Храма Предков в Хуэйчжоу // Художественные традиции Сибири: материалы V Международной научной конференции, 19–21 октября 2022 г. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2022. 312 с. С. 31–35.
- 10/ Цай Синь. «Подобное должно быть целым Богом» // Материалы академического симпозиума по портретной живописи династий Мин и Цин. Пекин: Forbidden City Press, 2015. С. 70–85. (на кит. яз.)
- 11/ Чжоу Цзинь. Портрет эпох Мин и Цин. Ухань: Худо-

- жественное изд-во провинции Хубэй, 2018. (на кит. яз.)
- 12/ Чэнь Линь. История создания портретов предков Хуэйчжоу Цзу Жун и их художественные характеристики в династии Мин и Цин. // Искусство. 2004. № 7. С. 25–43. (на кит. яз.)
- 13/ Ши Гуфэн. Искусство Хуэйчжоу Жунжу. Хэфэй: Аньхойское издательство изобразительных искусств, 2001. (на кит.яз.)
- 14/ Fong Wen C. Imperial Portraiture in the Song, Yuan, and Ming Periods // *Ars Orientalis*. 1995. № 25. Pp. 47–60.
- 15/ Ebrey P.B. *The Cambridge Illustrated History of China*. New York: Cambridge University Press, 1996. 352 p.

REFERENCES

- 1/ Belozerova, V.G. (2020), "Typology and Aesthetic Basics of Traditional Chinese Portrait", *Bulletin of St. Petersburg University. Art history*, No. 3, pp. 398–418. (in Russ.)
- 2/ Vasil'ev, L.S. "Ethics and ritual in the treatise "Li czi"", *Istoriya Kitaya: sayt-biblioteka* [History of China: website-library], Available at: <http://china-history.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st006.shtml> (Accessed 10 March 2023). (in Chin.)
- 3/ Zavadskaya, E.V. (1975), *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya* [Aesthetic Problems of Painting Old China], *Iskusstvo*, Moscow, 475 p. (in Russ.)
- 4/ *Kitajskie traktaty o portrete* [Chinese Treatises on Portrait] (1971), *Avrora*, Leningrad, 73 p. (in Russ.)
- 5/ Panova, O.S. (2019), "The Role of Portraiture in the Court Culture of China X–XI Centuries", *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, No. 46, pp. 115–125. (In Russ.)
- 6/ Pen, Lin' (2004), *Drevnyaya kitajskaya kul'tura etiketta* [Ancient Chinese etiquette culture], *Izd-vo CHzhunhua SHuczyuj*, Pekin, 298 p. (in Chin.)
- 7/ Riadchikova, Iu.V. (2005), "Oral and Written Forms of Development of Traditional Chinese Portrait Aesthetics". *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: Tridtsat' piataia*



nauchnaia konferentsiia [Society and State in China: 35 Science Conference], Vostochnaialiteratura, Moscow, pp. 257–262. (in Russ.)

8/ Tyan'hua, U. (2017), Issledovanie ritual'nyh portretov epohi Min i Cin: masterskaya dissertatsiya [A Study of Ritual Portraits of the Ming and Qing Era: Master's Thesis], SHanhajskij universitet Czyaotun, 120 p. (in Chin.)

9/ Hu, Huej (2022), "Spatial structure of the Ancestral Temple in Huizhou", Hudozhestvennye tradicii Sibiri [Artistic traditions of Siberia], SGIИ imeni D. Hvorostovskogo, Krasnoyarsk, pp. 31–35. (in Russ.)

10/ Caj, Sin'I (2015), "Such a thing must be a whole God", Materialy akademicheskogo simpoziuma po portretnoj zhivopisi dinastij Min i Cin [Materials of the academic symposium on portraiture of the Ming and Qing dynasties], Forbidden City Press, Pekin, pp. 70–85. (in Chin.)

11/ Zhou, Jzin (2018), Portrait of the Ming and Qing Eras [Portret epoh Min i Cin], Hubei mieshu chubanshe, Wuhan. (in Chin.)

12/ CHen', Lin' (2004), "The history of Huizhou Zu Rong's ancestral portraits and their artistic characteristics in the Ming and Qing dynasties", Art, No. 7, pp. 25–43. (in Chin.)

13/ Shi, Gufen (2001), Iskusstvo Huejchzhou ZHunzhu. [Art by Huizhou Rongju], An'hojskoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv, Hefej. (in Chin.)

14/ Fong, Wen C. (1995), "Imperial Portraiture in the Song, Yuan, and Ming Periods", Ars Orientalis, No. 25, pp. 47–60. (in Eng.)

15/ Ebrey, P.B. (1996), The Cambridge Illustrated History of China, New York, Cambridge University Press, 352 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Ху Хуэй, аспирант, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А. Д. Крячкова; помощник преподавателя, кафедра художественного дизайна, Аньхойский торгово-промышленный, профессионально-технический колледж
E-mail: 1060627151@qq.com

Author information

Hu Huei, Postgraduate, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts; Teaching Assistant, Department of Art Design, Anhui Business College of Vocation Technology
E-mail: 1060627151@qq.com



УДК 7.036:76.021

ТЕХНИКА ПАСТЕЛИ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ОБРАЗА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ

А.В. СОРОКА, И.Б. МАТВИЕНКО

Поволжская академия образования и искусств имени
Святителя Алексия, митрополита Московского, 445028,
Тольятти, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена вопросам художественного отображения уникальной архитектуры Северной Пальмиры на полотнах отечественных живописцев, создавших за три столетия многоликую изобразительную «петербургиану». Цель работы – представить общую характеристику творчества современных художников-пейзажистов, плодотворно работающих в технике сухой пастели, которые обращались к образу города в качестве «сюжета». Избранный ракурс исследования мало представлен в научной литературе, что сообщает работе актуальность и новизну. Авторами осуществлён искусствоведческий анализ ряда «петербургских» картин известных мастеров-пастелистов нового поколения – А. Волкова, С. Усика, А. Зуева, Э. Милль, Н. Анфаловой, с позиций сюжетов, стилистики, особенностей применения пастели в создании композиции и расстановке эмоционально-смысловых акцентов. На примере работ живописцев выявляются современные тенденции использования техники пастельной живописи в отечественном архитектурном пейзаже.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: техника пастели, Санкт-Петербург, художники, «петербургиана» в искусстве, стилизация, архитектура, религиозная тематика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

PASTEL TECHNIQUE AS A MEANS OF CREATING THE IMAGE OF ST. PETERSBURG IN THE DRAWINGS OF MODERN RUSSIAN ARTISTS

A.V. SOROKA, I.B. MATVIENKO

St. Alexius The Volga Academy of Education and Arts, Tolyatti, 445028, Russian Federation

ABSTRACT. This article is devoted to topical issues of artistic display of the unique architecture of Northern Palmyra on the canvases of Russian painters who created a many-faced pictorial “Petersburg”. The purpose of the work is to present a general description of the work of modern landscape artists, fruitfully working in the dry pastel technique, who turned to the city as a “plot.” The chosen angle of the study is little represented in the scientific literature, which informs the work of relevance and novelty. The authors carried out a brief art history analysis of a number of paintings by famous masters of painting of a new generation - A. Volkov, S. Usik, A. Zuev, E. Mill, N. Anfalova, from the standpoint of plots, images, stylistics, features of the application of pastel in the creation of composition and the arrangement of emotional and semantic accents. On the example of the works of painters, modern trends in the use of pastel painting techniques in an architectural landscape are indicated.

KEYWORDS: pastel technique, St. Petersburg in art, artists, image, stylization, architecture, religious themes.

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



Феномен Петербурга уже три столетия неизменно втягивает в свою орбиту писателей, поэтов, художников, композиторов, чьи творения формируют масштабную, регулярно пополняющуюся «петербургиану» [7, с. 1]. Архитектура, неразрывно связанная с исторической эпохой, «наравне с любым другим визуальным искусством является *“зеркалом” бытия*» [3, с. 20; курсив наш – А.С., И.М.], отражающим общественно-политические, социально-художественные процессы того или иного времени. Будучи в течение длительного периода столицей Российской Империи, Петербург стал «площадкой» для творческих поисков и экспериментов, вобрав исторические «отпечатки» различных стилей: барокко, классицизма, русского ампира, эклектики, модерна, конструктивизма и др.

Архитектурные памятники «Северной Пальмиры» – одна из главных составляющих его уникальности и магнетического очарования – привлекали художников ещё с Петровских времён. Работая в разных техниках, каждый автор стремится запечатлеть красоту этого удивительного города в своих работах. За всю историю существования Санкт-Петербурга представлен огромным корпусом произведений всех видов классического и современного изобразительного искусства. Среди ведущих ландшафтных живописцев конца XVIII – начала XX веков, рисовавших различные архитектурные объекты Северной Столицы, были: С.Ф. Щедрин, Ф.Я. Алексеев, М.Н. Воробьев, И.К. Айвазовский, Л. Лагорио, В.В. Васнецов, В.И. Суриков и другие.

В многообразии русской графики с видами Петербурга особое место занимают работы, на которых изображены дворцы, храмы, монастыри, панорамы столичных улиц, мосты, лодочки, плывущие по Неве – сквозные «сюжетные» мотивы творчества многих художников. Все это можно увидеть в работах мастеров городского пейзажа конца XVIII – первой половины XX века: С.Ф. Галактионова, А.Е. Мартынова, К.П. Бегрова, В.С. Садовникова, А.П. Остроумовой-Лебедевой, М.В. Добужинского, А.Н. Бенуа, Ю.И. Химича и других.

Немногие мастера того времени использовали пастель для выражения своих замыслов. Рассматривая историю изобразительного искусства в России, в частности, творчество художников-графиков, можно сделать вывод, что техника пастели в XIX – первой половине XX века в пейзажном жанре не являлась основной. Пастель использовали как вспомогательный материал для начальных набросков.

В научной литературе исследования архитектурного пейзажа в изобразительном искусстве, выполненного в технике сухой пастели, представлены узким спектром источников, в основном анализирующих технологические или педагогическо-методологические аспекты. В разрезе искусствоведческого анализа жанр пейзажа в данной технике, в частности, архитектура Санкт-Петербурга, практически не рассматривался, что обуславливает актуальность данной работы. Цель статьи – представить общую характеристику творчества современных отечественных художников-пейзажистов, плодотворно работающих в технике сухой пастели при обращении к образу Санкт-Петербурга в качестве «сюжета».

Сразу обозначим, что полностью пастельные архитектурные пейзажи крайне редки. Как отмечают исследователи, мастера начала XX века (М.А. Врубель, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский и др.) нередко применяли в рамках одной работы одновременно несколько техник. Крупно проложенные акварельные пятна часто дорабатывались гуашью, а иногда и пастелью [6, с. 95–96]. Отметим, что манера рисования пастелью у русских художников, оставаясь индивидуальной, формировалась под влиянием прогрессивных европейских тенденций. Творческий опыт отдельных авторов оказал наибольшее влияние на формирование русской школы пастельной живописи, среди которых А.О. Орловский, К.П. Брюллов, А.Г. Венецианов, К.Е. Маковский, И.Е. Репин, И.И. Левитан, В.А. Серов, М.А. Врубель, Л.С. Бакст, А.Я. Головин, Б.М. Кустодиев, К.А. Сомов, С.В. Малютин, З.Е. Серебрякова, А.М. Грицай.



Рисунок 1. Волков А. Петербург, 2013

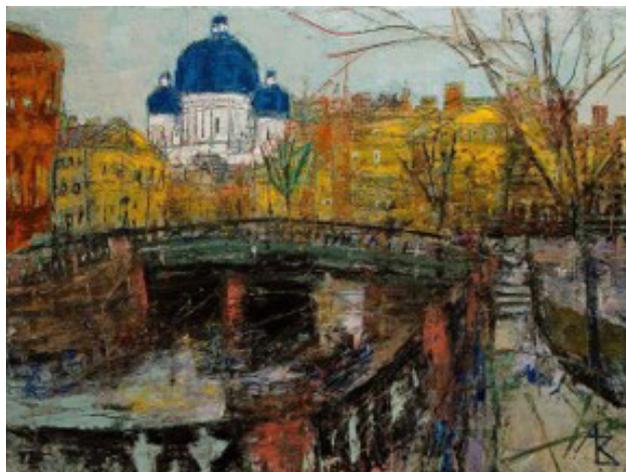


Рисунок 2. Волков А. Крюков канал. Декабрь, 2015

Работы современных художников-пастелистов объединяет любовь к данной технике, что связано с её богатым потенциалом. Техника пастели красочна, а благодаря своей нежности и бархатистости цветных мелких штрихов даёт возможность решать широкий спектр творческих задач. Цветовая палитра пастели также удивительно разнообразна, что позволяет создавать как графические работы, сохранив искреннюю непосредственность наброска, так и богатые живописные картины, запечатлевая всю многосоставную цветовую гамму объекта. Не случайно Э. Дега прозорливо отмечал, что пастель даёт уникальную возможность стать «колористом с линией». Действительно, штрихи можно смешивать, растирая пальцем, растушёвкой или сухой кистью, либо оставлять и в чистом виде, наподобие мозаике, сочетать растирание пастели в тенях и полутонах с нерастёртым пигментом на освещённых поверхностях. Такая техника помогает избежать излишней эскизности в изображении, придаёт работам неоднородную фактуру, всегда ценимую художниками, позволяет передавать различную материальность предметов. Картины современных живописцев отличает постоянный поиск сочетаний «старого и нового». В настоящее время они всё чаще используют штриховку в стиле импрессионизма, как эмоционально выразительную и наиболее простую в применении, хотя есть приверженцы сухой пастели, работающие и в реалистической манере [5, с. 4].

Современные художники-пастелисты часто при передаче «лик» Санкт-Петербурга, как музыканты, оригинально «играют» образами, создают эффектные колористические «аккорды», используя различные приёмы и технические свойства материала. Рассмотрим это на конкретных примерах.

Один из ярких живописцев, в творчестве которого образ Северной Пальмиры выступает в качестве сквозного, – это Александр Волков (р. 1964). Анализируя произведения художника, можно с уверенностью сказать, что Петербург в его пастельных работах лишён праздничного, величественного образа бывшей столицы Российской империи. Пейзажи «обыденного» Петербурга А. Волкова охарактеризуются как довольно жёсткие, изломанные, несколько гротескные, они почти лишены перспективы и светотени (рисунок 1). На узких, искривлённых улочках и водных каналах контурно намечаются реалии действительности: громоздко разворачивающийся старый трамвай, идущий в парк; автобус, шумящий вдалеке;двигающиеся сквозь сырое осенне-зимнее марево одинокие пешеходы; слепящие фарами проезжающие машины.

Творческий стиль художника, по мнению современников, сближается с «эстетикой экспрессионистов». Например, автор часто использует тёмную обводку. В работах А. Волкова немаловажна спонтанность наброска как основа и общий костяк картины; важен «бэкграунд» полотна с его



Рисунок 3. Усик С. Март. 2-я линия Васильевского острова, 2012



Рисунок 4. Усик С. Весна у Никольской, 2014

«нервными» линиями и росчерками, выраженными в технике граттажа (от франц. Gratter – «скрести, царапать») (рисунок 2).

Штрих в работах А. Волкова может быть положен для максимального выявления формы отрывисто, «геометрично», или преобразован в длинную и пластичную линию, задающую работе динамику. Чаще художник использует большие цветовые пятна, контур которых уточняется более тёмными линиями. Подобный приём широко применяли русские мастера Валентин Серов, Борис Кустодиев и Леонид Пастернак. Изучая работы А. Волкова, можно увидеть, что многие из них носят серийный характер – выполнены в рамках одной темы в единой стилистике и схожим композиционным строем.

Произведения петербургского художника Сергея Усика (р. 1958) производят совершенно другое впечатление на зрителя. С. Усик – тонкий рисовальщик, в совершенстве владеющий техникой пастели, предстаёт истинным романтиком, умеющим раскрыть самую «душу» города. По образованию С. Усик – архитектор, но не прекращавший рисовать. В дальнейшем полностью сосредоточившийся на живописи, он получил широкую известность. Мосты и улицы Санкт-Петербурга на его картинах, выполненных в технике пастели, выглядят царственно и потрясающе. Время на них словно «остановилось», но след истории чувствуется в каждом штрихе. В его произведениях запечатлеваемая архитектура города

лирична, но одновременно строга и величественна.

Современники по праву называют Сергея Усика «мэтром пастели». Его работы отличаются удивительной «лёгкостью» благодаря тому, что слой пастели наносится весьма тонкий. Также отметим, что в качестве выразительного средства для создания эффекта «воздушности» художник по-своему работает с бумагой. Он тщательно выбирает её цвет и тон, чтобы достичь гармонии с общей цветовой гаммой сюжета картины. Во многих местах бумага просвечивает (остаётся нетронутой) за счет «невесомых» касаний мелка. Эффект нежной прозрачности достигается посредством отказа от растушёвок – художник накладывает пигмент боковой поверхностью мелка или использует карандашную технику (рисунок 4). Отметим, что он редко добавляет контур, опираясь преимущественно на тональный разбор, сближенную цветовую гамму, что выглядит очень живописно, пастозно и выразительно (рисунок 3).

Ещё одним самобытным живописцем чья серия пастельных работ посвящена Санкт-Петербургу, является Алексей Зуев (р. 1982). Это художник-график из Тольятти, закончил факультет Изобразительного искусства и Дизайна Тольяттинского Государственного университета, член Союза художников России, успешно работает в станковой графике и эстампе, в жанрах пейзажа и портрета.

Особое место в творчестве данного автора зани-

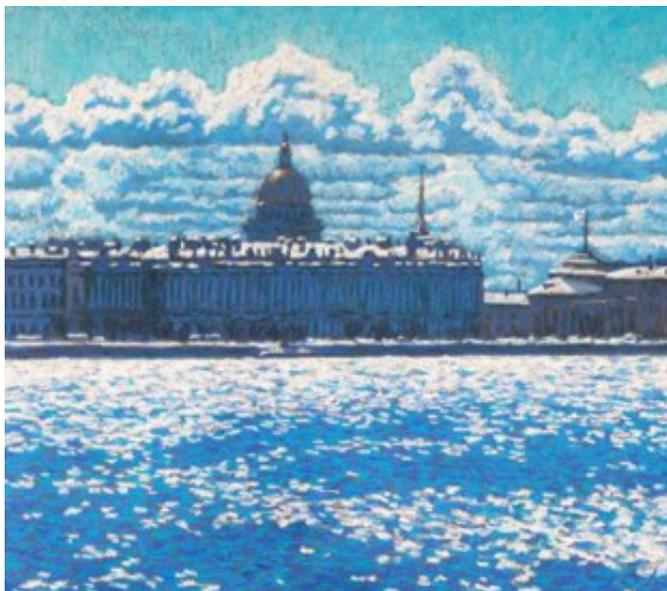


Рисунок 5. Зуев А. В. Дворцовая набережная, 2013



Рисунок 6. Зуев А. В. Петербург. Инженерный мост, 2013

мают виды Санкт-Петербурга, который стал для него ещё одним родным городом. Для изображения архитектуры Северной столицы, сложной по колориту и тональным отношениям, А. Зуев также выбрал технику сухой пастели.

Художник очень внимательно относится к тону. В его работах всегда чётко можно проследить освещение, разбиение на светотень. Отношение к технике и цвету у автора весьма смелое. Он использует сочетание тонкой растушёвки и работы штрихом (рисунок 5), благодаря чему его картины получаются очень атмосферными, наполненными воздухом и светом. Анализируя творчество А. Зуева, можно сказать, что по манере наложения пигмента, его работы можно отнести к импрессионистическим. Художник часто применяет цветную основу тёплого оранжевого или холодного синего цвета. Широко используя на практике теорию дополнительных цветов, А. Зуев добивается насыщенной, яркой палитры, что придаёт его картинам особую привлекательность (рисунок 6). Во многих работах художника можно увидеть православные архитектурные шедевры Санкт-Петербурга. Автор с большой любовью изображает пастелью соборы, храмы, которые являются органичной составляющей его «ажурных» по силуэту

композиций. Отдельно стоит отметить, что помимо творческой деятельности, художник передаёт своё мастерство студентам, раскрывая удивительные возможности используемой им техники.

Современная художница из Санкт-Петербурга, чьё искусство тесно связано с иллюстрацией и графическим дизайном – Элеонора Милль (р. 1988), также создала ряд пастельных работ, посвящённых родному городу. Она является членом Санкт-Петербургского Общества Акварелистов, American Watercolor Society, её картины хранятся в музеях и частных коллекциях по всему миру.

В своём творчестве она стремится увековечить потрясающую архитектуру Петербурга в её мельчайших деталях. «Здания и сооружения, которые когда-то создавались людьми, но теперь преданы забвению, имеют для меня вдохновляющую ценность», – признаётся художница в одном из интервью. – «Они молчаливые свидетели истории. Эти великаны, возвышающиеся над густонаселёнными городами, сохраняют воспоминания с момента их создания до тех пор, пока последний камень не упадёт с их стен» (цит. по: [4]).

Э. Милль наполняет свои работы цветом и светом, придаёт каждой свой неповторимый характер (ри-



Рисунок 7. Миль Элеонора. Снегопад. Петербург, 2016



Рисунок 8. Миль Элеонора. Зимний закат над Петербургом, 2016

суюнок 8). Лаконичными цветовыми пятнами автор добивается удивительного эмоционального эффекта, сочетая мягкую растушёвку пастели с добавлением небольшого количества чётких штрихов (рисунок 7).

В обзоре современных отечественных художников-пастелистов нужно назвать и петербурженку Надежду Анфалову (1976), выпускницу Академии Художеств им. И. Е. Репина, члена Союза Художников России, Общества Акварелистов Санкт-Петербурга. Направления её творческой деятельности включают живопись, книжную и станковую графику, шелкографию, фотографию, дизайн мебели и интерьеров.

Н. Анфалова пишет свои картины в разных техниках, в том числе и пастелью. Среди её работ преобладают городские пейзажи, в частности Санкт-Петербурга. Излюбленными сюжетными мотивами стали для автора вид на набережную и архитектурные ансамбли со стороны Невы или каналов. Несмотря на то, что художница является в целом приверженцем фигуративной живописи, в ряде произведений она осознанно отказывается от конкретности и тщательной детализации объектов композиции, особенно второстепенных, оставляя лишь силуэты (рисунок 9). Благодаря этому карти-

ны Н. Анфаловой обретают романтический характер «незавершённости», загадочной недосказанности (рисунок 10). Этому способствует и сочетание цветовых оттенков, и в целом тщательно продуманная цветовая палитра работ, где художница умело работает с холодными и тёплыми тонами [1, с. 35].

Подводя итоги, ещё раз отметим, что в современных условиях художники могут задействовать в работе невероятно широкий арсенал технических средств и приёмов, выработанных в многовековой творческой практике. Однако в последние десятилетия интерес к технике пастельной живописи активизируется, благодаря её доступности и неограниченности возможностей. Многие авторы успешно экспериментируют с этим материалом, работая параллельно в других техниках – акварель, масло и др.

Рассмотрев творчество нескольких современных представителей изобразительного искусства, работающих в технике сухой пастели в жанре архитектурного пейзажа, можно сделать вывод, что авторам оказалась внутренне близка неповторимая «освязаемость» материала. Максимальное «приближение» художника к своей картине в процессе работы, их «соприкасаемость» за счёт разных приёмов пастельной техники сообщает работам особую эмоциональ-



Рисунок 9. Анфалова Н.В. Осенняя Нева, 2005



Рисунок 10. Анфалова Н.В. Мост Ломоносова, 2002

ную глубину и тонкость запечатлевания объектов, позволяет расставить смысловые акценты, передать нужное настроение и создать в целом многоликий образ Санкт-Петербурга: полного контрастов форм и цвета, загадочно-туманного, величественно-сдержанного, камерного и уютного.

Все означенные в статье художники стремятся воплотить в своих картинах удивительную красоту зодчества Северной Пальмиры, утверждая эстетическую ценность, духовную значимость, национальную самобытность города. Многообразное

использование историко-культурных «отголосков» прошлого в их сюжетных композициях, подчёркивается декоративной стилизацией, изящной орнаментальностью, преобладанием графического начала. Изображая архитектурные памятники Петербурга, они вслед за своими предшественниками нередко наделяют их скрытым психологизмом, лирическими переживаниями, превращая образ города в «ёмкий символ, окрашенный собственным мироощущением времени» [2, с. 28].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Город как субъективность художника / Групповой проект в формате книги художника/ Каталог рус-англ. Авторы статей: Парыгин А.Б., Марков Т.А., Климова Е.Д., Боровский А.Д., Северюхин Д.Я., Григорьянц Е.И., Благодатов Н.И. СПб: Изд-во Т. Маркова (типография НП-Принт). 2020. 128 с.
- 2/ Гусарова А.Л. Мстислав Добужинский. Живопись, графика, театр. М.: Изобразительное искусство, 1982. 204 с.
- 3/ Жуйков С.С. Тенденции формирования нового глобального стиля в архитектуре: Дисс. ... канд. архитектуры. Екатеринбург, 2018. 309 с.
- 4/ Изысканные архитектурные акварели Элеоноры Милль // LiveInternet. 30.12.2022. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/babeta-liza/post490088081/> (дата обращения: 03.01.2023).
- 5/ Моисеев А.А. Компетентностный подход в обучении студентов искусству пастельной живописи (в системе художественных факультетов педагогических вузов): Автореферат дисс. ... канд. пед. наук. Омск, 2011. 18 с.
- 6/ Нецветаев Л.Н. Архитектурный пейзаж в графических материалах (карандаш, уголь, фломастер, тушь, перо, акварель, гуашь): учебное пособие. Ульяновск: УлГТУ, 2015. С. 95–96.
- 7/ Холодова М.В. Отечественная музыкальная «петербургиана»: исторический экскурс // Philharmonica. International Music Journal. 2020. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otechestvennaya-muzykalnaya-peterburgiana-istoricheskiiy-ekskurs> (дата обращения: 20.03.2023).

REFERENCES

- 1/ Gusarova, A.L. (1982), Mstislav Dobuzhinskij. ZHivopis', grafika, teatr [Mstislav Dobuzhinsky. Painting, graphics, theater], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, 204 p. (in Russ.)
- 2/ Zhujkov, S.S. (2018), Tendencii formirovaniya novogo global'nogo stilya v arhitekture [Trends in the formation of a new global style in architecture], Cand. Sc. Thesis, Ekaterinburg, 309 p. (in Russ.)
- 3/ (2022), "Exquisite architectural watercolors by Eleanor Mill", LiveInternet, 30 December, Available at: <https://www.liveinternet.ru/users/babeta-liza/post490088081> (Accessed 03 January 2023). (in Russ.)
- 4/ Kholodova, M.V. (2020), "Russian musical "Petersburg": historical excursion", Philharmonica. International Music Journal, No. 4, pp. 1–10. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/otechestvennaya-muzykalnaya-peterburgiana-istoricheskiiy-ekskurs> (Accessed 20 March 2023). (in Russ.)

- 5/ Moiseev, A.A. (2011), Kompetentnostnyi podkhod v obuchenii studentov iskusstvu pastel'noi zhivopisi (v sisteme khudozhestvennykh fakul'tetov pedagogicheskikh vuzov) [Competence-based approach in teaching students the art of pastel painting (in the system of art faculties of pedagogical universities)], Abstract of Cand. pedagogical Sc. Thesis, Omsk, 18 p. (in Russ.)
- 6/ Netsvetaev, L.N. (2015), Arkhitekturnyi peizazh v graficheskikh materialakh (karandash, ugol', flomaster, tush', pero, akvarel', guash') [Architecturallandscape in graphic materials (pencil, charcoal, felt-tip pen, ink, pen, watercolor, gouache)], UIGTU, Ulyanovsk, pp. 95–96 (in Russ.).
- 7/ Parygin, A.B., Markov, T.A., Klimova, E.D., Borovsky, A.D., Severyukhin, D. Ya., Grigoryants, E.I., Blagodatov, N.I. (2020), Gorod kak sub"ektivnost' khudozhnika / Gruppovoi proekt v formate knigi khudozhnika [The city as the subjectivity of the artist / Group project in the format of the artist's book], T. Markov Publishing House (NP-Print printing house), Saint Petersburg, 128 p. (in Eng., in Russ.)

Сведения об авторах

Сорока Анна Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства, Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского
E-mail: xgf-anny@mail.ru

Матвиенко Игорь Борисович, студент IV курса кафедры изобразительного искусства, Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского
E-mail: igormatvienko@inbox.ru

Authors information

Anna V. Soroka, Cand. Sc. (Pedagogy), Associate Professor of the Department of Fine Arts, St. Alexy The Volga Region Academy of Education and Arts
E-mail: xgf-anny@mail.ru

Igor B. Matvienko, IV-year student of the Department of Fine Arts, St. Alexy The Volga Region Academy of Education and Arts
E-mail: igormatvienko@inbox.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

СОБЫТИЯ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ

93/

**Н.В. ПЕРЕПИЧ,
Д.В. СОКОЛОВСКИЙ**
Актуальные тенденции
в творчестве красноярских
композиторов (на примере
V Сибирского фестиваля
современной музыки)



УДК 78.071.1; 7.079

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КРАСНОЯРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ V СИБИРСКОГО ФЕСТИВАЛЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ)

Н.В. ПЕРЕПИЧ¹, Д.В. СОКОЛОВСКИЙ²

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

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена событиям V Сибирского фестиваля современной музыки в Красноярске, прошедшего с 12 ноября по 13 декабря 2022 года. Он осмысливается как явление, выступающее репрезентантом современной академической музыки в городских концертных залах для красноярской публики XXI столетия. В преамбуле затрагивается проблематика современной академической музыки как таковой: корректность терминологии, некоторые существующие концепции; очерчен ряд имён, связанных с данной областью. Особое внимание в данной работе уделяется концертам и мероприятиям в рамках Фестиваля, связанным с творчеством сибирских, в особенности, красноярских, композиторов, а также представляющим самобытную палитру персоналий, жанров, исполнительских составов, композиторских и исполнительских техник. Акцент сделан на кульминационных, по мнению авторов, событиях фестиваля: концертах Московского ансамбля современной музыки, в которых прозвучали, в числе иных, заслуживающих внимания, сочинения председателя Красноярского отделения Союза композиторов РФ Владимира Пономарёва и молодых композиторов – Сергея Шестакова и Алексея Шиховцова. В статье представлены материалы интервью с ними, проведённых авторами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современная академическая музыка, V Сибирский фестиваль современной музыки, сибирские композиторы, Владимир Пономарёв, Сергей Шестаков, Алексей Шиховцов.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

CURRENT TRENDS IN THE WORK OF KRASNOYARSK COMPOSERS (ON THE EXAMPLE OF THE 5th SIBERIAN FESTIVAL OF CONTEMPORARY MUSIC)

N.V. PEREPICH¹, D.V. SOKOLOVSKIY²

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

2 Krasnoyarsk Regional Research and Training Center of Culture Professionals, Divnogorsk, 663090, Russian Federation

ABSTRACT. The article describes the 5th Siberian Festival of Contemporary Music in Krasnoyarsk (November 12 – December 13, 2022). This event showcased contemporary academic music in the Krasnoyarsk concert halls performed for the audience of the 21st century. At first, the article discusses the festival's concerts and events, which represent the creativity of Siberian composers (especially those from Krasnoyarsk). It highlights concerts with original composers, genres, performers, compositional and performing means and techniques. The focus of the article is on the concerts of MASM (the Moscow Contemporary Music Ensemble). Among other works, they contained performances of works of Vladimir Ponomarev, the chairman of the Krasnoyarsk Department of the Composers' Union of the Russian Federation, as well as young composers Sergey Shestakov and Alexey Shikhovtsov. The authors interviewed them for the article.

KEYWORDS: contemporary academic music, 5th Siberian Festival of Contemporary Music, Siberian composers, Vladimir Ponomarev, Sergey Shestakov, Alexey Shikhovtsov.

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



Говоря о современном искусстве вообще, и о современной академической музыке в частности, эксперты, журналисты, артисты и даже музыковеды зачастую употребляют слова «постмодернизм», «антимодернизм» и даже «метамодернизм», «постдигитальное искусство» и т. д. И уж совсем обескураживающе выглядят новейшие термины с двойным префиксом «пост-пост». Всё это вызывает недоумение среди критиков, задающихся вопросом: как назвать то, что возникнет вслед за эпохой после модернизма? Конечно же, данные термины вовсе не означают, что некий период в искусстве завершился, а новый при этом ещё не наступил (впрочем, такой соблазн иногда возникает, поскольку термины-то не совсем удачные). Речь идёт об освоении, переосмыслении и присвоении методов, выработанных в рамках неких революционных концепций, резко разрывающих нить следования от традиций. Однако здесь требуется сделать важное замечание: во-первых, часто приходится слышать, как политики, экономисты, деятели культуры и искусства употребляют указанные выше термины безапелляционно, принимая за аксиому тот факт, что все характеристики, которые они содержат в себе, присущи современному обществу имплицитно. В реальности же перечисленные понятия до сих пор являются остро дискуссионными концепциями, относительно которых в профессиональной среде философов и социологов до сих пор нет консенсуса. Во-вторых, не все из перечисленных понятий выступают синонимами друг друга. Что касается концепции постмодернизма, то в настоящее время среди её исследователей существует около десятка взаимоисключающих трактовок. Даже в трудах «первооткрывателей» этого термина – Рудольфа Панвица, Арнольда Тойнби, Лесли Фидлера, Жана Франсуа Лиотара, Жана Бодрийара и некоторых других – в него вкладывалось разное содержание. Некоторые учёные, такие как Жан Брикмон, Ален Сокал, С.П. Капица и другие, вовсе доказывают, что постмодернизм не имеет реальных теоретических оснований и, в лучшем случае, является софизмом. Если существует хотя бы малейшая вероятность того,

что это действительно так, тогда основные постулаты постмодерна попросту псевдонаучны.

Но вот парадокс: как бы то ни было, художниками или деятелями, позиционирующими себя в качестве таковых, создано огромное количество сочинений, относимых к всевозможным видам постмодернистского искусства. Можно дискутировать о сущности или характерных чертах того или иного явления, но мы не сможем проигнорировать факта существования самих произведений, создаваемых в рамках неких идей. Предлагаем оставить теоретизирование о глобальном в стороне и попробуем понять, что есть такое современная академическая музыка в представлении людей? Сразу же можно предложить несколько вариантов. Это может быть вся музыка, создаваемая сегодня в традиционных жанрах, или музыка, сочиняемая и исполняемая молодыми для молодых, а также произведения, которые записываются в наше время в виде нотного текста или фиксируются различными средствами звукозаписи. А может быть, это те сочинения, которые принято относить к авангарду, или же композиции, имеющие крайне радикальные синтаксические элементы (усложнённую временную организацию, гармонию, звуковысотное построение, нетрадиционные исполнительские приёмы и т. д.). Современность ведь вообще состояние постоянно ускользающее, если не сказать «трансгрессирующее». В своё время И.С. Бах был современен и даже радикален – ведь что такое изобретение равномерной темпации, если не высокая технология для XVIII века? С другой стороны, музыку И.Ф. Стравинского, Э. Вареза и О. Мессиана ведь до сих пор исполняют на концертах современной музыки, хотя эти композиторы жили и творили уже 100–70 лет назад. Сегодня часто к экспериментальной музыке применяется синоним «актуальная музыка», но разве Моцарт и Гайдн не были актуальны для современных им слушателей?! Некоторые же исследователи, такие как Ричард Миддлтон, Филип Тэгг, Артём Рондарев непременно атрибутом современности считают принадлежность музыки к инфраструктуре шоу-бизнеса, её превращение в реальный или потенци-



альный товар. А основатель такой дисциплины как эоакустика Р.М. Шафер одним из ключевых считал фактор раздельного существования этой музыки от её производящей субстанции (подобное состояние он обозначил термином «шизофония»).

«Эмансипация звука», воспринятая последователями Джона Кейджа, самого радикального авангардиста XX века, привела к предельной редукции роли композитора, разрушению идей музыкальной композиции, традиционных представлений о том, чем являются или чем не являются музыка, художественное произведение, эстетика, искусство и культура вообще, к тотальной ревизии всего терминологического аппарата искусствоведения, ниспровержению любых авторитетов. Теперь любой звук есть музыка, и всякий, кто провозгласил себя творцом, есть творец, а тишины не существует. Так или иначе, творчество Кейджа во многом предопределило направление всех последующих музыкальных экспериментов подавляющего большинства композиторов, сочинявших принципиально новую музыку. Было сложно придумать что-то более авангардное после Кейджа, и постановка такой цели, казалось бы, достаточно искусственна, но зачастую складывается впечатление, что именно эту цель они перед собой и ставили: расширять границы искусства, вести поиск за рамками возможного. Это было и до сих пор остаётся первой и главной чертой всех художников-экспериментаторов, пришедших в музыку после 1950-х годов. Интересно отметить тот факт, что многие увлечённые люди, склонные к музицированию, сегодня буквально пытаются прорваться в профессиональную область, ставя задачу «раздвигать границы» и «ломать рамки», не удосуживаясь для начала эти самые рамки освоить. Всё это в ряде случаев приводит к тому, что неподготовленному слушателю трудно бывает отличать музыку от шума, логически выстроенную систему от какофонии, гениальность от дилетантизма, композицию от коллажа, оригинальность от копирования, глубинное от поверхностного и т. д.

Так или иначе, сталкиваясь каждый раз с таким сложным и неоднозначным явлением как современная академическая музыка, мы вынуждены пускаться в непростые рассуждения, пытаться «в режиме реального времени» осмысливать взаимосвязанные явления и процессы культуры. Концерты, фестивали

и конкурсы современной музыки играют очень важную роль в этом осмыслении, позволяя фиксировать текущее состояние передового музыкального искусства и науки. Они словно узловые точки графика, демонстрирующего историческую перспективу и дающего возможность строить прогнозы на будущее.

V Сибирский фестиваль современной музыки, прошедший в Красноярском крае с 12 ноября по 13 декабря 2022 года, несомненно является такой узловой точкой¹. В этом году фестивалю исполнилось уже 14 лет. Он был учреждён в 2008 году региональной композиторской организацией при поддержке Министерства культуры Красноярского края и губернатора Александра Хлопонина. В 2018 году продолжительность четвёртого по счёту фестиваля впервые вышла за рамки одной недели, а нынешнее юбилейное событие продолжалось целый месяц. Кроме того, в этом году расширилась его география, переступив пределы столицы края. В пул организаторов вошли Красноярская краевая филармония, Дом искусств и АНО «Достояние». Мероприятие имело мощную поддержку в лице Министерства культуры Российской Федерации, Министерства культуры Красноярского края, Президентского фонда культурных инициатив и телеканала «Центр Красноярск».

В рамках фестиваля на различных концертных площадках прозвучали произведения красноярских композиторов: Олега Проститова (1955–2021), Игоря Флейшера (1949–2021), Эдуарда Маркаича (1961–2012), Валерия Бешевли, Владимира Сенегина, Владимира Пономарёва, Игоря Юдина, Валерия Лапицкого, Евгения Чихачёва, Сергея Пучинина, Андрея Лукьянца, Владимира Кошелева, Ирины Беловой, Екатерины Филатовой, Алексея Шиховцова, Артура Михеля, Михаила Тарбагаева и Дианы Кулаковой. Причём в большинстве случаев это были премьерные исполнения.

¹ 5 декабря в конгресс-холле Сибирского федерального университета прошёл концерт «Музыка для клавиш XXI века», где выступил ансамбль солистов Центра электроакустической музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского "СРАММС Artists". Правда, этот концерт имеет отношение не к Фестивалю, а к IV Всероссийскому музыкальному конкурсу, проходившему в Красноярске параллельно. Но согласитесь, какое своевременное сочетание, воистину ничего случайного не бывает!



Остановимся на некоторых событиях фестиваля. В концерте камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки, прошедшем 24 ноября в Малом академическом концертном зале Сибирского института искусств имени Дмитрия Хворостовского, была представлена серьёзная панорама сочинений, созданных профессиональными композиторами, представителями Новосибирска (Андрей Попов), Алтая (Анна Колпакова), Томска (Дмитрий Котылев, Алексей Пиоттух), Красноярска (Владимир Сенегин, Игорь Юдин, Андрей Лукьянец), Хакасии (Оксана Алахтаева), Тывы (Чойгана Комбу-Самдан), Бурятии (Лариса Санжиева). В этот вечер слушатели познакомились с богатством техник, стилей, композиторских идей и исполнительских трактовок, межкультурных и национальных связей. Многие произведения исполнялись впервые. В «Фантазии» Чойганы Комбу-Самдан причудливо переплелись народный тувинский колорит и джазовое звучание, эффектно прозвучал финал Квартета для медных духовых Игоря Юдина, а программный замысел некоторых сочинений оказался глубок для одномоментного постижения, определив почву для послеконцертных размышлений. Так, Соната-фантазия Андрея Лукьянца полна осмысления вопросов о сущности и воплощениях в мире трансцендентной любви, а «Священные знаки» Ларисы Санжиевой, посвящённые Н. и Е. Рерихам, отсылают к строкам стихотворения Н. Рериха: «И мы опять живём. И опять изменимся. И опять прикоснёмся к земле. <...> выступят священные знаки. Тогда, когда нужно. Их не заметят. Кто знает? Но они жизнь построят. Где же священные знаки?»...

Концерт Красноярского камерного оркестра 8 декабря явил слушателю творчество профессиональных композиторов Томска и Красноярска, значимость вклада ряда из которых в отечественное искусство выходит далеко за обозначенные географические границы. Игорь Флейшер – композитор, альтист, педагог, чьи сочинения включены в обязательный репертуар ведущих Всероссийских и международных конкурсов, Олег Проститов – композитор, педагог, общественный деятель, связанный с Ленинградом, Красноярском, Краснодаром, автор гимна Красноярска – оба они ушли из жизни в 2021 году, и первое отделение концерта было посвящено памяти музыкантов и исполнению их со-

чинений. В нём прозвучали III часть «Метаморфоз» Игоря Флейшера и Органная прелюдия Баха для камерного оркестра, благодаря удачной творческой идее объединённая в малый цикл с фугой Дмитрия Котылева. В завершение первого отделения Марина Гаджиева солировала в великолепном и мастерски написанном трёхчастном Концерте для скрипки и камерного оркестра Олега Проститова. Знаменательно, что данный опус посвящён его первому исполнителю Михаилу Бенюмову, воспитавшему, в числе своих ярких выпускников, солистку М. Гаджиеву. Второе отделение открылось многогранным и талантливым женским творческим высказыванием (саундтрек «Красный яр. Тема любви» Ирины Беловой, вокальный цикл «Весенний дождь» Екатерины Приходовской на стихи поэтессы З. Миркиной в исполнении солистки Красноярского театра оперы и балета имени Д.А. Хворостовского Анны Авакян, мировая премьера сюиты «Русские образы» Екатерины Филатовой), а завершилось Диптихом для камерного оркестра Валерия Лапицкого.

Концерт музыки молодых композиторов Красноярска и Новосибирска, прошедший 12 декабря, стал частью образовательно-концертного кластера, вобравшего в себя также мастер-класс и творческую встречу с композитором Кузьмой Александровичем Бодровым, доцентом Московской консерватории имени П.И. Чайковского, и.о. заведующего кафедрой композиции РАМ имени Гнесиных. Это – уже второй его приезд в Красноярск, и в очередной раз беседа с ним была увлекательной и познавательной, а советы К.А. Бодрова молодым композиторам Марине Петровой, Павлу Краскову (Новосибирск, НГК имени М.И. Глинки), Диане Кулаковой, Михаилу Тарбагаеву (Красноярск, СГИИ имени Дмитрия Хворостовского), Альберту Кореневу (ККИ имени П.И. Иванова-Радкевича) – точны, ёмки и содержательны, идейны и оригинальны. В концертной программе состоялось исполнение одночастного Allegro для скрипки и фортепиано Павла Краскова, Трио для флейты, виолончели и фортепиано, Сонаты для фортепиано Ивана Серкина, Remorse для скрипки, виолончели и фортепиано Михаила Тарбагаева, Квинтета для флейты, скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано Дианы Кулаковой. Интересные поиски нашли отражение в этой музыке: стремление к тематическим находкам, эффективным



исполнительским приёмам; полистилистические эксперименты, а также замечательное сочетание напевной инструментальной лирики и джазовой импровизационности в «Квинтете». Объединив силы авторов и музыкантов из НГК имени М. И. Глинки (Новосибирск), ДМШ № 10 г. Красноярска, СГИИ имени Дмитрия Хворостовского и его колледжа, концерт получился запоминающимся, но оставил ощущение незавершённости в силу непродолжительности программы, в которой творчество молодых авторов достойно быть представленным гораздо шире.

Одним из кульминационных событий фестиваля по праву могут считаться концерты Московского ансамбля современной музыки (МАСМ), прошедшие 28 и 29 ноября 2022 года в Органном зале Красноярской филармонии. В программе второго дня, в числе других, прозвучали камерно-инструментальные пьесы выпускников кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (класс профессора В. В. Пономарева) – красноярца **Алексея Шиховцова** и новосибирца **Сергея Шестакова** (ассистентура-стажировка – РАМ имени Гнесиных, класс доцента П. А. Климова). Композиторы рассказали о содержании своих сочинений и их исполнительской реализации в интервью Н. В. Перепич.

Пьеса для пяти инструментов «Причины и последствия» А. Шиховцова создавалась в период пандемии, в условиях полной изоляции, продолжавшейся несколько недель. Как бывает, идейный импульс к рождению музыкального произведения оказался отнюдь не музыкальным.

А. Шиховцов: *На этот раз название родилось только по окончании процесса создания пьесы. Не стремясь к конкретизации содержания, я счёл необходимым направить мысль слушателя в нужную сторону, поэтому остановился на названии с «детективным» звучанием. Идея пьесы, конечно, довольно популярна. В ней отображена моя попытка осознать проблемы настоящего, бросить вызов происходящему.*

Пьеса для скрипки, флейты и фортепиано «Город Хата-с-Краю. Набережная» Сергея Шестакова создавалась в г. Чайковский, к заключительному концерту Международной академии молодых композиторов, одного из ведущих проектов МАСМ. Идейным импульсом данного сочинения послужила неспешная

прогулка и связанные с ней воспоминания.

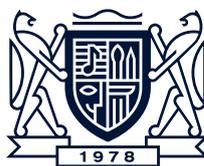
С. Шестаков: *Прогуливаясь по набережной реки Сайгатки в городе Чайковском, я увидел утку, сидевшую на бетонном блоке, торчавшем из воды далеко от берега. На фоне волн птица казалась плывущей. Я увлёкся этим «зрелищем» и начал снимать видео. Неожиданно я почувствовал прикосновение руки прохожего. Одного момента касания хватило, чтобы представить, насколько крепко этот человек держался рукой за перила. В мыслях возникли две линии – почти параллельные, почти совпадающие: линия перил набережной и траектория движения кисти руки прохожего... Я вспомнил про свой заброшенный эскиз, состоявший из паттерна и его вариантов. И из этого зерна выросла пьеса.*

Первая часть названия отсылает к русской поговорке. А набережная – это образ ощущаемой границы цивилизационного и природного. Город всё время перестраивается, но остаётся тем же; река почти никогда не меняет русла, но вода в ней непрерывно обновляется...

Будучи перспективными, осведомлёнными и творчески активными, молодые композиторы с интересом овладевают языком, технологией и композиционными приёмами, свойственными современной музыке, находятся в поиске средств и их апробации. Так, для воплощения своего замысла Алексей Шиховцов обратился к ведущему композиционному принципу минимализма:

А. Шиховцов: *Повторяющиеся секции одинаково хорошо подходят и для выстраивания созерцательно-осмотрительного плана, и для демонстрации решительной, зачастую напрасной борьбы. Я стремился к такому построению формы, чтобы показать, прежде всего, не сбавляющий ход процесс, эпизоды которого, не задерживая надолго один материал и контрастируя друг с другом, при этом вписываются в единый поток. Для меня этот процесс – тотальный, неразделимый, и эпизоды равноценны. Слушателям же, судя по отзывам, наиболее интересной показалась средняя часть, где развитие перетекает в интенсивное движение.*

Сергей Шестаков говорит об определённом влиянии на своё творчество камерных сочинений Тристана Мюрая (ему близко сочетание в ансамбле



инструментов, обладающих микрохроматическими возможностями, и фортепиано) и принципов формобразования Мортона Фелдмана.

С. Шестаков: *В целом, пьеса созерцательная: мне было интересно с разных сторон высветить небольшое количество материала, постоянно преобразующегося. Один из варьируемых параметров – динамика; партия рояля почти во всей второй половине пьесы строится на повторении арпеджированных созвучий, и драматургия здесь выстраивается за счёт ритмического рисунка и динамических сопоставлений.*

В партиях флейты и скрипки много общего, они не противопоставляются друг другу, и мыслятся как взаимодополняющие. Материал не торопится обновляться, но паттерн не может всё время вариться в собственном соку. Есть места, в которых общая репетитивность оттеняется появлением нового материала, и таких мест немного. Но с ними интереснее и живее.

Показателен момент, не менее важный в композиторско-исполнительской практике, чем сам концерт, а именно участие автора в предконцертном репетиционном процессе. Для А. Шиховцова этот опыт оказался более чем удачен: пара правок по темпу и динамике, и опус зазвучал согласно замыслу всех участников события. Пьеса С. Шестакова в процессе репетиций с ансамблем дополнилась «разными вариантами тихого шороха».

Особо стоит отметить, что сотрудничество молодых композиторов с данным коллективом насчитывает уже несколько эпизодов. Их сотворчество стало возможным благодаря проекту «Композиторские читки», организатором которого является Союз композиторов РФ. Сергею Шестакову в «Читках» удалось поучаствовать четыре раза (с 2019 года), как с ансамблевыми пьесами («F-A-E – 2020» для любого состава и «Рассвет» для квинтета), так и сольными (Фантазия для флейты и «Переменная облачность» для фортепиано).

С. Шестаков: *По результатам «Читок» в Красноярске, на которых впервые прозвучала «Переменная облачность», я был отобран для участия в ещё более масштабном проекте МАСМ – Академии молодых композиторов, ежегодно проводимой в городе Чайковском Пермского края. А «Переменная облачность» в исполнении М.Э. Дубова была впо-*

следствии записана фирмой «Мелодия» и вошла в состав альбома «Композиторские читки. 8 новых имён»; его можно послушать на Яндекс-музыке и других платформах.

Алексею Шиховцову удалось представить на проекте (март 2020 года) пьесу для четырёх инструментов «Акценты», в ходе работы над которой куратор Настасья Хрущева дала ряд советов и помогла автору донести главную мысль сочинения до слушательской аудитории.

А. Шиховцов: *Уже даже одна встреча с МАСМ побуждает искать и находить новые идеи, из которых, в том числе, появились «Причины и последствия». Позднее в Красноярске я снова встретился с коллективом в качестве слушателя, а в этом году получилось принять участие в V Сибирском фестивале современной музыки. Огромная ценность для композитора – слышать исполнение музыки профессионалами такого высокого класса, и я очень благодарен им.*

28 ноября в Органном зале Красноярской краевой филармонии Московским ансамблем современной музыки было исполнено также и произведение одного из ведущих красноярских композиторов, председателя Красноярского отделения Союза композиторов России, профессора кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского **Владимира Пономарёва** – *Lesto* для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано.

По словам автора, сочинение написано специально для МАСМ в кратчайший срок – в течение месяца, и это исполнение было премьерным. Композитор охарактеризовал его так:

В. Пономарёв: *Это додекафонная пьеса. В ней использован один из методов организации звуковой неповторяемости, пожалуй, самый традиционный – серийный. В конце, правда, я применил немного сонористических приёмов. Пианист чуть-чуть играет на струнах рояля, духовики используют нетрадиционные способы звукоизвлечения... Все инструментальные линии построены на скачках, которые нужно в быстром темпе играть очень ловко. Собственно, "lesto" по-итальянски и означает «ловко».*

Отметив, что приезд коллектива – «это то, чего нам всем тут очень не хватало», композитор



напомнил, что, помимо Органного зала, ансамбль выступал в 2021 году и в Малом академическом зале Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского в рамках «Композиторских чток». Говоря о своих выпускниках как представителях «нового поколения», он подчеркнул следующее:

В. Пономарёв: *Сергей Шестаков после обучения у меня в Сибирском институте искусств прошёл ассистентуру-стажировку в Москве, в Гнесинской академии. Если же учесть тот факт, что сейчас он вернулся домой, в Новосибирск – то можно сказать, что он уже совсем не красноярский. К тому же, он вообще очень самостоятельный музыкант. Примерно на четвёртом курсе у меня в классе он пошёл своим путём, и на этом пути добился немалых успехов. Мне оставалось лишь поддерживать его и чуть-чуть направлять.*

Очень самостоятелен и другой мой выпускник, Алексей Шиховцов, недавно принятый в Алтайскую композиторскую организацию (он – родом с Алтая). Как бы я их охарактеризовал как представителей «нового поколения»? Да так же, как говорилось о музыкантах близкого и не очень близкого прошлого: если есть талант – значит, музыкант оставит свой след в культуре. А оба упомянутые молодые композиторы очень одарённые люди... И в профессиональном плане главное осталось тем же: если молодой композитор учится, если он профессионально мотивирован – толк будет. Если он разгильдяй – не будет ничего...

В диалоге с Д. В. Соколовским оказалась затронута и более широкая проблематика, связанная с обращением разных поколений композиторов к современной авангардной музыке, бытованием в ней категорий жанра и стиля, спецификой творческого процесса в XXI веке, деятельностью Красноярского отделения Союза композиторов России и откликом на веяния времени красноярской публики.

В. Пономарёв: *Говоря о современной музыке, я не стал бы искать точку на временной шкале. Ситуация в культуре сейчас многовекторная. Если западная, европейская культура пребывает в глубочайшем кризисе, то у нас всё наоборот. Наша культура, в целом, если не на подъёме – то в активном движении и поиске. И как раз культурные центры, находящиеся вдалеке от столиц, более*

интересны и перспективны. В столицах очень много той «цивилизационной заразы» и того «культурного гниения», которые идут с Запада. И, опять же скажу, в целом парадокс нашей культуры в том, что у нас вектор культурных процессов в данный момент не параллелен векторам процессов в социальной, экономической и других сферах. К некоторым из этих векторов вектор культуры имеет даже противоположную направленность.

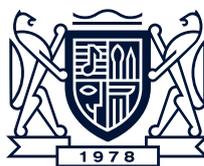
Участвуя десятилетием ранее в беседе на радио «Маяк», посвящённой современной академической музыке (собеседники – Д. Соколовский и А. Калитюк), композитор выразил мысль о переживании миром третьей волны авангарда, которая «существует, развивается, проявляется в контексте <...> эстетического плюрализма, множества самостоятельных поисков, но особенность её в том, что поиски современных композиторов (если они уж встали на этот путь) крайне радикальны». Спустя время, он отвечает сам себе:

В. Пономарёв: *Вот как выяснилось, никакой очередной волны авангарда сейчас в мире нет! Хотя многие москвичи – не декларируя это – ведут себя так, будто она есть! А из тенденций я бы назвал одну, но она не новая: повышение интереса ко всему национально-русскому. И чем древнее оно – тем интереснее.*

Отдавая в своём творчестве явное предпочтение русской духовной музыке – хоровой, вокальной – Владимир Пономарев имеет и удачный опыт создания авангардных сочинений (к которым, в том числе, относится и исполненное МАСМ *“Lesto”*).

В. Пономарёв: *Я – музыкант из разряда «музыкальных полиглотов». Мне интересно говорить на разных «музыкальных языках». А хоровая музыка преобладает у меня, потому что на ней как в фокусе сошлось сразу многое: во-первых, я сам в прошлом хоровой певчий (хотя и не получал хормейстерской специальности в учебных заведениях), и хоровое звучание у меня всегда в голове, а во-вторых я убеждён, что хоровая музыка для России сегодня самый актуальный жанр. Я пишу много хоров по убеждению. Уже вышел в печати «Сборник русских хоров» в двух выпусках, готовится третий. Думаю, будет и четвёртый, потому что в третий всё, что мне хотелось опубликовать, уже не вошло.*

Жизнеспособность жанров определяется, ус-



ловно говоря, «вариативным полем» жанра. Самым жизнеспособным инструментальным жанром, как считала Г.Г. Козырева, сегодня является жанр концерта для солиста с оркестром. Он будет развиваться, потому что вариантов ещё очень много: кто будет солировать, какой оркестр будет аккомпанировать и т. д. Симфония – умерла. Со стилем сложнее. Но я бы не стал говорить о стиле, а сказал бы о новой интонации. Вот она должна быть найдена. Но сделают это молодые. А произойдёт это тогда, когда сформируется новая идеология (не в примитивном смысле).

Будучи оснащённым в области современной нотации и программного обеспечения, он высказывает предпочтение традиционным подходам.

В. Пономарёв: Чем старше я становлюсь, тем больше убеждаюсь в том, что традиционное письмо – и в смысле сочинения музыки, и в смысле её записи – не теряет своей значимости и актуальности. Использую компьютер как инструмент для нотной записи. Электронной музыкой я не занимался. Не потому, что боюсь или не принимаю её, а потому что мне это не интересно.

Размышляя о проведении фестивалей современной музыки в нашем городе² и интересе к ним красноярского слушателя, Владимир Валентинович счёл периодичность мероприятий недостаточной: *В Красноярске уже сложилась «культурная прослойка», готовая слушать и воспринимать современную музыку. Я её вижу. С каждым годом она становится всё «толще» и «толще».* Однако 2023 год является существенной вехой и значительным поводом для реализации многих творческих идей в данном направлении: в этом году Красноярская региональная организация Союза композиторов России отметит своё 40-летие. Композитор не стал вдаваться в подробности предстоящих событий, обрисовав основные цели объединения.

² В числе прочего можно вспомнить, что в конце 1990-х – начале 2000-х годов с Красноярским академическим симфоническим оркестром по контракту работали дирижёры Линь Тао и Эндрю Уиллер.

В. Пономарёв: Мы все пишем музыку. Есть новые сочинения – вот они и будут звучать в концертах. Сейчас наша первостепенная задача – расширение состава. Точнее, восстановление численного состава. За последние лет десять мы многих потеряли. Но появились и молодые. Это внушает оптимизм. Одного из этих молодых – Владимира Кошелева – утвердили в Москве в членах Союза композиторов РФ. Надеюсь, вскоре последует и приём остальных.

В контексте всего вышесказанного главный вывод, который мы можем сделать после завершенного события, получается достаточно оптимистичным. Конечно, Фестиваль подтвердил наличие ряда проблем, большая часть из которых имеет довольно давнюю историю. Они многократно описаны в монографиях и статьях исследователей, мы не будем здесь повторяться. Более важно то, что мы в принципе можем говорить о таком явлении как современная сибирская академическая музыка, о существовании региональных «школ» и «сцен», своеобразном сибирском искусствоведческом дискурсе. Если раньше в данной области творчества мы с интересом осваивали столичные тренды, то теперь видим мощное встречное движение. Если 20–30 лет назад молодые композиторы старались максимально встраиваться в общеевропейский и общемировой контекст, то сейчас в своём творчестве они исходят из самих себя, своих национальных корней, той гигантской «подводной части айсберга» под названием русская классика. Как раз теперь мы можем увидеть, что тенденция эта началась уже давно. Вся совокупность конкретных сочинений наших композиторов ярко показывает преждевременность выводов апологетов новомодных эстетических концепций, ежегодно провозглашающих всё новые и новые «пост-пост-ничто». Их натянутые выводы преждевременны, для них просто недостаточна имеющаяся перспектива. Только время и творения, оставшиеся в истории, покажут, был ли постмодернизм и третья волна авангарда, была ли создаваемая музыка *своевременной* – то есть *современной* – или она была вне времени – то есть вечной.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Пер. с немецкого, вступительная статья В. Коломийцева. 2-е издание, исправленное. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2019. 40 с.
- 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/ Кейдж Дж. Тишина. Вологда: Библиотека московского концептуализма Г. Титова, 2012. 384 с.
- 4/ Руссолю Л. Искусство шумов. URL: https://monoskop.org/images/c/c2/Russolo_Luigi_%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_%D1%88%D1%83%D0%BC%D0%BE%D0%B2.pdf / (дата обращения: 11.02.2023).
- 5/ Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки. Критика философии постмодерна / Пер. с англ. Анны Костиковой и Дмитрия Кралечкина. Предисловие С.П. Капицы. М.: «Дом интеллектуальной книги», 2002. 248 с.
- 6/ Стравинский И.Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях. М.: Издательство АСТ, 2022. 160 с.
- 7/ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм [3-е рус. изд., испр.]. М.: Ад Моргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 896 с.
- 8/ Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций. М.: Издательство ИФ РАН, 2002. С. 132–147.

REFERENCES

- 1/ Busoni, F. (2019), *Eskiz novoj estetiki muzykal'nogo iskusstva* [A Sketch of a New Aesthetic of Musical Art], 2nd edition, revised, izdatel'stvo "Lan"; izdatel'stvo "Planeta muzyki", Saint Petersburg, 40 p. (in Russ.)
- 2/ Cage, J. (2012), *Silence*, Biblioteka moskovskogo konceptualizma G. Titova, Vologda, 384 p. (in Russ.)
- 3/ Foster, H., Krauss, R., Bois, I.-A., Buchlo, B.H.D., Joslit, D. (2021), *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm. Antimodernizm. Postmodernizm* [Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism], 3rd Russian edition, revised, Ad Morginem Press: Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, 896 p. (in Russ.)

- 4/ Galkin, D.V., Kuklina, A.Yu. (2015), "Development of Contemporary Art in the Russian Regions: Global Context and Local Projects", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], No. 397, pp. 65–74. (in Russ.)
- 5/ Kholopov, Yu.N. (2002), "New Paradigms of Musical Aesthetics in the Twentieth Century", *Estetika na perelome kul'turnyh tradicij* [Aesthetics at the Turning Point of Cultural Traditions], Izdatel'stvo IF RAN, Moscow, pp. 132–147. (in Russ.)
- 6/ Roussolo, L. "The Art of Noise", Available at: https://monoskop.org/images/c/c2/Russolo_Luigi_%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_%D1%88%D1%83%D0%BC%D0%BE%D0%B2.pdf / (Accessed 11 February 2023). (in Russ.)
- 7/ Sokal, A., Brickmon, J. (2002), *Intellektual'nye ulovki. Kritika filosofii postmoderna* [Intellectual Tricks. A Critique of Postmodern Philosophy], "Dom intellektual'noj knigi", Moscow, 248 p. (in Russ.)
- 8/ Stravinsky, I.F. (2022), *Muzykal'naya poetika. V shesti lekciyah* [Musical Poetics. In six lectures], Izdatel'stvo AST, Moscow, 160 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

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

Соколовский Дмитрий Всеволодович, заместитель директора по научно-методической деятельности, Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры
E-mail: venuslight@mail.ru

Authors information

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

Dmitriy V. Sokolovskiy, Deputy Director for Scientific and Methodological Activities, Krasnoyarsk Regional Research and Training Center of Culture Professionals
E-mail: venuslight@mail.ru



DMITRI HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS
22, Lenina st., Krasnoyarsk
Russia, 660049
chief editor: Maria V. Kholodova

СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО
Россия, Красноярск
ул. Ленина, 22, 660049
главный редактор:
М.В. Холодова

sgjiart.ru
e-mail: holodova-maria@mail.ru

Krasnoyarsk
Красноярск, 2023