

edition / издание

№2

2023

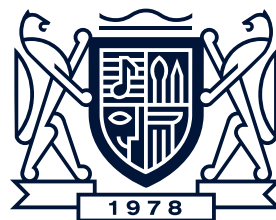
ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[ [sgiiart.ru](http://sgiiart.ru) ]

art criticism / science of culture  
искусствоведение / культурология



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Россия, Москва)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

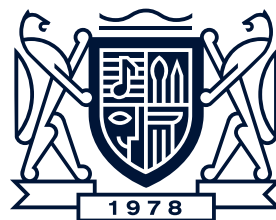
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-76191 от 08 июля 2019 г. 12+

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК

№2

2 0 2 3



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

# CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

# №2

2 0 2 3

## 4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

**М.Н. Останина**

*Тематический процесс в Фортепианном трио  
№ 2 Ф. Мендельсона-Бартольди*

**А.А. Сушлякова**

*Из истории жанра танго: на пути к формированию стилистического облика танца*

**Е.Г. Окунева, С.В. Дудолодова**

*Сквозь призму времени: «Страсти по Матфею» Бента Сёренсена*

**М.В. Холодова, С.С. Ершов**

*Претворение жанра волшебной сказки в опере  
Ц.А. Кюи «Снежный Богатырь»*

## 45/ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

**А.Е. Клименко, Чэнь Юйци**

*Особенности функционирования народных духовых инструментов флейтового и язычкового типов в Китае*

**Ван Бици**

*Вопросы исполнительской интерпретации хореографической поэмы М. Равеля «Вальс» в транскрипции для фортепиано*

**С.Г. Войткевич, Ху Минян**

*Образ главной героини китайской оперы «Седая девушка» в трактовке Лэй Цзя*

## 76/ ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

**И.Н. Шкредова**

*Песни забайкальских казаков и старожилов в собрании В.П. Зиновьева*

## 89/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

**С.В. Бакуто, Хуан Сяюй**

*Чжао Сяошэн и его педагогическая система*

## 98/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

**Ван Бэйбэй**

*Влияние шаманизма на изобразительное искусство Северо-Востока Китая*

## 110/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**А.П. Мовнар, Е.А. Сертакова**

*Феномен контркультуры в современном иранском искусстве (на примере кинофильмов Асгара Фархади)*



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

М.Н. Останина  
Тематический процесс  
в Фортепианном трио  
№ 2 Ф. Мендельсона-  
Бартольди

20/

Е.Г. Окунева,  
С.В. Дудолодова  
Сквозь призму времени:  
«Страсти по Матфею»  
Бента Сёренсена

12/

А.А. Сушлякова  
Из истории жанра танго:  
на пути к формированию  
стилистического облика  
танца

33/

М.В. Холодова,  
С.С. Ершов  
Претворение жанра  
волшебной сказки  
в опере Ц.А. Кюи  
«Снежный Богатырь»



УДК 785.73

## ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В ФОРТЕПИАННОМ ТРИО № 2 Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ

**М.Н. ОСТАНИНА**

Кузбасский колледж искусств, 654007, Новокузнецк, Рос-  
сийская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Объектом исследования в настоя-  
щей статье стало одно из поздних сочинений немец-  
кого композитора-романтика Феликса Мендельсона-  
Бартольди – Трио № 2 для скрипки, виолончели  
и фортепиано. Актуальность заявленной темы вызвана,  
во-первых, нарастающим в последние годы исследова-  
тельским интересом к творчеству композитора, во-вто-  
рых, развернувшимися в современной музыке необа-  
рочными тенденциями, связанными с использованием  
в качестве тематического материала инструментальных  
опусов хоральных песнопений. Новизна данной работы  
состоит в том, что в ней впервые рассматривается темати-  
ческий процесс в камерно-инструментальном сочинении  
Ф. Мендельсона-Бартольди, основанном на протестант-  
ском хорале. Изучению функции хорала в Трио предше-  
ствует обоснование выбора Ф. Мендельсона-Бартольди  
– родоначальника тенденции к возрождению барочных  
жанров в эпоху романтизма. Автор статьи приводит при-  
меры использования протестантского хорала в сочине-  
ниях композитора и его современников, раскрывая про-  
цесс становления, преобразования и драматургических  
функций темы хорала “Gelobet seist...”.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Ф. Мендельсон-Бартольди, Трио,  
хорал, цитирование, мотив, сонатная форма, тема, тема-  
тический процесс.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсут-  
ствии конфликта интересов.

## THE THEMATIC PROCESS IN PIANO TRIO NO. 2 BY F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY

**M.N. OSTANINA**

Kuzbass College of Arts, 654007, Novokuznetsk, Russian Fed-  
eration

**ABSTRACT.** The object of study in this article is one  
of the late works of the German romantic composer Felix  
Mendelssohn-Bartholdy – Trio No. 2 for violin, cello and  
piano. The relevance of the stated topic is caused, firstly,  
by the growing research interest in the composer's work in  
recent years, and secondly, by the neo-baroque trends that  
have unfolded in modern music, associated with the use  
of instrumental opuses of choral chants as thematic ma-  
terial. The novelty of the work lies in the fact that for the  
first time it considers the thematic process in the cham-  
ber composition of Mendelssohn-Bartholdy, based on the  
Protestant chorale. The study of the function of the cho-  
rale in the Trio is preceded by the rationale for the choice  
of Mendelssohn-Bartholdy, the founder of the trend to-  
wards the revival of baroque genres in the era of roman-  
ticism. The author of the article gives examples of the use  
of the Protestant chorale in the works of Mendelssohn-  
Bartholdy and his contemporaries, observing the forma-  
tion, transformation and dramatic functions of the theme  
of the chorale “Gelobet seist...”.

**KEYWORDS:** Felix Mendelssohn-Bartholdy, Trio, chorale,  
citation, motif, sonata form, theme, thematic process.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the ab-  
sence of conflict of interests.



Активный интерес к истории национального музыкального наследия и конкретно к барочному искусству возродился в Германии в период раннего романтизма. Уже к 1830-м годам в музыке Ф. Мендельсона-Бартольди (1809–1847) наметились две ветви: собственно романтическая, а также «барочная», связанная с возрождением музыки XVIII столетия. Преемственность с творчеством великих мастеров – И.С. Баха и Г.Ф. Генделя – выразилась в ораториях «Илия» и «Павел», многочисленных органных произведениях, в цикле «Шесть прелюдий и фуг для фортепиано». Его «Реформационная» симфония (1828–1830) стала первым произведением XIX века, обращённым к истории немецкой культуры, в котором цитируется протестантский хорал: её IV часть открывается мелодией хорала «Ein feste Burg ist unser Gott». Тот же хорал цитирует Дж. Мейербер в опере «Гугеноты» (1835) [7]. В 1839 году появляется «Историческая» симфония Л. Шпора, I часть которой названа «Бах-Гендель, 1720».

В 1830–1840-е годы Ф. Мендельсон-Бартольди возрождал музыку И.С. Баха, дирижируя его сочинениями. Благодаря прекрасному знанию баховских произведений он усвоил принцип хоральной обработки при создании композиции разных масштабов: прелюдий, фуг, кантат. На хоралах основано немало тем в органных опусах Ф. Мендельсона-Бартольди, а также в хоровых жанрах: кантатах, псалмах и мотетах. Протестантский хорал становится стержнем композиции и драматургии в Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано (1845). Являясь весьма репертуарным произведением, оно ещё не входило в орбиту научных интересов специалистов.

Зарубежными музыковедами исследованы различные аспекты: биография композитора, связь музыки Ф. Мендельсона-Бартольди с творчеством его предшественников, современников и последователей [4]. В XX веке подробно изучались его сочинения разных жанров: театральных, вокальных и инструментальных, в том числе Фортепианное трио № 1 d-moll [14]. На рубеже XX–XXI столетий нарастает интерес к творчеству немецкого композитора-романтика в отечественном музы-

кознании. Широкий круг вопросов рассматривался на международных музыковедческих симпозиумах в Харькове и Москве<sup>1</sup> [10; 11]. В XXI веке в России вышли в свет две специальные теоретические работы: в 2001 году – диссертация и монография С. Коробейникова о фугах Ф. Мендельсона-Бартольди и М. Регера [6], в 2022 – монография Е.И. Поризко<sup>2</sup>, посвящённая синтезу сонатной формы и фуги в шести органных сонатах [8]. Актуальность изучения творчества композитора в аспекте его связей с возрождением жанров и формообразующих принципов эпохи барокко определило наше намерение сфокусироваться на одном из выдающихся произведений позднего периода, которое безусловно заслуживает пристального внимания.

Целью настоящей статьи является наблюдение за процессом становления в циклической форме Трио № 2 мелодии протестантского хорала и её драматургической функцией. Методологическую базу составляет аналитический метод, разработанный в отечественном музыкознании. В работах Е.А. Ручьевской и В.П. Бобровского рассматриваются тематические связи на композиционном, тематическом и мотивном уровнях, классифицируются пути создания темы: её образование из кратких мотивов и вычленение мотивов из темы [1; 2; 9]. Также используется подход сербского и американского музыковеда Рудольфа Рети, основанный на анализе тематического процесса [15]<sup>3</sup>. Его идея заключается во внимании к звуковысотной составляющей тематизма. Абстрагируясь от ритма, гармонии и тонального плана, Р. Рети анализирует тематический процесс в шедеврах классической и романтической

<sup>1</sup> Осенью 1994 года в Харькове прошёл музыковедческий симпозиум «Феликс Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма», а в 2009 в Москве состоялась конференция, посвящённая 200-летию со дня рождения композитора.

<sup>2</sup> В 2011 году была опубликована статья: Поризко Е.И. К особенностям использования хорала и фуги в органной сонате Феликса Мендельсона-Бартольди ор. 65 № 6 d-moll // Вестник Санкт-Петербургского университета. Вып. 1. СПб., 2011. С. 32–40.

<sup>3</sup> Перевод исследования Р. Рети осуществлён автором данной статьи.



мя, когда в партии струнных инструментов звучат первый и второй мотивы, в мелодико-гармонической фигурации у фортепиано неоднократно появляется затактовый восходящий квартовый скачок из второго мотива. Между квартовыми ходами вводится третий мотив (пример 3).



Примеры 2 и 3. I часть. Первая тема главной партии

В Трио мотивы хора излагаются несколькими способами: кроме основного вида появляются инверсия (**J** – обращение интервалов в мелодии), ракоход (**R** – зеркальный ход мелодии) и ракоход инверсии (**RJ**). Так, в зоне второй темы главной партии (ц. 1) Ф. Мендельсон-Бартольди воплощает третий мотив хора в виде **R** (пример 4).



Пример 4. I часть. Вторая тема главной партии

Тема побочной партии (7 т. до ц. 3) контрастирует главной партии способом изложения второго мотива: он представлен в виде **RJ** (V–VI–II ступени в Es-dur), с IV ступенью между звуками кварты. Благодаря введению нового, четвертого мотива она становится важной вехой в развитии дальнейших интонационных событий в Трио: мотивы звучат уже внутри основной темы, что знаменует начало формирования целостной темы хора (пример 5).



Пример 5. I часть. Тема побочной партии

Работа со вторым мотивом хора достигает апогея в заключительной партии (g-moll): в верхнем регистре фортепиано представлен **R**, а в нижних «сливаются» мотив в основном виде и **RJ** (вместо кварты между первым и вторым звуками возникает квинта, ц. 6).

Второй мотив хора в виде **R** (V–IV–I ступени Es-dur) наблюдается и в основной теме медленной II части, которая является лирическим центром цикла<sup>7</sup>. Новая, контрастная тема первого раздела (g-moll, 5 т. после ц. 18) образована одновременным проведением третьего и первого мотивов. Третий мотив в виде **J** интонационно обостряется хроматическими интервалами (ум. 4 и ум. 3), а первый завуалирован в гармонической последовательности T–VII. Контраст вносит средний раздел II части (ц. 19) в es-moll. В пропосте канона происходит интонационное расширение первого мотива: вместо секунды появляется кварта, затем – секста. Противосложение у виолончели основано на поступенном движении от V к I ступени, напоминающем контуры четвертого мотива.

III часть, Scherzo (*leggiere*) имеет лёгкий, полётный характер. В трёхголосном каноне в общих формах движения растворяются все мотивы хора.

Драматургическим центром цикла является финал. Он написан в двойной сонатной форме, в которой в качестве эпизода, выступающего в роли второй темы побочной партии, используется цитируемая тема хора. Последняя часть примечательна тем, что перед появлением мелодии хора все её мотивы проводятся в основном виде в темах главной (контрапункт третьего и четвертого мотивов, пример 6) и побочной партий (первый и второй мотивы, пример 7).

<sup>7</sup> II часть по праву считается «Песней без слов» – умеренный темп и ремарка *espressivo* подчёркивает черты жанра.



Пример 6. IV часть. Тема главной партии



Пример 7. IV часть. Тема побочной партии

В эпизоде сонатной формы (As-dur) в партии фортепиано впервые собираются в целостную тему четыре начальные мотива хорала, звучание которого напоминает пение хора. Центральный раздел финала (13 т. до ц. 38) является важным этапом в развитии тематического процесса и влияет на его результат. В коде финала наступает жизнеутверждающий итог благодаря тому, что тема хорала проводится на *ff*, в C-dur на фоне тремоло в низком регистре фортепиано; в партии струнных инструментов она представлена аккордами в широком расположении. Примечательно также преобразование второго мотива и в эпизоде, и в коде: вместо окончания на Т (V–I–II–I) он завершается восходящим ходом к терцовому тону (V–I–II–III, пример 8). В результате второе предложение периода расширено до 26 тактов.



Пример 8. IV часть. Цитирование хорала в коде

Таким образом, наблюдение за тематическим процессом в «Рождественском» трио, уникальном образце позднего творчества Ф. Мендельсона-Бартольди, показывает, что в произведении сочетаются черты нескольких стилей. Структура сонатно-симфонического цикла, типовые формы и функции каждой части соответствуют их классицистскому

инварианту. Романтическим является образный строй: особая приподнятость, патетика лирико-драматических крайних частей, песенный характер лирической II части, воздушное, полётное скерцо III части. Этому способствуют средства музыкальной выразительности: а) мелодика широкого дыхания, насыщенная ходами на широкие и составные интервалы, хроматическими неаккордовыми звуками; б) плотная фактура, охватывающая несколько регистров, аккорды в широком расположении в партии всех инструментов. Также новым в Трио является трёхтональная экспозиция в сонатной форме I части, которая предвосхищает тональный план всего четырёхчастного цикла (c–Es–g–c).

Подлинно новаторским является метод работы с хоральной мелодией, усвоенной Ф. Мендельсоном-Бартольди благодаря основательному знакомству с музыкой барокко. Сегментирование хорала и его рассредоточенное проведение в кантатах, хоральных прелюдиях И.С. Баха предстаёт у композитора-романтика в новом качестве.

Проведённое исследование свидетельствует о том, что цитирование хорала осуществляется Ф. Мендельсоном-Бартольди в «творческой» форме. Вкрапление мотивов хорала в экспонирование тем чередуется с интенсивной интонационной и ритмической работой в развивающих разделах, что придаёт композиции Трио черты своеобразной ритуальности. В финале произведения хорал гармонизован не в четырёхголосном складе *Schlichter Choral* (простой хоральной обработке), а в пышном многоголосии с дублированием голосов у струнных инструментов и фортепиано<sup>8</sup>. Мендельсоновское цитирование хорала делает созвучными стили барокко и романтизма. Романтическое прочтение мелодии хорала и её ритуальная функция дают право заявить о чертах необарочного концертирования в Трио.

Поздний романтизм, а затем музыка XX века открыли большие выразительные и формообразующие возможности в сочетаниях хорала

<sup>8</sup> Постепенное формирование цитаты “Gelobet seist du, Jesu Christ” к финалу цикла делает Трио образцом музыкальной формы, которая получила название «вариации с темой в конце произведения» и стала типичной для сочинений последующего времени. Например, во французской музыкальной культуре таковыми являются симфонические вариации «Иштар» (1896) В. д’Энди [3].



с признаками различных жанров. Так, хорал и сарабанда синтезируются в побочной партии Сонаты h-moll Ф. Листа. И. Брамсу принадлежит 11 органных хоральных прелюдий (1896): в первой есть признаки аллеманды, а в пятой – тройной фуги. Безусловно, хорал продолжает использоваться в симфоническом жанре: в заключительном разделе двухчастной Восьмой симфонии (1907) Г. Малера звучит хор «Все быстротечное – Символ, сравненье».

С возрождением в XX столетии тенденций барокко, получивших наименование «необарокко», обращение к жанру протестантского хорала стало распространённым приёмом в композиторском творчестве. Так, например, А. Берг в Скрипичном концерте (1935) включил в качестве темы финальных вариаций хорал из кантаты № 60 И.С. Баха “Es ist

genug, Herr, wenn es dir gefällt”. Мелодия хорала завершает Вторую симфонию для струнных и трубы (1942) А. Онеггера. В последнем разделе сочинения С.А. Губайдулиной «Размышление о хорале И.С. Баха “Vor deinen Thron tret ich hiermit”» (1993) для клавирина и струнного квартета звучит тема баховской органный прелюдии [5].

В заключение ещё раз подчеркнём, что организация тематического процесса в Трио на основе хорала становится важнейшим репрезентантом необарочного синтеза в творчестве Ф. Мендельсона-Бартольди<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> О тенденциях необарокко у Ф. Мендельсона-Бартольди пишет Е.И. Поризко [8, с. 73].

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 2. М.: Музыка, 2008. 304 с.
- 2/ Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
- 3/ Гончаренко С.С. Интегрирующие процессы в музыкальной форме // Вестник Томского государственного университета. № 360. Томск, 2012. С. 60–64.
- 4/ Дамс В. Феликс Мендельсон-Бартольди / пер. с нем. Л.А. Мазель. М.: Музыкальный сектор, 1930. 54 с.
- 5/ Демешко Г.А. В диалоге с Бахом: о новых комментирующих композициях в музыке XX в. // Вестник музыкальной науки. Т. 7, № 2. Новосибирск, 2019. С. 5–17.
- 6/ Коробейников С.С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма: на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Рegera. Новосибирск, 2001. 23 с.
- 7/ Поризко Е.И. Мендельсон и Мейербер: к вопросу о творческих пересечениях двух композиторов сквозь призму цитаты хорала “Ein’ feste Burg ist unser Gott” // Вестник музыкальной науки. Т. 9, № 3. Новосибирск, 2021. С. 13–28.

- 8/ Поризко Е.И. Ф. Мендельсон-Бартольди. Органные сонаты ор. 65: особенности синтеза сонатной формы и фуги. СПб.: Композитор, 2022. 80 с.
- 9/ Ручьевская Е.А. Функция музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
- 10/ Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сб. науч. трудов / сост. Г.И. Ганзбург. Харьков, 1995. 169 с.
- 11/ Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847). 200 лет со дня рождения. Сб. ст. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2009. 92 с.
- 12/ Хоральные мелодии, используемые в вокальных произведениях Баха. Gelobet seist du, Jesu Christ. Режим доступа: <https://bach-cantatas.com/CM/Gelobet-seist-du.htm> (дата обращения 23.03.2023).
- 13/ Johann Sebastian Bach. 371 vierstimmige Choralgesänge. Leipzig: Veb Brietkopf & Häptel musikverlag Leipzig, 1978. 178 p.
- 14/ Larry Todd R. Mendelssohn(–Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix // The New Grove Dictionary of Music and Musicians /



Ed. by Stanley Sadie. London, Macmillan Publishers Limited, 2001. Pp. 2159–2246.

15/ Reti R. The thematic process in music. London, 1961. 362 p.

#### REFERENCES

1/ Bobrovskij, V.P. (1978), Funktsional'nye osnovy muzykal'noi formy [Functional foundations of musical form], Muzyka, Moscow, 332 p. (in Russ.)

2/ Bobrovskij, V.P. (2008), Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya. Oчерki [Thematism as a factor of musical thinking. Essays], Muzyka, Moscow, Issue 2, 304 p. (in Russ.)

3/ Goncharenko, S.S. (2012), "Integrating processes in musical form", Bulletin of the Tomsk State University, No. 360, Tomsk, pp. 60–64. (in Russ.)

4/ Dams, V. (1930), Feliks Mendel'son-Bartol'di [Felix Mendelssohn-Bartholdy], Moscow, 54 p. (in Russ.)

5/ Demeshko, G.A. (2019), "In dialogue with Bach: about new commentary compositions in the music of the 20th century", Bulletin of Musical Science, Vol. 7, No. 2, Novosibirsk, pp. 5–17. (in Russ.)

6/ Korobejnikov, S.S. (2001), Fuga XIX veka v stilevom kontekste muzykal'nogo romantizma: na primere proizvedenij F. Mendel'sona i M. Regera [Fugue of the 19th century in the stylistic context of musical romanticism: on the example of the works of F. Mendelssohn and M. Reger], Novosibirsk, 23 p. (in Russ.)

7/ Porizko, E.I. (2021), "Mendelssohn and Meyerbeer: on the issue of creative intersections of two composers through the prism of a quote from the chorale Ein feste Burg ist unser Gott", Bulletin of Musical Science, Vol. 9, No. 3, Novosibirsk, pp. 13–28. (in Russ.)

8/ Porizko, E.I. (2022), F. Mendel'son-Bartol'di. Organnye sonaty op. 65: osobennosti sinteza sonatnoj formy i fugi [F. Mendelssohn-Bartholdy. Organ sonatas op. 65: features of the synthesis of sonata form and fugue], Saint Petersburg, 80 p. (in Russ.)

9/ Ruchevskaya, E.A. (1977), Funkciya muzykal'noj temy [The function of the musical theme], Muzyka, Leningrad, 160 p. (in Russ.)

10/ (1995), F. Mendel'son-Bartol'di i tradicii muzykal'nogo professionalizma: sb. nauch. trudov [F. Mendelssohn-Bartholdy and traditions of musical professionalism: Digest of scientific works], Kharkov, 169 p. (in Russ.)

11/ (2009), Feliks Mendel'son-Bartol'di (1809–1847). 200let so dnya rozhdeniya. Sb. st. [Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847). 200 years since the birth: Digest of articles], Moscow, 92 p. (in Russ.)

12/ Choral melodies used in Bach's vocal works. Gelobet seist du, Jesu Christ, Available at: <https://bach-cantatas.com/CM/Gelobet-seist-du.htm> (Accessed 23 March 2023). (in Eng.)

13/ Johann Sebastian Bach (1978), "371 vierstimmige Choralgesänge", Veb Brietkopf & Häptel musikverlag Leipzig, Leipzig, 178 p. (in Germ.)

14/ Larry Todd, R. (2001), "Mendelssohn(–Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited, London, pp. 2159–2246. (in Eng.)

15/ Reti, R. (1961), The thematic process in music, London, 362 p. (in Eng.)

#### Сведения об авторе

Останина Мария Николаевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Кузбасский колледж искусств  
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

#### Author information

Maria N. Ostanina, Teacher of music-theoretical disciplines, Kuzbass College of Arts  
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru



УДК 78.08

## ИЗ ИСТОРИИ ЖАНРА ТАНГО: НА ПУТИ К ФОРМИРОВАНИЮ СТИЛИСТИЧЕСКОГО ОБЛИКА ТАНЦА

**А.А. СУШЛЯКОВА**

Новосибирская государственная консерватория имени  
М. И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федера-  
ция

**АННОТАЦИЯ.** В культуре XX века танго призна-  
но абсолютным кумиром и широко востребованным  
жанром музыкально-танцевального и концертно-  
исполнительского искусства. Информация об аргентин-  
ском феномене кажется всеохватной и исчерпывающей,  
однако большинство сведений носят преимущественно  
популярно-ознакомительный характер. В исследова-  
тельских работах отечественных и зарубежных авто-  
ров заметно расхождение мнений в отношении многих  
вопросов, таких как этимология термина, история и ге-  
ографические истоки происхождения, границы этапов  
развития и разновидности жанра танго. Цель данной  
статьи – внести (на основе сведений отечественных  
и зарубежных публикаций) уточнения в существующую  
периодизацию истории танго и показать стилистические  
особенности двух разновидностей – креольской и арген-  
тинской – танго на этапе формирования и стабилизации  
жанра. Материалом анализа стали показательные сочи-  
нения, среди которых “El entrerriano” Р. Мендисабаль,  
“El Choclo” А. Вильольдо и “El amanecer” Р. Фирпо.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** жанр танго, периодизация жан-  
ра танго, креольское танго, аргентинское танго, стили-  
стика танго, Р. Мендисабаль, поколение «Старая гвар-  
дия», А. Вильольдо, Р. Фирпо.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсут-  
ствии конфликта интересов.

## FROM THE HISTORY OF THE TANGO GENRE: TOWARDS A STYLISTIC SHAPE OF DANCE

**A.A. SUSHLYAKOVA**

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk,  
630099, Russian Federation

**ABSTRACT.** In the culture of the XX century tango is  
recognized as an absolute idol and widely demanded genre  
of music, dance and concert performance art. Information  
about the Argentine phenomenon seems to be all-en-  
compassing and exhaustive, but most of the information  
is mostly of a popular and informative nature. In the re-  
search works of Russian and foreign authors there is a dis-  
crepancy of opinions about many issues, such as etymology  
of the term, history and geographical origins, boundaries  
of the stages of development and diversity of the Tango  
genre. The aim of this paper is to clarify (on the basis of  
information from domestic and foreign publications) the  
existing periodization of the history of tango and to show  
stylistic features of two types – Creole and Argentine – of  
tango at the stage of formation and stabilization of the  
genre. The material of the analysis is exemplary works such  
as “El entrerriano” by R. Mendizabal, “El Choclo” by A. Vil-  
loldo and “El amanecer” by R. Firpo.

**KEYWORDS:** Tango genre, periodization of the tan-  
go genre, Creole tango, Argentine tango, Tango sty-  
listics, R. Mendizabal, Old Guard generation, A. Villol-  
do, R. Firpo.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the ab-  
sence of conflict of interests.



Эмблемой истории и культуры Аргентины явился жанр танго, жизнь которого вела его по долгому пути: от танца полукриминальной среды общества – к формированию жанра, выявившего менталитет нации и ставшего затем проявлением высоких эстетических форм творчества.

Большинство исследователей склонны признавать **1880-й** – годом возникновения этого латиноамериканского культурного феномена. Очертились границы исторического пути танго, его истоки, связанные, по мнению некоторых западных исследователей, например, М. Скасселлати (M. Scassellati) [10], с влиянием итальянской миграции на аргентинское танго в период, предшествовавший Золотому веку его расцвета. Анализ социального, лингвистического и музыкального уровня в стилистике танго позволил этому исследователю утверждать, что итальянцы глубоко связаны со структурой жанра – в отношении содержания и лексики текстов танго (*lunfardo*), а также европеизации музыки.

В других зарубежных работах обсуждается широкий круг вопросов, касающихся эволюции танго. Х. Ламас – Э. Бинда (H. Lamas – E. Binda) [8] исследуют «запутанный период», предшествующий 1920-м гг. – пику славы классического танго, задействовав социологический, театральный, литературный, музыкальный, биографический, эстетический аспекты, считающиеся важными для понимания культурного события под названием «танго». А. Арагон (A. Aragón) [6] анализирует процесс распространения танго в Буэнос-Айресе в период с 1900 по 1914 гг., связывая историю танго с социокультурным пластом истории города. А. Мунарриз (A. Munarriz) [9] затрагивает тему диалога (опираясь на концепцию М. Бахтина), определившего механизмы взаимодействия танго с «непримиримыми идиомами» в Париже в 1970-х гг. Дж.М. Губнер (J.M. Gubner) [7] касается вопроса восстановления и ретерриториализации танго местными движениями танго-музыки, реагирующими на «экспортное» танго и неолиберальные культурные тенденции Аргентины 1990-х гг.

Многие данные этих наблюдений учтены, а ряд

других позволят обогатить периодизацию, представленную в фундаментальном отечественном исследовании «Аргентинское танго» П.А. Пичугина [3, с. 75]:

**1880–1900-е гг.** – «начальная эпоха», или «эпоха предшественников»: Р. Мендисабаль, Ф. Харгрейвс, Х. Метальо, М. Кампоамор, П. Арагон;

**1900–1910-е гг.** – период «Старой гвардии»: среди представителей А. Вильольдо, А. Барди, Р. Фирпо, Ф. Канаро, Э. Аролас, В. Греко, Ф. Канаро и Х. Родригес;

**1920-е гг.** – «золотая эпоха», время мировой известности и триумфа танго: творчество «Школы де Каро», в которую вошли Х. де Каро, П. Лауренс, П. Маффиа, К. Кастильо, Э. Дельфино.

Аргентинский специалист К. Вега считает, что указанные границы условны: время музыкального оформления креольского танго длится до 1910-х гг., а деятельность «ветеранов “Старой гвардии”» продолжается до 1920–1930-х гг. До начала XX столетия, как замечает П.А. Пичугин, «абсолютное большинство пьес» имели лишь название танго, так как «законченный облик музыка танго обрела лишь в первом десятилетии XX века» [3, с. 93].

Уточнения «зонного» характера в понимании границ эволюционных этапов развития жанра танго следует дополнить ещё одним важным соображением. Согласно теории «семантического (*смыслового*) инварианта», определяющего структурный канон жанра [1, с. 24], его развитие подчиняется трёхфазной логике: *формирование, стабилизация и дестабилизация системы*, в нашем случае – эволюция от прикладной формы существования к стиливым разновидностям. Следовательно, необходимо к указанным этапам истории танго добавить следующий виток развития жанра с превалированием *дестабилизационного компонента* – заключительный период (**1940–1990 гг.**), отмеченный поиском новых ресурсов, открывшихся в реформаторской деятельности А. Пьяцоллы, создателя индивидуально неповторимого «авторского» варианта преломления классического прообраза жанра – стиля *tango nuevo*.



Данный этап возникает после полосы кризиса, падающего на **1930-е гг.**, обусловленного проблемами обрушившейся мировой экономической системы (1929), военным переворотом в Аргентине (1930), вследствие которого был установлен диктаторский режим. С одной стороны, русло «традиционалистских» течений 1930-х гг. осуществлялось исключительно в ориентации на коммерческий «успех», с другой, – экономический кризис привёл к закрытию многих мест, служивших пристанищем для танго. Вопреки этому на арене танго-мира появились молодые музыканты, такие как О. Пульезе и А. Тройло, сохранившие и обогатившие традиции 1920-х гг., а также А. Гобби, У. Баралис, Х. Паскуаль, Х. Фернандес.

Однако немало нерешённых вопросов сохраняет фундаментальный период в истории жанра, связанный с его **формированием и стабилизацией**. Неслучайно П.А. Пичугин отмечает, что «самого первого танго» никогда не было [3, с. 70]. Сложность установления первых образцов обусловлена в немалой степени синтетической природой танго, включающей хореографию, музыку и слово, которые могут как сочетаться друг с другом – комбинироваться, так и существовать автономно. Приводя мнение К. Веги в своей монографии, П.А. Пичугин соглашается, что «первое креольское танго», «полное танго» должно отвечать следующим требованиям:

- текст отражает местную (городскую) тематику;
- хореография представлена парой абрасада;
- музыка не обладает ярко выраженными чертами андалусийского танго, милонги или хабанеры [3, с. 71]. Набор формообразующих элементов этих разнорегиональных импульсов – истоков танго, как показывают сохранившиеся образцы, имеют схожие черты, а стилистика не поддаётся явному разграничению. Однако андалусийское танго не «перелилось» в аргентинское, не «продолжилось» в нём, оно **стало толчком, отправной точкой к созданию национальной модели**» [там же, с. 103].

Для обиходных, или массово-бытовых, жанров характерна «высокая степень типизации» [5, с. 21], выявленная в танцевальных формах в конкретике движения – определённом ритмическом рисунке: в них «ритмическая фигура может быть переведена из зрительного в слуховой план и обратно» [там же, с. 16]. Самобытность жанра танго стала

определяться именно таким образом: посредством введения характерного ритма (позже дополненного тембром бандонеона<sup>1</sup>). Танго наследует от хабанеры и милонги остигатную ритмоформулу аккомпанемента – «ритм хабанеры», позже ставший **«ритмом танго»** – ♩♩. В процессе становления танго данная ритмоформула обнаружила потенциал скрытых возможностей, усложнив жанр многообразием ритмических вариантов, обогащённых интонационным рисунком, рождающим мелодию, наделённую изяществом и вокальной гибкостью, способную к развитию тематического материала, приводящего к богатому «словарю» моторно-танцевальных движений.

Главными в ритмических ресурсах жанра становятся приёмы равномерной ритмической дробности, соответствующей движениям-пробежкам, и триольности как способа передачи комплекса вращающихся фигур танца, а также композиционный фактор монтажности – неожиданной смены «па», проявляющейся введением внезапных пауз или резким внедрением вариантов пунктирного, прямого или обратного, ритма. Они появляются как локальный способ обновления танца, так и во взаимосвязи, в некой ритмически-повторной цепочке.

П.А. Пичугин, ссылаясь на мнение К. Веги, первым образцом «полного танго» называет «Креольское правосудие» Э. Сория (1897) [3, с. 71]. Показательным сочли новый способ исполнения танца **парой абрасада** (от *abrazar* – обнимать). В отличие от креольской разновидности аргентинское танго (появление датировано концом 1890-х гг.) из танца **de pareja suelta** (*suelta* – раздельная, танцоры исполняют танго на расстоянии друг от друга) превратился в танец **de pareja enlazada**: партнёры движутся, взявшись за руки или положив руки на плечи друг другу. Таким образом, жанроопределяющими признаками танго стали ритмический и хореографический компоненты.

Мелодический элемент формировался в особой разновидности так называемого **«танго со слова-**

<sup>1</sup> Бандонеон – «король» танговых произведений. Несмотря на место рождения и первоначальное бытование в церквях Германии, инструмент благодаря схожей органно-хоральной звучности сумел ассимилироваться на юге другого континента и обрести совсем иную фонику.



му» (*"tango con letra"*), содержание которого было наделено вызывающим самоутверждением. На следующем этапе эволюции предстал *«танго-романс»* (*"tango canción"*), имеющий совершенно иной круг образов, связанный с *интимным миром человека*, мотивами одиночества, покинутости, города, показанного сквозь призму ностальгии о далёкой оставленной родине и родной матери, судьбой падшей «женщины кабаре».

Природу музыкального компонента в стилистическом комплексе танго можно уловить в первых образцах<sup>2</sup>, упоминаемых (со ссылками на аргентинских исследователей) П.А. Пичугиным. Среди них, например, «Танго № 1» Х. Мачадо (1883): его «музыка не есть ни андалусийское танго, ни хабанера, ни милонга...» [3, с. 71]. П.А. Пичугин приводит мнение О. Феррера, относящего эту пьесу к числу *«самых ранних предшественниц креольского танго»* [там же, с. 71]. В числе других «первых танго» – «El entrerriano» (1897) Р. Мендисабалы – «настоящее *креольское* танго», а также, созданное годом позже, танго «Don Juan» Э. Понцио – первое *аргентинское* танго. «Первым образцом эталонного, подлинного аргентинского танго по стилистически законченным чертам жанра» называется также пьеса «El Choclo» А. Вильольдо. В её характеристиках в первую очередь отмечается *«простейший, но чётко акцентированный остиганный ритм аккомпанемента»*. Затем упоминаются «нервно пульсирующая, необычайно гибкая ("змеиная") и одновременно упругая, подобно стальной пружине, мелодия; оригинальная композиционная структура – четыре (вместо традиционных трёх) 16-тактных раздела с необычным и смелым для танго тех лет тональным планом; особая "моторность", вызывающая при безостановочном, в быстром темпе, движении ощущение огромной внутренней энергии; наконец, безошибочно найденный *креольский характер*, вливший в танго живительную струю и давший мощный импульс его дальнейшей эволюции, – таковы внешние черты ЭТОГО "короля танго"» [3, с. 103–104].

Приведённые сведения свидетельствуют о существовании двух разновидностей танго – *креольского и аргентинского*.

В «Музыкальной энциклопедии» приведены «... признаки креольской<sup>3</sup>, музыки: господство *трёхдольных размеров* (двухдольные довольно редки), *переменные метры и полиритмия*, преобладание мажоро-минора, пение на два голоса параллельными терциями, обязательное сопровождение пения игрой на музыкальных инструментах, а танцев – пением; гитара (и её местные разновидности) в качестве основного инструмента» [4, с. 174].

Обратимся к первому образцу танго – его *креольской разновидности* – «El entrerriano» Р. Мендисабалы (1868–1913). Завоеванием композитора стали обрисованный ритмомелодический контур креольского танго и введение в практику новой формы национальной миниатюры – креольского танго для фортепиано, т. е. для музицирования. В исполнительской практике пьеса, воспроизводящая рисунки танцевальных движений, сохраняет свой первоначальный инструментальный облик несмотря на то, что для неё неоднократно были написаны слова спустя годы после смерти композитора<sup>4</sup>.

Среди образцов *аргентинского танго* эпохи «Старой гвардии» выделяют танго «El Choclo»<sup>5</sup> (1903) А. Вильольдо (1861–1916), впервые исполненное под названием «креольский танец».

Музыка танго отличается остиганным подчеркнuto-акцентированным метроритмическим басом в виде «жёсткой пружины» с маркированным акцентом всех долей. В верхнем же регистре контрастным контрапунктом дан мелодический голос дробного ритмического рисунка. Безостановочное движение музыки танго следует от общих форм в сторону художественного осмысления музыкального материала, его профессионализации. Из видимых изменений в первую очередь привлекает внимание форма, облечённая в более целостную структуру – это пример «крупной формы» танго-композиций, состоящих из трёх безрепризных

<sup>2</sup> «La Morocha» («Брюнетка») Э. Саборида (1905) – ещё один образец «первого танго», представленный в статье Л.А. Косичевой [2, с. 79].

<sup>3</sup> Креол (от исп. *criar* – взращивать, вскармливать) – потомок первых европейских иммигрантов.

<sup>4</sup> Среди авторов – А. Вильольдо, Х. Семино, С. Ротондара, В.П. дель Кампо и О. Амор. Х. Портеньо и Х.А. Эспосито [11].

<sup>5</sup> Буквальный перевод – «кукурузный початок», идиома же имеет иной смысл – это неожиданное затруднение.



| <i>“El entrerriano”</i> (G-dur → C-dur)                                                                                                                  | <i>“El Choclo”</i> (d-moll → E-dur)                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>A</b> период слитного строения, состоящий из 16 т.<br>T / D65 / D65 / T / VI6 – DD65 / D43 / D65 / T<br>/ VI6 – DD65 / D43 / D65 / T / D / D7 / T+6 / | <b>A</b> период, состоящий из двух предложений (8 + 8 тт.)<br>1) t / t / t / D65 – D7 / D65 – D43 / D7 / D65 – D7 / t<br>2) t / t / одноим. тоника, т. е. T = D (откл.<br>в s (g-moll)) / s / K / D43 – D7 / t                               |
| <b>B</b> период, состоящий из трёх предложений<br>(4 + 4 + 4 тт.)<br>T+6 / D VII / D7 / T+6                                                              | <b>B</b> период, состоящий из двух предложений (4 + 4 тт.)<br>1) F-dur: D7 / T / D65 – D7 / T<br>2) d-moll: D7 / t / DD65 / D                                                                                                                |
| <b>C</b> (C-dur) период, состоящий<br>из двух предложений (8 + 8 тт.)<br>3 т.: T / D / D7 / D / T+6                                                      | <b>C</b> период, состоящий из двух предложений (8 + 8 тт.)<br>1) D-dur: T / D43 – D7 / D65 – D7 / T / VI=D<br>(II) e-moll / II7#3 (DD) E-dur / D7<br>2) D-dur: T / D43 – D7 / D65 – D7 / T / VI=D<br>(II) e-moll / II7#3 (DD) E-dur – D7 / T |

Таблица 1. Структура и тонально-гармонический план  
“El entrerriano” и “El Choclo”

частей с контрастным сопоставлением, в отличие от пользовавшейся популярностью двухчастной у предшественниц танго.

Достаточно смело решён тонально-гармонический план в обоих образцах танго (таблица 1).

Если в ладово-гармоническом плане хабанеры преобладали натуральный мажор и гармонический минор с использованием обращений основных аккордов, а милонга опиралась на простое чередование тоники и доминанты, то тонально-гармонический план “El entrerriano” и “El Choclo” демонстрирует явное обращение к «коллективно-слуховой» памяти академической европейской традиции. В первом случае активно задействован автентический оборот с использованием альтерированных экспрессивно звучащих аккордов, а в танго “El Choclo” ещё смелее представлены отклонения и ладовые сопоставления.

Становится несомненным, что Р. Мендисабаль в “El entrerriano” акцентирует внимание именно на инструментальном типе мелодии – создаёт не «тематический скелет», а наполненную выразительными интервальными ходами линию. Именно поэтому современники выделили это танго, в котором *«живость мелодии каньенге ослепила публику с первых же тактов»* [11].

Однако настоящей находкой в музыке танго стал изобретательный вариант ритма, столь важный для жанров креольской музыки, представляющий собой острый синкопированный вариант ритмической группировки:  $\frac{3}{4}$  ♩ ♩ ♩. Креольский акцент, с характерной ритмической неоднозначностью, пронизывает эту сложноорганизованную систему. Эффект переменного метра и полиритмии возникает из-за игры акцентами с непривычным смещением сильных и слабых долей, постоянным внедрением пауз, меняющихся группировок, ритмически дробных структур, фигур, сочетающих синкопированность и пунктирность в верхнем пласте фактуры на фоне предельно чёткого ритмического каркаса в нижнем голосе. Возникающий единовременный контраст голосов фактуры вносит мощный динамический импульс в звучание музыки.

Ритмической изобретательности “El entrerriano” противостоит плавность голосоведения, вокализованность линии попевочного типа в “El Choclo”. Мелодия «широкого дыхания» наполнена хроматизмами, скачки и паузы затушёваны, что приводит к ощущению скрытости явных черт принадлежности этой музыки к жанру танго.

Новая ступень эволюции жанра обозначена лирическими танго Р. Фирпо (1884–1969) с явно намеченной тенденцией на неповторимость ин-



дивидуального облика музыкальной композиции. В 1913 году композитор осуществил радикальную реформу, в результате которой в типовом креольском ансамбле фортепиано выступило в роли базового инструмента, объединяющего фактурную, гармоническую и ритмическую функции. Новшества, привнесённые композитором, совпали с датой создания “El amanecer” – центральной танго-композицией периода «Старой гвардии».

“El amanecer” (в переводе с испанского – «рассвет») – первый пример изобразительности в жанре. По словам автора, его вдохновил контраст судеб во время ранних поездок в трамвае: одни возвращались после веселья, другие – после работы. Таким образом, данный музыкальный образец наделён явными признаками программного типа инструментальной композиции, подчёркнутой ориентированностью на конкретный идейный замысел.

Изобразительность здесь выражена посредством введения нетипичных для жанра того времени исполнительских приёмов, подчёркивающих звучание окружающей действительности, ассоциативные представления через звукоподражание – имитацию голосов «утренних птиц» в группе струнных инструментов в верхнем регистре, исполняющихся флажолетами, нисходящими глиссандо, «дымка» которых усиливает чувственный оттенок композиции. К числу подобного рода приёмов можно отнести и *violin golpeando*, т. е. удар по струне, выступающий в роли подражательного элемента перкуссионным тембрам.

Ещё одной «находкой» автора стало своего рода «предвестие» возникшего позже стиля французского урбанизма группы «Шесть». Знаковую оstinatную ритмоформулу аккомпанемента – «ритм танго» – в “El amanecer” можно трактовать как иллюстрацию картины повседневного быта посредством введения моторно-динамических образов механического типа, создающих эффект непрерывного движения. На фоне *perpetuum mobile* в группе низких тембров раскрывает свой ритмически свободный потенциал вальжно-льющийся мелодический голос струнных инструментов, воплощающий лирическое начало, скрытое ранее шлейфом маскулинной природы жанра, закодированного в нём акта борьбы, мести или непристойного хвастовства.

“El amanecer” продолжает линию трёхчастной организации танго-пьес, но с внедрением трио и более

чётким очертанием границ частей с явной сменой настроения (таблица 2). Если предшествующие образцы демонстрировали лишь поиск, нащупывание приёмов гармонического языка как средств формообразования, то в данном примере наблюдается обдуманый план, заданный конкретным логическим развитием.

**A** (c-moll) период, состоящий из трёх предложений (8 + 8 + 8 тт.)

- 1) D43 / t6 / D43 / t6 / S6 / t6 / D43 / t
- 2) t / D43 / D7 / t / t / D43 / D7 / S – t – D
- 3) t / D43 / D7 – D2 / t6 / S – DD / D / t6 – D43 / t

**Трио** (C-dur) период, состоящий из двух предложений (8 + 8 тт.)

- 1) T / D43 / D7 / T / T / D43 / D43 / T
- 2) T / D43 / D7 / T / VI / D / D7 / T

**Таблица 2.** Структура и тонально-гармонический план “El amanecer”

В танго-композиции явно очерчены три пласта фактуры: нижний сохраняет устойчивую оstinatную конструкцию; верхний, т. е. мелодический – демонстрирует ничем не скованный интонационный рисунок, тематический материал которого строится по принципу волнового развития; средний, напротив, работает на усложнение композиционного развития – если ритмический каркас в 1-м предложении решён с так называемым «придыханием» – мелодический голос каждый раз опаздывает на сильную долю, вступая после шестнадцатой паузы на слабую, то во 2-м и 3-м предложениях потенциал ритмических возможностей раскрывается в полной мере, перенимая функцию ведущего мелодического голоса, происходит расширение времени посредством введения затактного пунктирного ритма и появления выписанных форшлаггов, усложняющих и одновременно расцвечивающих мелодию.

Стоит отметить, что внутренние изменения, резкие контрасты в приведённых образцах танго сообщают не о наличии дискретности, которая могла бы нарушить единство музыкального развития, напротив, здесь явно сохраняется непрерывное – континуальное развитие, а внешне незамысловатый облик, прозрачность их фактуры служат для ком-



позиторов импульсом к созданию индивидуальной трактовки сочинения. Ничем не скованная свобода самовыражения тем самым предлагает различные варианты музыкального текста, обогащённого преимущественно новыми, порой неожиданными красочными подголосками. Таковой является и импровизационная природа танца, основанная на схеме базовых движений: салида (выход), шаг, очо (разворот бёдер), прогулка, крест (перекрещивание ног), хиро (поворот), в появлении которых

нет регулярности, заранее намеченного плана – он вырисовывается в процессе исполнения, где каждый элемент является вариацией другого.

Стилистика представленных образцов танго «эпохи предшественников» и периода «Старой гвардии» подтверждает мнение специалистов: жанр только начинает формироваться, но неповторимость его знаковых контуров уже намечена, танго вступило на «извилистый жизненный путь» [3, с. 76], ведущий к мировому триумфу.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
- 2/ Косичева Л.А. История «кукурузного» танго // Латинская Америка, 2014. № 1. С. 77–93.
- 3/ Пичугин П.А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010. 262 с.
- 4/ Пичугин П.А. Латиноамериканская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3. М.: Сов. энциклопедия, 1976. С. 171–178.
- 5/ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. М.: Музыка, 1977. 160 с.
- 6/ Aragón A. El tango en Buenos Aires: entretenimiento, circulación e identidades en la ciudad (1900–1914), Buenos Aires: Universidad de San Andrés, 2021. 183 p.
- 7/ Gubner J. Tango, Not-For-Export: Participatory Music-Making, Musical Activism, and Visual Ethnomusicology in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires, Los Angeles: University of California, 2014. 390 p.
- 8/ Lamas H. – Binda E. El tango en la sociedad porteña (1880–1920). Buenos Aires: Héctor Lorenzo Lucci

Ediciones, 1998. 367 p.

- 9/ Munarriz A. TANGO... The Perfect Vehicle The dialogues and sociocultural circumstances informing the emergence and evolution of tango expressions in Paris since the late 1970s. Toronto: Graduate program in music york university, 2015. 263 p.
- 10/ Scassellati M. The Italian Influence on Tango Argentino. Graz: Institut für Musikwissenschaft, 2018. 125 p.
- 11/ Selles R. El entrerriano – Historia de “El entrerriano” y sus principales grabaciones URL: <https://www.todotango.com/historias/cronica/380/El-entrerriano-Historia-de-El-entrerriano-y-sus-principales-grabaciones/> (дата обращения: 18.02.2023)

## REFERENCES

- 1/ Aranovskii, M.G. (1987), “The Structure of Musical Genre and the Present Situation in Music”, Musical Contemporary, Sovetskii kompozitor, Moscow, Vol. 6, pp. 5–44. (in Russ.)
- 2/ Kosicheva, L.A. (2014), “The history of the ‘corn’ tango”, Latinskaya Amerika [Latin America], No. 1, pp. 77–93. (in Russ.)
- 3/ Pichugin, P.A. (2010), Argentinское tango [Argentine Tango], Muzika, Moscow, 262 p. (in Russ.)



- 4/ Pichugin, P.A. (1976), "Latin American music", *Muzykal'naya enciklopediya: v 6 t. T. 3* [Encyclopaedia of Music, in 6 vol. Vol. 3], Sovetskaya enciklopediya, Moscow, Vol. 3, pp. 171–178. (in Russ.)
- 5/ Ruchevskaya, E.A. (1977), *Funkcii muzikalnoi temi* [Functions of the musical theme], Muzika, Moscow, 160 p. (in Russ.)
- 6/ Aragon, A. (2021), *El tango en Buenos Aires: entretenimiento, circulación e identidades en la ciudad (1900–1914)*, Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 183 p. (in Span.)
- 7/ Gubner, J. (2014), *Tango, Not-For-Export: Participatory Music-Making, Musical Activism, and Visual Ethnomusicology in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires*, University of California, Los Angeles, 390 p. (in Eng.)
- 8/ Lamas, H. – Binda, E. (1998), *El tango en la sociedad porteña (1880–1920)*, Héctor Lorenzo Lucci Ediciones, Buenos Aires, 367 p. (in Span.)
- 9/ Munarriz, A. (2015), *TANGO... The Perfect Vehicle The dialogues and sociocultural circumstances informing the emergence and evolution of tango expressions in Paris since the late 1970s*, Graduate program in music york university, Toronto, 263 p. (in Eng.)
- 10/ Scassellati, M. (2018), *The Italian Influence on Tango Argentino*, Institut für Musikwissenschaft, Graz. 125 p. (in Span.)
- 11/ Selles, R., *El entrerriano – Historia de "El entrerriano" y sus principales grabaciones* Available at: <https://www.todotango.com/historias/cronica/380/El-entrerriano-Historia-de-El-entrerriano-y-sus-principales-grabaciones/> (Accessed 18 February 2023). (in Span.)

#### Сведения об авторе

Сушлякова Ася Александровна, аспирант, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Г.А. Еременко)

E-mail: [sumb7673@gmail.com](mailto:sumb7673@gmail.com)

#### Author information

Asya A. Sushlyakova, postgraduate, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Scientific Supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Full Professor Galina A. Eremenko)

E-mail: [sumb7673@gmail.com](mailto:sumb7673@gmail.com)



УДК 78.02

## СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВРЕМЕНИ: «СТРАСТИ ПО МАТФЕЮ» БЕНТА СЁРЕНСЕНА

**С.В. ДУДОЛАДОВА, Е.Г. ОКУНЕВА**

Петрозаводская государственная консерватория имени  
А.К. Глазунова, 185031, Петрозаводск, Российская Феде-  
рация

**АННОТАЦИЯ.** Во второй половине XX – начале XXI веков жанр пассионов переживает подлинное возрождение. Композиторы стремятся наполнить его новым содержанием, обновить его композиционную структуру. К сочинениям, демонстрирующим оригинальный подход к жанру, принадлежат «Страсти по Матфею» датского композитора Бенга Сёренсена, мировая премьера которых состоялась в Осло в 2021 году. В данной статье раскрывается специфика художественной концепции произведения, предпринимается анализ его образной сферы, композиционных и драматургических особенностей. Показано, что в основе замысла лежит паломничество, путешествие в прошлое, к распятию, и обретение веры. Специфику сочинения определяет драматургическая двуплановость, реализующаяся на разных уровнях: в либретто – через компоновку духовных и светских текстов на латинском и английском языках; в образной сфере – через наличие двух тематических линий (любви духовной и чувственной) и двух времён (прошлого и настоящего); в музыкальном языке – посредством совмещения разных композиторских техник (тональности и сонорики) и различного стилистического материала (своего и чужого). В итоге произведение Б. Сёренсена предстаёт как многокомпонентное художественное целое, в котором божественное и человеческое, личное и всеобщее отражаются сквозь призму времени и диалога культур.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** музыка XXI века, Бент Сёренсен, датская академическая музыка, пассионы, «Страсти по Матфею».

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## THROUGH THE PRISM OF TIME: THE MATTHEW PASSION BY BENT SØRENSEN

**S.V. DUDOLADOVA, E.G. OKUNEVA**

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk,  
1850310, Russian Federation

**ABSTRACT.** In the second half of the 20th and early 21st centuries, the genre of passions is experiencing a revival. Composers implement its new implementation by updating its compositional structure. To compositions, illnesses with an original approach to the genre, transport “Matthew Passion” by the Danish composer Bent Sørensen, the world premiere took place in Oslo in 2021. The article reveals the specifics of the artistic concept of the work, analyzes its figurative sphere, compositional and dramatic features. The idea is based on a pilgrimage, a journey into the past, to the crucifixion, and gaining faith. The specificity of the work is determined by the dramatic duality, which is realized at different levels: in the libretto – through the arrangement of spiritual and secular texts in Latin and English; in the figurative sphere – through the presence of two thematic lines (spiritual and sensual love) and two times (past and present); in the musical language – by combining different compositional techniques (tonality and sonorics) and heterogeneous stylistic material (one’s own and someone else’s). As a result, Sørensen’s work appears as a multi-component artistic whole, in which the divine and human, personal and universal are reflected through the prism of time and the dialogue of cultures.

**KEYWORDS:** music of 21st century, Bent Sørensen, Danish academic music, passions, “St. Matthew Passion”.

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



Бент Сёренсен<sup>1</sup> – один из ведущих датских композиторов нашего времени, получивший международное признание благодаря своим уникальным композициям и самобытному мироощущению. Его сочинения отмечены рядом престижных наград: в 1996 году Б. Сёренсен завоевал музыкальную премию Северного совета за концерт для скрипки с оркестром “*Sterbende Gärten*”, в 2018 году он удостоился американской премии Гравемайера за тройной концерт “*L’isola della città*”. В настоящее время композитор является приглашённым профессором Королевской академии музыки в Лондоне, преподаёт композицию в Королевской датской консерватории в Копенгагене и руководит Обществом датских композиторов.

Музыка Б. Сёренсена по своему настроению созерцательная, глубоко печальная и ностальгическая. Тишина, мечтания, призрачные образы, идеи распада и разложения стали эстетической основой творчества композитора. Поэтику его музыки очень точно уловил норвежский композитор Арне Нордхейм, который после прослушивания одного из сочинений сказал: «Это напоминает мне о том, чего я никогда не слышал» (цит. по: [4]).

На всём протяжении творческого пути Б. Сёренсен писал произведения в самых различных жанрах и для самых разнообразных коллективов: от оперы и оркестровых композиций до сольных, ансамблевых и хоровых сочинений. При этом жанровые особенности многих его опусов не оставались в полной мере в рамках традиции. Они переосмысливались и в значительной степени модернизировались.

На всех этапах своего композиторского пути Б. Сёренсен обращался к хоровой музыке. Данная сфера представлена как программными сочинениями романтической направленности, так и опусами духовной тематики – например, хоровые пьесы “*Lacrimosa*” (1985), “*Recordare*” (1987), “*Benedictus*” (2006), “*Crucifixus*” (2015), “*Miserere*” (2017). Кульми-

нацией и итогом изысканий Б. Сёренсена в хоровом искусстве стали «Страсти по Матфею».

Идея написать «Страсти» возникла у композитора в 2014 году, однако замысел воплотился не сразу. Несколько последующих лет он интенсивно работал, создал немало произведений в многообразных жанрах, в том числе ряд хоровых пьес, которые воспринимал как «ступеньки» к заветной цели – сочинению «Страстей». В этих опусах откристаллизовывались настроения и образы будущего вокально-драматического произведения.

Впоследствии, когда появилось больше времени и возможностей (он заручился поддержкой Международного фестиваля церковной музыки в Осло и Датского национального симфонического оркестра), Б. Сёренсен непосредственно приступил к работе над сочинением. В 2018 году, имея уже достаточное количество чернового музыкального материала, он связался с Якобом Хольце – датским оперным певцом, который ранее написал либретто для «Страстей по Иоанну» Свена Сандстрёма<sup>2</sup>, показал ему уже готовые фрагменты и попросил составить текст, изложив свой замысел.

Мировая премьера «Страстей по Матфею» состоялась 28 марта 2021 года в Осло в рамках Международного фестиваля церковной музыки. Сочинение исполнили ансамбль “*Allegria*” и Норвежский хор солистов под руководством дирижёра Греты Педерсен. Критика высоко оценила пассионы Б. Сёренсена, обозначив их как **opus magnum** в его творчестве.

Цель данной статьи – выявить характерные особенности гармонического языка, драматургии и трактовки жанра в музыке «Страстей по Матфею» Б. Сёренсена. Данное произведение ранее не анализировались ни в зарубежном, ни в отечественном музыкознании, что определяет научную новизну работы.

<sup>1</sup> Бент Сёренсен (Bent Sørensen) родился 18 июля 1958 года в городке Боруп. В 1983–1987 гг. изучал композицию у Иба Нёрхольма в Королевской датской консерватории в Копенгагене, а в 1987–1991 у Пера Нёргора в Королевской музыкальной академии в Орхусе.

<sup>2</sup> Свен Сандстрём (Sven-David Sandström, 1942–2019) – шведский композитор. Обучался в Стокгольмском университете как музыковед и в Королевском стокгольмском музыкальном колледже как композитор. В своём творчестве он синтезировал элементы минимализма, джаза и поп-музыки. Ряд его произведений вдохновлён музыкой И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г. Пёрселла.



Пассионы – достаточно древний жанр, который за время своего существования претерпел немало изменений. Как известно, страсти возникли на основе католического богослужения, проводимого в течение Страстной недели, и вошли в церковный обиход ещё в IV столетии. Первоначально они исполнялись одним солистом, затем, по мере обособления реплик отдельных персонажей, в виде диалога солистов и хора, в XVII веке добавилась практика инструментального сопровождения. Расцвет жанра пришёлся на XVIII столетие – его вершинными образцами по сей день считаются «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» И.С. Баха.

В XIX веке пассионы утратили своё значение. Однако новую жизнь жанр получил во второй половине XX столетия. К нему неоднократно обращались многие известные композиторы, расширяя границы его возможностей и предлагая новые литературные и музыкальные трактовки. Таковы «Страсти по Луке» К. Пендерецкого, «Страсти по Иоанну» А. Пярта, «Страсти по Марку» О. Голихова, «Deus Passus» В. Рима, «Страсти: Ступени посвящения» Г. Шандерля, «Водные Страсти по Матфею» Тань Дуна, «Страсти по Иоанну» С. Губайдулиной, «Страсти по Матфею» Митрополита Илариона (Г. Алфеева), «Страсти по Марку» Ф. Сикстена и т. д.

По мнению исследователя Е. Рау, упомянутые произведения отражают два различных подхода к осмыслению библейского сюжета: социально-нравственный, идущий от «Страстей» К. Пендерецкого, в котором события распятия трактуются как созвучные трагедиям человечества XX века, и религиозно-мистический, акцентирующий духовные образы и использующий различного рода символику (см.: [2; 3]).

«Страсти» Б. Сёренсена примыкают к социально-нравственной линии, но в то же время представляют достаточно индивидуализированную её интерпретацию. Композитор объединяет в своём сочинении духовное и светское начала, что в общем-то было свойственно жанру пассионов, в котором органично сосуществовали эпический, драматический и лирический планы, однако художественная многоплановость приобретает в произведении совершенно оригинальную концепцию.

По словам самого композитора, основу замысла составило своеобразное странствие по уголкам

памяти, паломничество. «Идеей моих “Страстей” было путешествие, своего рода распятие, – пояснял Б. Сёренсен в программных заметках. – Путешествие в тумане – к свету и вне его. Путешествие к распятию, но ещё больше путешествие к воскресению. Я почувствовал свою собственную веру, веру в воскресение, а не в смерть и распятие. В музыке – и в моём выборе текстов – кроется также любовная страсть. Не только признание Христа о любви ко всему человечеству через распятие и воскресение, но и простая и прекрасная любовь. Страсть к людям, которых мы любим. Страсть, которую мы испытываем к тому, кого любим» [6].

Цитированные слова свидетельствуют о новой трактовке жанра композитором. Б. Сёренсен остаётся, с одной стороны, в рамках беспристрастного нарратива, а с другой – наделяет пассионы глубоко личной интонацией. Сочетание объективного и субъективного, безусловно, является одной из характерных черт жанра, в котором повествование о прошедших событиях перемежается с личным отношением автора к ним. И всё же введение в драматургический план событий распятия линии чувственной любви определяет новаторский подход Б. Сёренсена к жанру<sup>3</sup>.

Остановимся подробнее на текстовой основе, наиболее рельефно отражающей художественную концепцию сочинения. Композитор включил в «Страсти» прежде всего библейские тексты на латинском и английском языках – фрагменты из «Евангелия от Матфея», «Евангелия от Иоанна», «Книги пророка Исайи», «Псалтиря царя Давида», «Символа веры». В каждом номере пассионов библейский текст переплетается со светским. В последнем случае Б. Сёренсен использовал стихотворения поэтов XIX и XX веков – Сёрена Ульрика Томпсона, Эмили Дикинсон, Анны Ахматовой, Эдит Сёдергран, Оле Сарвига и Франка Йегера. Все они представлены в переводе на английский язык.

Примечательно, что композитор подобрал светские тексты таким образом, чтобы они оказались

<sup>3</sup> Проявление чувственного начала в таком сугубо духовном жанре, как пассионы, отчасти объясняется принадлежностью композитора к лютеранской конфессии, приверженцами которой является большинство граждан Дании. Лютеранство достаточно гибко подходит к решению многих этических вопросов, к которым непримиримо относятся другие религии.



объединены общей тематикой: в выбранных им стихотворениях поднимаются проблемы смерти и бессмертия, одиночества, скитания и отчуждения, боли от потери близкого человека, любви божественной и человеческой, а также поисков веры, на которую можно опереться в самые страшные для человека моменты жизни.

Во многих случаях материал из светских источников содержит аллюзии или метафоры на библейские сюжеты, благодаря чему возникает особая смысловая перекличка текстов. Так, в № 5 ("Crucifixus") наряду с традиционным «Символом веры»<sup>4</sup> композитор использует фрагмент из поэмы А. Ахматовой «Реквием». В этом сочинении нашла отражение как личная трагедия поэтессы (три ареста и отбывание в лагерях сына Льва Гумилёва, арест мужа Николая Пунина), так и народная, затронувшая судьбы людей в годы сталинских репрессий.

В избранном Б. Сёренсеном тексте явно прослеживаются аллюзии на распятие Христа: героиня ахматовской поэмы оказывается неотделима от образа Богородицы, скорбно смотрящей на мучения своего умирающего сына:

**Текст, использующийся  
в номере, на английском  
языке**

They led you away at dawn,  
I followed you like mourner.  
The deathly sweat  
on your brow.

**Оригинал на русском  
языке**

Уводили тебя на рассвете,  
За тобой, как на выносе, шла.  
...  
На губах твоих холод иконки,  
Смертный пот на  
челе... Не забыть!

События распятия, таким образом, у Б. Сёренсена рассматриваются словно бы сквозь призму двух измерений – евангельского прошлого и трагического настоящего, через личную судьбу и судьбы тысяч невинно убиенных людей.

В № 7 смысловым контрапунктом к библейским строкам "From the sixth hour there was darkness over the land"<sup>5</sup> выступает фрагмент другого сти-

хотворения А. Ахматовой, написанного в 1933 году, за год до того, как она приступила к работе над «Реквиемом». В данном стихотворении есть отсылка к евангельскому сюжету о наместнике Рима, умывающем руки. Однако композитор не включает её в свой номер. Вместо этого он намеренно соединяет крайние строки первой строфы, усиливая образный контраст между свободой и светом, с одной стороны, тьмой и убийством, с другой:

**Текст, использующийся  
в номере, на английском  
языке**

Wild honey smells like freedom.  
Dust – like a ray of sun.  
But we learned once and for all  
That blood smells only of blood

**Оригинал на русском  
языке**

Привольем пахнет  
дикий мёд,  
Пыль – солнечным лучом.  
Но мы узнали навсегда,  
Что кровью пахнет  
только кровь...

В № 9 фрагмент из «Евангелие от Матфея» ("And look, I am with you always, yes, to the end of time"<sup>6</sup>) соединяется со строкой знаменитого стихотворения Эдит Сёдергран «Страна, которой нет»: "I am the one you love and always will love"<sup>7</sup>. Стихотворение включено в посмертный сборник (1925), получивший то же название. В нём отражена тоска по потеряному прошлому, поглощённому вихрем революции и гражданской войны, ощутимо предчувствие скорой смерти поэтессы. Б. Сёренсен, однако, избирает лишь заключительные строки, где к автору обращается младенец Иисус. Они наполнены светом и верой, и именно эта надежда, вера в любовь объединяет религиозный и светский источники.

Часть светских текстов не содержит отсылок к евангельским образам. В большинстве своём избранные фрагменты имеют лирическое наклонение и основаны на воспоминаниях о любимой женщине. Прежде всего это касается стихов Сёрена Ульрика Томсена, которые составляют основу крайних частей пассивов Б. Сёренсена.

<sup>4</sup> Текст полностью совпадает с баховским "Crucifixus" из Высокой мессы: "Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est".

<sup>5</sup> От шестого же часа тьма была по всей земле («Евангелие

от Матфея», 27:45).

<sup>6</sup> И Я буду с вами всегда, до скончания веков («Евангелие от Матфея», 28:20).

<sup>7</sup> Я тот, кого ты любишь и всегда будешь любить.



Отдельного упоминания заслуживают тексты Эмили Дикинсон, одной из самых значительных фигур американской поэзии XIX века, в силу двойственности их трактовки. Личность Э. Дикинсон была окружена ореолом различных мифов и загадок, порождённым добровольным ограждением от внешнего мира и нежеланием публиковать свои творения. Её стихи не соответствовали поэтическим нормам того времени. Они были наполнены мотива-

ми смерти и бессмертия в искусстве, часто носили исповедальный характер и при этом содержали множество метафор.

Б. Сёренсен включил в «Страсти» два стихотворения Э. Дикинсон. В № 4 и № 7 он поместил «Дикие ночи». Текст был написан поэтессой в 1861 году и опубликован лишь посмертно, спустя 30 лет. Ниже приведены оригинал и его переводы:

| Оригинал                                                                                 | Подстрочный перевод                                                                         | Перевод Б. Львова                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Wild nights – Wild nights!<br>Were I with thee,<br>Wild nights should be<br>Our luxury!  | Дикие ночи – Дикие ночи!<br>Была ли я с тобой,<br>Дикие ночи должны быть<br>Нашей роскошью! | Дикие ночи<br>С тобой вдвоём<br>Богатствам прочим<br>Мы предпочтём.        |
| Futile the winds<br>To a heart in port<br>Done with the compass,<br>Done with the chart. | Бесполезные ветры<br>К сердцу в порту<br>Покончено с компасом,<br>Покончено с картой.       | Не нужен ветер<br>Тем, кто в порту,<br>И путь их светел<br>Сквозь темноту. |
| Rowing in Eden!<br>Ah! The sea!<br>Might I but moor<br>To-night in thee!                 | Гребу в Эдем!<br>Ах! Море!<br>Могла бы я только причалить<br>Сегодня вечером к тебе!        | Гребу без карты<br>По морю в рай,<br>И мой причал – ты!<br>Всю забирай!    |

По мнению западных исследователей, содержание этого стихотворения имеет чувственный характер. Редактор Томас Хиггинсон<sup>8</sup> изначально даже не собирался публиковать его в посмертном сборнике из-за двусмысленности. Некоторые из зарубежных учёных полагают, что в стихотворении запечатлелась неутолённая человеческая страсть<sup>9</sup>. Другие исследователи, напротив, утверждают, что

текст можно интерпретировать как духовную любовь, единение с Богом, вызывающее нарастающий экстаз<sup>10</sup>.

На смысловую двойственность указывает и тот факт, что стихотворение содержит слова, противоположные по своей сущности. Так, компас и карта выступают атрибутами рационального постижения мира, а ветер и море символизируют стихию свободы.

Таким образом, многозначность трактовки «Диких ночей», в которой соединилась и земная, и божественная любовь, наиболее соответствует художественному замыслу «Страстей» Б. Сёренсена.

В № 5 фигурирует другое стихотворение Э. Дикинсон, написанное в 1884 году:

<sup>8</sup> Томас Вентворт Хиггинсон (1823–1911) – американский министр, унитариец, аболиционист, военный, писатель и критик. Хиггинсон запомнился как литературный наставник Эмили Дикинсон. Они вели переписку с 1862 по 1882 гг. Также Хиггинсон навещал Э. Дикинсон в её доме в Амхерсте. В 1890 году в сотрудничестве с Мейбл Лумис Тодд он опубликовал посмертно стихотворения поэтессы, но не в оригинальном, а в сильно отредактированном виде (пунктуация, рифмы, дикция были исправлены на более «правильные»).

<sup>9</sup> На любовное переживание указывает использование слова “luxury” (роскошь), которое в викторианскую эпоху связывалось исключительно с чувственными удовольствиями.

<sup>10</sup> Показательно, что в тексте дважды (в крайних строках) используется слово “thee” (устаревшая форма слова «тебе»), которое вышло из употребления приблизительно в XVII веке и обычно встречается в текстах именно религиозного содержания.



| Оригинал                                                                                                                    | Подстрочный перевод                                                                                                   | Перевод Л. Кириллиной                                                                                |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Not knowing when the Dawn will come,<br>I open every Door,<br>Or has it Feathers, like a Bird,<br>Or Billows, like a Shore. | Не зная, когда наступит рассвет,<br>Я открою каждую дверь.<br>Иль это перья, как у птицы,<br>иль волны, как у берега. | Все двери загодя раскрыв,<br>рассвета жду одна,<br>гадаю: птицей он влетит<br>иль хлынет, как волна? |

В данном тексте рассвет символизирует одновременно и начало нового времени, и появление новых идей, вдохновения; дверь выступает метафорой сообщения между двумя мирами, готовности воспринять новые изменения. Последние две строки объединяет неразрывность описываемых явлений: перья не могут существовать без птицы, а волны – без берега. Отметим, что в литературе, как, впрочем, и в искусстве в целом образ души нередко получает метафорическое выражение в образе птицы (например, спустившийся с неба Святой дух предстаёт в образе голубя). Соответственно третья строка может интерпретироваться одновременно и как вдохновение, даруемое небесами, и как божественная благодать. Волны и берег олицетворяют материальное начало и в этом смысле противопоставляются духовному. Волны, появляющиеся от порывов ветра, могут символизировать разрушающую стихию. Берег же можно рассматривать как конечную точку путешествия ковчега Ноя, завершение Всемирного потопа и возрождение человечества.

Следовательно, тематика стихотворения также допускает разнообразную трактовку – как религиозную, связанную с ожиданием нового мира, так и светскую, затрагивающую вопросы творческого процесса. Литературный герой не знает, когда наступит «рассвет» и откуда ждать грядущие перемены – с небесной или земной стороны.

Показательно, что в № 5 композитор в одновременности соединяет стихотворение Э. Дикинсон и упомянутый выше фрагмент из «Реквиема» А. Ахматовой. Общим для обоих текстов является слово «рассвет», семантическое наполнение которого, впрочем, различно. У А. Ахматовой – это начало мук и испытаний, пришедших на её долю и её сына, на долю многочисленных женщин и несправедливо арестованных людей. У Э. Дикинсон рассвет нельзя однозначно интерпретировать как благие или разру-

шительные перемены, так как они ещё не наступили. Ключевым является момент ожидания и предположение, откуда придёт так называемый «рассвет» и что он с собой принесёт.

Отметим, что и в других частях пассионов в светских и религиозных источниках нередко обнаруживаются общие слова. Например, в № 4 стихотворение Э. Дикинсон «Дикие ночи» и строки из «Книги пророка Исайи» объединяет использование устаревшего английского оборота “with thee”, а также слова “the sea”. В № 6 ответом на вопрос из ахматовского стихотворения “Who sent him here?” («Кто послал его сюда?») служат строки из «Евангелия от Иоанна»: “Then the world will know that you sent me” («Да познает мир, что Ты послал меня»). В № 7 тексты А. Ахматовой и Э. Дикинсон начинаются с одинакового слова “wild”. В № 9 строки из «Евангелия от Матфея» и из стихотворения Э. Сёдергран включают общее слово “always”.

Итак, текстовую основу «Страстей» Б. Сёренсена составляют религиозные и светские тексты, между которыми возникают параллели и взаимопересечения. Образная сфера при этом оказывается многоплановой, её формируют события распятия, общечеловеческие трагедии XX века, а также композиторская рефлексия, личностное сознание, как бы путешествующее сквозь толщу времени в поисках веры и воскресения.

Произведение состоит из десяти частей (номеров), имеющих программные заголовки: «В завесах тумана», «Бетания», «Псалом», «Дикие ночи», «Распятие», «Плач», «Мрак», «Магдалена», «Снова берег, Галилея», «В туман». Первый и последний номера основываются на сходном поэтическом и музыкальном материале, образуя композиционную арку. Вторая и предпоследняя части отсылают к географическому местоположению событий, описанных в Библии – Вифании и Галилее. Порядок



номеров отражает традиционное последование эпизодов Страстей Христовых. В то же время в каждой части библейские события одновременно представляются как бы отражёнными в зеркале индивидуального сознания. В связи с этим специфику «Страстей» Б. Сёренсена определяет *драматургическая двуплановость*, которая реализуется в разных плоскостях сочинения. Во-первых, как уже указывалось, в произведении сочетаются разнородные тексты – религиозные и светские. Они формируют две различные содержательные сферы, которые можно определить как мир духовной, возвышенной любви и мир человеческой страсти. Во-вторых, в пассионах Б. Сёренсена органично переплетаются два времени: прошлое (события жизни Иисуса Христа) и настоящее (восприятие этих событий самим композитором).

«Страсти» предназначены для ансамбля солистов, двух смешанных хоров и двух струнных оркестров с добавлением духовых и ударных инструментов. Тембровая драматургия также подчиняется идее двуплановости. Анализ показывает, что религиозную сферу композитор воплощает преимущественно в звучании *a cappella*<sup>11</sup>, тогда как светскую – всегда в инструментальном сопровождении.

В тембровой драматургии важную роль играют регистровые противопоставления, а также идея регистрового восхождения. В № 4 сочетание разных в смысловом отношении текстов («Дикие ночи» Э. Дикинсон и слова из «Книги пророка Исайи») приводит к одновременному развёртыванию двух разнородных музыкальных материалов. Их контраст усилен противопоставлением мужских и женских голосов (солирующие тенор и бас поют слова Исайи, хоры из сопрано и альтов – текст Э. Дикинсон). Идея регистрового восхождения наиболее рельефно представлена в заключительном номере «Страстей». Поначалу в нём доминируют низкие струнные (контрабасы) и мужские голоса (солиру-

ют тенор и бас, к которым присоединяются низкие мужские голоса обоих хоров). В завершении номера преобладает высокое звучание, солируют сопрано и альт<sup>12</sup>.

Двойственность характеризует и музыкальный язык пассионов, в котором тональная система совмещается с сонорикой. Это соединение следует считать типичной чертой музыкального высказывания Б. Сёренсена. Критики и музыковеды по отношению к музыке композитора нередко используют эпитеты «ускользающая», «мерцающая», «рассеивающаяся», «исчезающая». Показательно, что все они производны от глаголов, относящихся к семантическим классам движения и состояния, и объединяются признаками ослабевающего качества и неопределённости.

Б. Сёренсен разработал целую систему приёмов для создания «размытости» музыкальных контуров. Например, пассионы начинаются с неоднократно повторяемого трезвучия A-dur в высоком регистре у первого струнного оркестра (что вызывает в памяти начало прелюдии к вагнеровскому «Лоэнгину»), однако почти сразу же терцовая вертикаль из-за мелодизации фактурных голосов «затемняется» побочными тонами. На протяжении дальнейшего развёртывания терцовые конструкции проявляют себя то более, то менее отчётливо. Вступающий на такт позже первый хор опирается на аналогичный гармонический каркас, что и струнные (пример 1<sup>13</sup>), так что между хором и оркестром образуется своеобразная неточная имитация (только имитируется здесь не одnogолосная тема, а многоголосная гармоническая вертикаль).

Четвёртый номер «Страстей» обрамлён инструментальным вступлением и заключением, которые поручены двум струнным оркестрам и схожи по музыкальному материалу. Разделы опираются на тональность g-moll, в них используется каноническая техника (пример 2). Однако и то, и другое на слух ощущается слабо, поскольку на первый план выдвигается единый колористический комплекс,

<sup>11</sup> Например, заключительный раздел № 1 (на словах «Miserere nostri, Domine») звучит только у двух хоров, в № 4 слова из «Книги пророка Исайи» поручаются ансамблю солистов *a cappella*, в № 5 текст «Символа веры» на латинском языке представлен лишь в хоровом звучании, таким же образом оформляются тексты из «Евангелие от Иоанна» в № 6 и из «Евангелие от Матфея» в № 7, слова Иисуса на кресте в № 6 появляются без инструментального сопровождения и т. д.

<sup>12</sup> Идея регистрового восхождения не нова. Данный драматургический приём лежит, например, в основе «Реквиема» Д. Лигети (см. об этом: [5]).

<sup>13</sup> Здесь и далее нотные примеры из «Страстей по Матфею» Б. Сёренсена приводятся по изданию: Sørensen B. St. Matthew Passion: score. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 2019. 154 p.

Musical score for "The Werewolf" by John Williams. The score is for a vocal soloist and a chorus, with instrumental accompaniment. The tempo is marked as quarter note = c.36.

**Vocal Soloist:** Soprano, Alto, Tenor, Bass.

**Chorus:** Alto, Tenor, Bass.

**Instrumental:** Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass.

The lyrics are in Portuguese: "In the waning light of a late November, when the moon is full, the werewolf howls."

The score includes dynamics such as *ppp* (pianissimo), *p* (piano), and *f* (forte).

**Пример 1.** Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 1, т. 1–3, фрагмент партитуры

[illegible]

**Пример 2.** Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 4, т. 1–5



пульсирующая краска, безудержный поток, создающий впечатление эмоционального возбуждения. Такой эффект «размытия» достигается посредством подвижного темпа, короткого интервала вступления голосов (в одну шестнадцатую) и не всегда точного соблюдения канонических линий, быстрого чередования близко расположенных звуков (например, *a* и *b*) и их ритмического несовпадения у обоих струнных оркестров. По существу, Б. Сёренсен использует приёмы микрополифонической техники, но на основе тонально организованных линий (голосов).

Отметим, что на уровне музыкального языка также можно говорить о разграничении религиозной и светской сфер. Для первой всегда свойственны опора на ясную тональность и чёткая дифференцированность тонов, вторая представлена более разнообразно – для её характеристики привлекаются и тональные элементы, и сонорика, а, следовательно, её интонационную ауру определяют также тоново недифференцируемые звучания (глиссандо, шумовые эффекты и проч.).

Важную роль в драматургической двуплановости «Страстей» играет взаимоотношение своего и чужого материала, которое определяет связь прошлого и настоящего в концепции сочинения. Музыкальный язык «Страстей», с одной стороны, наполнен цитатами и аллюзиями на чужой стиль (прежде всего баховский), а с другой – автоцитатами. Например, в № 4 в отдельных хоровых голосах возникают распевы, которые иногда буквально совпадают с интонационными ходами баховского «Crucifixus». Приведём примеры этих совпадений (пример 3).

Важнейшей аллюзией является также использование риторической фигуры *passus duriusculus* в партии баса.

В № 5 исходная интонация (малая секунда *b<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>*) на словах «Crucifixus» создаёт отчётливую аллюзию к начальному мотиву, открывающему одноимённый номер из Мессы h-moll И.С. Баха, совпадая с ним и по общим ритмическим контурам (пример 4).

Подлинная цитата используется в № 6 («Плач»). На словах «Боже мой, Боже мой, для чего ты меня оставил!» Б. Сёренсен соединяет тему речитатива

### И. С. Бах. Месса h-moll, Crucifixus

т. 19–21, партия басов



т. 39–40, партия сопрано



### Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею», № 4 «Дикие ночи»

Литера I, т. 2–5, партия сопрано



Литера I, т. 2–5, партия альты



**Пример 3.** Сопоставление партий отдельных голосов в «Crucifixus» из Мессы h-moll И. С. Баха и в № 4 из «Страстей по Матфею» Б. Сёренсена



И. С. Бах. Месса h-moll, *Crucifixus*

т. 19–21, партия басов



Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею», № 5 «*Crucifixus*»

Литера I, т. 2–5, партия сопрано



**Пример 4.** Сопоставление партий отдельных голосов  
в «*Crucifixus*» из Мессы h-moll И.С. Баха и в № 5 из «Страстей  
по Матфею» Б. Сёренсена



**Пример 5.** Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 6, т. 210–214,  
партии тенора и баса

из «Страстей по Матфею» И.С. Баха, (партия тенора) со своей собственной (поручена басу) (пример 5).

Из автоцитат отметим, прежде всего, появляющийся в пятой части «Страстей» материал из концерта для аккордеона и струнного оркестра “It is pain flowing down slowly on a white wall” («Это боль, медленно стекающая по белой стене»), созданного композитором в 2010 году. Сочинения связаны не только через общую тему, помещённую в тональность d-moll, но и через способ её подачи. В концерте тема у аккордеона первоначально возникает на фоне шумовых эффектов струнных (пример 6<sup>14</sup>), а затем сопровождается пением исполнителей (Б. Сёренсен предписывает музыкантам прекратить игру на инструментах и начать петь с закрытым ртом<sup>15</sup>).

Аналогичным образом композитор поступает и в пятом номере «Страстей»: он поручает данный

материал второму хору, который не содержит семантически осмысленного текста, его голоса вокализуют гласную «е» (пример 7).

Автоцитатный материал соединяется с темой “Crucifixus”, звучащей у первого хора (пример 7). Отрывочный характер автоцитатной темы, которая поначалу постоянно разрывается паузами, создаёт эффект припоминания, будто музыка всплывает из глубин подсознания. Показательно, что постепенно личностная сфера вытесняет религиозную, на какое-то время второй хор даже занимает доминирующее положение, и теперь уже первый хор звучит фрагментарно, а потом и вовсе выключается.

Два разнородных материала – аллюзийный баховский и автоцитата – служат олицетворением параллельного течения двух измерений, двух миров – прошлого и настоящего, объективного и субъективного, личного и всеобщего, – каждый

<sup>14</sup> Тотный пример приводится по изданию: Sørensen B. It is pain flowing down slowly on a white wall: for Accordion and Strings: score. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 2011. 62 p.

<sup>15</sup> Краткий анализ концерта представлен в статье Е.Г. Окуневой:

[1]. По мнению исследователя, тембровое преобразование, осуществляемое в этом сочинении, олицетворяет «идею распада, рассогласования и невозможности высказывания, <...> осознание пропасти между миром прошлого <...> и миром настоящего» [там же, с. 104–105].



**Пример 6.** Б. Сёренсен. “It is pain flowing down slowly on a white wall”, т. 178–183

из которых то выдвигается на передний план, то удаляется на задний. Важно, что пропасти между этими мирами не образуется. Несмотря на стилистический контраст, оба материала связаны общей интонацией опевания и единой тональностью.

Ещё одна автоцитата используется в седьмом номере «Страстей» («Мрак»). Номер открывается хорovým фугато на словах “From the sixth hour there was darkness over the land”. Тема заимствована Б. Сёренсеном из его тройного концерта “L’Isola della città” (2015), II часть которого начинается с фуги, исполняемой солирующим фортепиано. Конструкция этой части, как, впрочем, и интонационные контуры самой темы, апеллируют к финалу бетховенской фортепианной сонаты (ор. 110). Е. Г. Окунева в статье, посвящённой творческому методу Б. Сёренсена, отмечает – композитор переосмыслил архитектуру сонаты, осуществив инверсию формы, что привело к утверждению концепции, прямо противоположной бетховенской. «Если Бетховен возмечивает силу человеческого духа и его устремлений, – пишет исследователь,

– то Сёренсен показывает могущество природы и времени, способных преобразовать всё, что было создано человеческими усилиями» [1, с. 103].

Существенно, что в хорovém фугато из «Страстей» композитор изменил порядок вступления голосов: если в концерте они следовали в восходящем регистровом порядке, то здесь, напротив, в нисходящем. Более того, фугато исполняют только мужские голоса (тенора и басы в обоих хорах), что при четырёхголосном развёртывании создаёт фактурную вязкость и тесситурную монохромность. Б. Сёренсен применяет также одновременные наложения *crescendo* и *diminuendo* в различных партиях. Такая структурообразующая динамика, имеющая сходство с кирпичной кладкой, уменьшает возможность слуховой дифференциации отдельных голосов, и без того ослабленную тесситурной однородностью. В целом, классическая форма трактуется композитором нетрадиционным образом. С одной стороны, поочерёдное вступление голосов, сливающихся в общей звуковой массе, обеспечивает необходимый эффект напoлзающего мрака, с другой стороны,



Пример 7. Б. Сёренсен. «Страсти по Матфею». № 5, т. 61–65

семантическая связь с бетховенской темой, отсылающей к собственному же концерту и появляющейся теперь в контексте страстных событий (а ещё точнее – смерти Христа), заставляет задуматься над тем, к чему привело торжество человеческого духа<sup>16</sup>.

Подведём итоги. «Страсти по Матфею» Б. Сёренсена – одно из наиболее значительных произведений не только в датском, но и европейском музыкальном искусстве первой трети XXI века. Сохраняя черты жанрового архетипа, проявляющиеся в опоре на евангельский текст и вокальное интонирование, в художественной многоплановости, объемлющей сакральную, драматическую и лирическую образно-смысловые сферы, композитор в то же время существенно расширяет его художественную концепцию. Евангельские события осмысляются в сочинении сквозь призму диалога двух времён – прошлого и настоящего, оказывающихся созвучными друг

другу. Это находит отражение в объединении различных текстовых фрагментов (религиозных и светских, канонических и поэтических, на латинском и английском языках) и различных музыкально-стилистических пластов. Наряду с этим, евангельские события приобретают в «Страстях» Б. Сёренсена и глубоко личностную интерпретацию, в которой провозглашается единство любви религиозной и чувственной. Такой взгляд обусловлен лютеранской конфессией, к которой принадлежит почти 90 % населения Дании. В лютеранском вероучении чувственность является важнейшим аспектом человеческой жизни, через который возможно достижение подлинной духовности.

Таким образом, прошлое и настоящее, личное и всеобщее, божественное и человеческое оказываются неразрывно связанными в художественном пространстве сочинения Б. Сёренсена. Так путь к распятию-отчаянию становится путём к воскресению-обновлению.

<sup>16</sup> Отметим, что согласно лютеранскому вероучению, возвеличивание человека, его обращённость к самому себе отдаляет его от Бога.



## ЛИТЕРАТУРА

1/ Окунева Е.Г. Новый романтизм в датской музыке: о творческом методе Бента Сёренсена // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 93–108.

2/ Рау Е.Р. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российский государственный педагогический институт имени А.И. Герцена. СПб., 2018. 329 с.

3/ Рау Е.Р. Пассионы: история и черты жанрового архетипа // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2013. № 162. С. 87–92.

4/ Povlsen J. Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen // Koda. Juni 26. 2018. URL: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (дата обращения: 17.01.2023).

5/ Salmenhaara E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti. Helsinki, 1969. 203 p.

6/ Sørensen B. St. Matthew Passion (2019): programme note // Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/60751/St-Matthew-Passion-Bent-S%C3%B8rensen/> (дата обращения: 10.02.2023).

## REFERENCES

1/ Okuneva, E.G. (2022), "New Romanticism in Danish Music: about the Artistic Method of Bent Sørensen", Music Scholarship, No. 1, pp. 93–108. (in Russ.)

2/ Rau, E.R. (2018), Zhanr passiona v muzykal'nom iskusstve: obshchii istoricheskii put' i sud'ba v XX–XXI vv. [Genre of passion in musical art: a common historical path and fate in the 20–21 centuries], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 329 p. (in Russ.)

3/ Rau, E.R. (2013), "Passion: the history and features of the genre archetype", Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences, No. 162, pp. 87–92. (in Russ.)

4/ Povlsen, J. (2018), "Komponisten og drømmefangeren, Bent Sørensen", Koda, Available at: <https://www.koda.dk/om-koda/nyheder/komponisten-og-drommefangeren-bent-sorensen> (Accessed 17 January 2023). (in Danish)

5/ Salmenhaara, E. (1969), Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti, Helsinki, 203 p. (in German)

6/ Sørensen, B. (2019), "St. Matthew Passion (2019): programme note", Wise Music Classical, Available at: <https://www.wisemusicclassical.com/work/60751/St-Matthew-Passion-Bent-S%C3%B8rensen/> (Accessed 10 February 2023). (in Eng.)

## Сведения об авторах

Дудолодова София Владимировна, студентка II курса кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова  
E-mail: [dudoladova.sofiya@gmail.com](mailto:dudoladova.sofiya@gmail.com)

Окунева Екатерина Гурьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова  
E-mail: [okunevaeg@yandex.ru](mailto:okunevaeg@yandex.ru)

## Authors information

Sofia V. Dudoladova, student of the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

E-mail: [dudoladova.sofiya@gmail.com](mailto:dudoladova.sofiya@gmail.com)

Ekaterina G. Okuneva, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

E-mail: [okunevaeg@yandex.ru](mailto:okunevaeg@yandex.ru)



УДК 782

## ПРЕТВОРЕНИЕ ЖАНРА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ОПЕРЕ Ц.А. КЮИ «СНЕЖНЫЙ БОГАТЫРЬ»

**М.В. ХОЛОДОВА<sup>1</sup>, С.С. ЕРШОВ<sup>2</sup>**

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

2 Детская музыкальная школа № 1, 660049, Красноярск,  
Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** История жанра детской оперы в России – одна из актуальных тем современного отечественного музыкознания. В то же время многие сочинения композиторов, осуществивших важнейший вклад в становление и развитие жанра в первые десятилетия XX века, ещё не получили развёрнутого осмысления в научной литературе. Данная статья посвящена неизученной детской опере-сказке Ц.А. Кюи «Снежный Богатырь» (1905 г.), которая репрезентирует жанр в творчестве композитора. В центре внимания авторов работы – либретто и композиция «Снежного Богатыря», рассматриваемые во взаимосвязи со структурно-жанровыми закономерностями сказки. Как показало исследование, либретто оперы Ц.А. Кюи демонстрирует коллаборацию разных сюжетных и образно-смысловых мотивов, создающих богатые интертекстуальные связи с мировым фондом сказок, былин, легенд, преданий; в сюжетно-композиционной логике «Снежного Богатыря» последовательно реализуется модель волшебной сказки.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Ц.А. Кюи, русский оперный театр, детская опера, «Снежный Богатырь», сказочные сюжеты в опере, композиция, драматургия.

## THE IMPLEMENTATION OF THE FAIRY TALE GENRE IN THE OPERA “THE SNOW BOGATYR” BY C.A. CUI

**M.V. KHOLODOVA<sup>1</sup>, S.S. ERSHOV<sup>2</sup>**

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

2 Children's Music School No. 1, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The history of the genre of children's opera in Russia is one of the topical topics of modern domestic music. At the same time, many works by composers who made the most important contribution to the formation and development of the genre in the first decades of the 20th century have not yet received a detailed understanding in scientific literature. This article is devoted to the unexplored children's opera-fairy tale by C.A. Cui “The Snow Bogatyr” (1905), which represents the genre in the composer's work. The authors of the work focus on the libretto and composition of “The Snow Bogatyr”, considered in relation to the structural-genre patterns of the tale. As the study showed, the libretto of the opera, created by M.S. Paul, demonstrates a collaboration of different plot and figurative-semantic motifs that create rich intertextual connections with the world fund of fairy tales, epics, legends, traditions; in the plot-compositional logic of “The Snow Bogatyr”, a model of a fairy tale is consistently implemented.

**KEYWORDS:** C.A. Cui, Russian Opera House, Children's Opera, “The Snow Bogatyr”, fairy tales in opera, composition, drama.



Кристаллизация жанра детской оперы в России на рубеже XIX–XX веков стала ярчайшим художественным явлением и ознаменовала собой переход детского музыкального театра на новый уровень. В числе маститых композиторов, кто одним из первых обратил пристальное внимание на молодой жанр, был Ц.А. Кюи. Его перу принадлежат четыре оперы-сказки («Снежный Богатырь», «Кот в Сапогах», «Красная Шапочка», «Иванушка-Дурачок»), написанные в первые десятилетия XX в.

Особое положение детской оперы в жанровой иерархии сочинений для юной аудитории, как и в целом тема детства в отечественной музыке, уже получили осмысление в ряде современных исследований [3; 5; 6; 10; 11; 14; 19; 20]. Все авторы единодушны во мнении, что Ц.А. Кюи выступил создателем русской классической детской оперы.

Несмотря на то, что музыкально-сценические произведения Цезаря Антоновича для детей в последние несколько лет возвращаются на любительские и профессиональные сцены разных театров нашей страны и за рубежом, пользуясь признанием публики, они ещё не получили должного освещения в отечественном музыкознании<sup>1</sup>. К абсолютно неизученным явлениям относится «Снежный Богатырь» – первый образец жанра в творчестве композитора. Это обстоятельство обуславливает актуальность и научную новизну данной статьи.

Опера была создана в 1905 г. в результате творческого сотрудничества Ц.А. Кюи с пианисткой и педагогом М.С. Поль – основателем музыкальных курсов для детей в Ялте (см. об этом подробнее: [21]). В основе либретто «Снежного Богатыря», созданного Мариной Станиславовной, лежит сказочный сюжет, что в целом являлось характерной чертой для большей части детских опер, появившихся на рубеже XIX–XX веков<sup>2</sup>. В превалировании сказки

(и её элементов) при выборе композиторами сюжетной основы для своих музыкально-сценических произведений нет ничего удивительного. Ведь посредством сказки издревле происходило приобщение юного поколения к фундаментальным духовным и общечеловеческим ценностям, мировоззренческим установкам, познание мудрости, облечённой в доступную форму: «В мысли, которая живит сказки, многогранно проявился ум народа, кристаллами отложилась его история, быт, мировоззрение» [2, с. 13]. Через сказку ребёнок усваивает социальные роли и нравственные нормы, учится адекватно воспринимать мир, разделяя Добро и Зло, постигает навыки поведения и отношения к различным жизненным ситуациям.

Прямая взаимосвязь со сказкой отражена Ц.А. Кюи в жанровом определении «Снежного Богатыря»<sup>3</sup>. На титульном листе клавира оперы (под изданием П.И. Юргенсона от 1906 г.) указано, что «сюжет заимствован из русской народной сказки». Однако это утверждение опровергается даже при поверхностном погружении в либретто. Выявление сюжетно-образных аналогий, соотнесение событийного ряда, композиции «Богатыря» со структурно-жанровыми закономерностями сказки представляется интересной исследовательской задачей.

Методологическую основу предлагаемой статьи составил комплексный подход: соединение традиционных методов историко-теоретического музыкознания с приемами литературоведческого анализа. Избранный аналитический ракурс предопределил обращение к трудам исследователей русского эпоса и сказки, таких как В.Я. Пропп [15; 16; 17], Е.М. Мелетинский [13], В.П. Аникин [2].

В первую очередь, изложим сценарный план оперы Ц.А. Кюи:

<sup>1</sup> Да и в целом можно говорить о малоизученности музыкально-театральных сочинений композитора, хотя в настоящее время наблюдается активизация научной мысли, нашедшей отражение в ряде статей, посвящённых разным операм Ц.А. Кюи [1; 4; 7–9; 12; 21–23].

<sup>2</sup> Анализ источников либретто 59 опусов, зафиксированных

в книге Н.М. Бахтина [3], показал, что 46 из 59 опер имеют прямую или косвенную связь с мировым фондом сказок.

<sup>3</sup> Ц.А. Кюи обозначает жанр своего сочинения как опера-сказка.



### I картина:

Зима. Во дворе перед царским теремом одиннадцать Царевен водят хоровод и поют песни вместе с нянюшками. Затеяв игру в снежки, они случайно попадают в лицо вышедшей к ним на прогулку Царице-матери, отчего та падает в сугроб. Царица чрезвычайно раздосадована хулиганством. В сердцах она проклинает Царевен, прося у высших сил забрать негодных дочерей, а взамен дать ей одного сына. Её желание неожиданно исполняется: внезапно налетевший снежный вихрь в виде косматой серой фигуры угоняет Царевен прочь. Когда снежный туман рассеивается, из него чудесным образом появляется одетый в белоснежные доспехи Богатырь (Иван Царевич).

Он называет себя сыном Царицы и просит дать ему оружие для испытания богатырской силы и совершения подвигов. Убитая горем Царица, раскаиваясь в своём проклятии, рассказывает названному сыну о том, что приключилось с Царевнами. Снежный Богатырь, успокаивая мать и обещая найти своих сестёр, отправляется в путь.

### II картина:

Лето. В дремучем лесу стоит избушка на курьей ножке. К ней выходит Богатырь, который уже долго скитается по свету в поисках Царевен. Зайдя в избушку, он видит богатый стол, накрытый на одиннадцать человек. Изголодавшись, Богатырь решает по очереди испробовать все яства, устраивая настоящий пир.

В это время из леса к избушке возвращаются Царевны-Лебедушки<sup>4</sup>, которые горюют от разлуки с матерью, родным домом. Богатырь, слыша их голоса, прячется, забыв на столе шапку. Царевны, видя следы пребывания чужого человека в избушке, просят незнакомца показаться им. Неожиданно появляется ужасный Змей-Горыныч, угрожающий Царевнам смертью, если они не отдадут ему одну сестру. Богатырь смело выходит из своего укрытия, готовый сразиться со злодеем и спасти девушек.

Начинается сцена битвы, в которой Змей предлагает Богатырю перейти к нему на службу, искушая

богатствами (серебром, золотом и драгоценными камнями), а Царевны умоляют незнакомца защитить их от чудища. Верный своей клятве, Богатырь не поддаётся искушениям и одерживает победу, отрубив Змею по очереди все три головы.

Царевны благодарят отважного героя за своё спасение. Богатырь открывает им тайну своей личности, рассказав, что он их брат, а Царица давно их простила и попросила Богатыря найти сестёр. Обрадованные Царевны вместе с обрётённым братом готовы отправиться в родной дом.

Очевидно, что либретто «Снежного Богатыря» обращает к жанру волшебной сказки<sup>5</sup>. Как известно, в её основе традиционно лежит рассказ о герое, олицетворяющем светлые силы, который проходя различные испытания, достигает цели – одерживает победу над противником, восстанавливая равновесие добра и зла.

Так как мы имеем дело со специально написанным либретто, то есть не имеющим реального текстового инварианта, рассмотрение ассоциативного пространства сюжета «Снежного Богатыря» заслуживает пристального внимания.

Приведённый выше сценарный план оперы даёт основание утверждать, что текст либретто не базируется на каком-то конкретном литературном или фольклорном первоисточнике. Более того, в него *инкорпорированы сюжетные мотивы* из разных русских (и западноевропейских) сказок и былин. Попытаемся раскрыть данный тезис.

- Сюжетный каркас «Снежного Богатыря» – это былина «О Добрыне и Змее» и героическая сказка «Бой на Калиновом мосту», где центральное место отведено отважной битве богатырей со Змеем-Горынычем.

- Произошедшие события с одиннадцатью Царевнами-Лебедушками почти зеркально отражают сюжетную фабулу сказки Г.Х. Андерсена «Дикие лебеди», в которой есть одиннадцать принцев-лебедей, спасающая их сестра принцесса и мачеха, по вине которой принцы и стали лебедями.

- Сцена, где появившийся из волшебного снеж-

<sup>4</sup> Во второй картине в композиторских ремарках Царевны называются лебедушками, хотя конкретный момент превращения в сюжетосложении оперы отсутствует.

<sup>5</sup> Исследователи выделяют три основных типа сказок: 1) сказка о животных; 2) волшебная сказка; 3) бытовая сказка [16, с. 12].



ного вихря Богатырь сразу готов совершать подвиги, вызывает определённые аналогии с эпизодом чудесного рождения из былины «Вольга Всеславьевич». Сюжетное сходство усиливается и за счёт текста, почти идентичного по смыслу и имеющего вербальные совпадения:

| «Снежный Богатырь»                                                                                                                                                                                                                        | «Вольга Всеславьевич»                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Здравствуй, матушка, здравствуй, родная, сын желанный твой бьёт челом тебе, просит жаловать! <b>Дай мне палицу весом во сто пуд,</b> дай копё ты мне долгомерное, дай мне меч кладенец. Дай глубок колчан, калены стрелы, дай и лук тугой | Сударыня матушка, не пеленая ты меня, не свивай ты меня, а одень меня в латы крепкие, в шлем позолоченный <b>да дай мне</b> в правую руку <b>палицу,</b> да чтобы <b>весом</b> была палица <b>в сто пудов</b> |

- Сюжетно-смысловая ситуация сцены появления Снежного Богатыря в целом соответствует многим страницам русского эпоса о богатырях (которые, как только набираются «силушки богатырской» – просят оружие и идут на подвиг). С другой – внезапное появление уже «готового» взрослого героя в белоснежных латах создаёт ассоциативные параллели с образом вагнеровского Лоэнгрин (в сияющем серебряном вооружении) – в обоих случаях в безвыходной ситуации словно ниоткуда возникает рыцарь-посланник светлых сил, готовый защитить от всех проблем, восстановить справедливость и гармонию.

- Эпизод II картины оперы, когда изголодавшийся Снежный Богатырь по очереди пробует все яства в избушке, пока нет хозяев, вызывает прямые сюжетные аналогии с русской народной сказкой «Маша и три медведя».

- Сцена возвращения Царевен в избушку – когда они видят следы присутствия чужого и просят его выйти – является зеркальной реминисценцией, отражающей известный фрагмент пушкинской сказки «О мёртвой царевне и о семи богатырях». Образно-смысловая параллель усиливается почти дословным повторением текста:

#### Опера Ц.А. Кюи

Эй, **кто ты**, кто ты, отзовись,  
**а коль стар** – отцом нам нарекись,  
**коль молод – братом** назовись

#### Сказка А.С. Пушкина

**Кто же?** Выдь и покажися, с нами честно подружися.  
**Коль ты старый человек**, дядей будешь нам навек.  
**Коли парень** ты румяный, **Братец будешь** нам названный.

- Эпизод битвы Богатыря со Змеем-Горынычем, где злодей предлагает перейти на его сторону и сулит различные богатства – «Эй, малой, мне послужи! Камней цветных в награду жди!», отчасти находит сюжетные соответствия с героической сказкой «Никита Кожемяка», когда Змей, видя силу героя, искушает его властью, предлагая вместе «разделить свет поровну» и править каждому на своей части.

В то же время в тексте либретто «Снежного Богатыря» «запрятаны» универсальные мифологемы:

- мифологема героя-змееборца и дракона: типичные «змееборческие» сюжеты присутствуют в античной (Гидра и Геракл), средневековой европейской культурах (легенда о Беовульфе, сказки о рыцарях и драконах) и даже в фольклоре Ближнего и Среднего Востока; нельзя не вспомнить и об известном христианском предании о Георгии Победоносце (который, кстати, сражался со змеем, чтобы освободить принцессу);

- перевоплощение в птицу (лебедя): данный сюжетный мотив вообще характерен как для древнеславянского фольклора (вспомним Царевну-Лебедь), так и для западноевропейского (легенда о Лоэнгрине и средневековая сказка, положенная в основу сюжета «Лебединого озера» П.И. Чайковского); не стоит забывать и об античном мифе о Зевсе-лебедь и царице Леде.

- в сцене битвы Богатыря со Змеем-Горынычем проступают библейские мотивы искушения, ведь Богатырь должен не только победить Змея, но и устоять перед соблазном богатством.

- в либретто ярко выражен универсальный мономиф о герое, «приправленный» русским колоритом. Но в силу ограничений в плане объёма оперы, количества действующих лиц и их «плакатных», понятных детям, образных характеристик этапы становления героя сокращены и ускорены: чудесная материализация



зация героя-посланника светлых сил в «земном» мире, зов к подвигу, переход в «волшебный» мир, испытания (битва со Змеем и его искушения), победа над злыми силами и восстановление гармонии.

Таким образом, в тексте либретто «Снежного Богатыря» оказываются «стянуты» в единое пространство разные сюжетные и образно-смысловые мотивы, формирующие интересные интертекстуальные связи с мировым фондом сказок, легенд, преданий<sup>6</sup>.

Предварим дальнейшие наблюдения над либретто оперы Ц.А. Кюи обращением к авторитетному исследователю в вопросах теории сказки В.Я. Проппу [15–17]<sup>7</sup>. Суммируя аналитические размышления учёного, обозначим ряд ключевых для данной статьи положений. Так, В.Я. Пропп выявляет семь типов ролей персонажей:

- 1) *герой*,
- 2) *ложный герой*,
- 3) *вредитель*,
- 4) *искомый/желанный персонаж (но не предмет)*,
- 5) *даритель (снабдитель)*,
- 6) *отправитель*,
- 7) *помощник* [16, с. 89].

Они могут не все присутствовать в сюжете сказки – один персонаж в разное время повествования может играть несколько ролей. Действующим лицам присущи определённые функции (мотивы), которые и составляют морфологическую основу волшебной сказки, образуют основные элементы действия. Перечислим эти функции:

- 1/ Отлучка кого-либо из членов семьи;
- 2/ Запрет, обращённый к герою;
- 3/ Нарушение запрета;
- 4/ Выведывание;
- 5/ Выдача;
- 6/ Подвох;

<sup>6</sup> В этом плане отметим ещё один немаловажный момент. М.С. Поль, воссоздавая в либретто сказочную атмосферу, широко использует приём фольклорной стилизации речи персонажей. Вербальный текст оперы насыщен архаическими конструкциями предложений и историзмами, а также характерным для народных песен использованием образных параллелизмов, художественных символов и эпитетов.

<sup>7</sup> В.Я. Пропп в своих работах анализирует народные сказки,

- 7/ Невольное пособничество;
- 8/ Вредительство (или недовольства);
- 9/ Посредничество;
- 10/ Начинающееся противодействие;
- 11/ Герой покидает дом;
- 12/ Даритель испытывает героя;
- 13/ Герой реагирует на действия будущего дарителя;
- 14/ Получение волшебного средства;
- 15/ Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков;
- 16/ Герой и антагонист вступают в борьбу;
- 17/ Героя метят;
- 18/ Антагонист побеждён;
- 19/ Беда или недовольства ликвидируется;
- 20/ Возвращение героя;
- 21/ Герой подвергается преследованиям;
- 22/ Герой спасается от преследования;
- 23/ Герой неузнанным прибывает домой или в другую страну;
- 24/ Ложный герой предъявляет необоснованные притязания;
- 25/ Герою предлагается трудная задача;
- 26/ Задача решается;
- 27/ Героя узнают;
- 28/ Ложный герой или антагонист изобличается;
- 29/ Герою даётся новый облик;
- 30/ Враг наказывается;
- 31/ Герой вступает в брак (получает награду) [16, с. 35–73].

В пределах данных функций (с некоторыми корректировками или купюрами) развивается действие практически всех сказок. Они реализуются, по утверждению В.Я. Проппа, «независимо от того, кому приписано их выполнение, и независимо от того, как, каким способом они выполняются» [там же, с. 74]. Также исследователь отмечает, что нередко функции в сказках чётко не разграничены, а иногда несколько позиций могут сливаться воедино – он называет это «ассимиляцией» [там же, с. 74–79].

Из-за небольшого объёма оперы (общее время звучания: 35–40 мин.) и концентрированности действия, что обусловлено ориентацией авторов на юных слушателей и исполнителей, не все обозначенные типы ролей сказочных героев и их

но подчёркивает, что авторские сказки строятся по тем же законам.



| Мир «земной»                                                   | Персонаж-посредник                                                                                                | Мир «волшебный»                         |
|----------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Царица,<br>одиннадцать Царевен-Лебёдушек,<br>Нянюшки и мамушки | Снежный Богатырь (Иван Царевич)<br>Появился из того же вихря, который унёс<br>Царевен, называет себя сыном Царицы | Змей-Горыныч<br>Персонификация злых сил |

Таблица 1. Образная структура оперы «Снежный Богатырь»

| Роль в сюжете                    | Персонаж                      |
|----------------------------------|-------------------------------|
| Герой (искатель)                 | Богатырь (Иван-Царевич)       |
| Искомые персонажи                | одиннадцать Царевен-Лебёдушек |
| Отправитель, даритель, вредитель | Царица                        |
| Вредитель                        | Змей-Горыныч                  |
| Ложный герой                     | —                             |
| Помощник                         | —                             |

Таблица 2. Персонажи и роли в опере «Снежный Богатырь»

функции присутствуют в тексте, имеет место факт объединения, «ассимиляции». Однако можно с полной уверенностью говорить о том, что в либретто «Снежного Богатыря» реализуется сюжетно-композиционная модель волшебной сказки. Рассмотрим это подробнее.

Образная структура сочинения Ц.А. Кюи формируется по традиционному для сказки принципу «двоемирия», где главный герой является связующим звеном-посредником (таблица 1).

При соотношении персонажей «Снежного Богатыря» с их ролями в соответствии с положениями работ В. Я. Проппа (таблица 2), становится очевидно, что роли волшебного помощника и ложного героя не находят воплощения в сюжете. Их отсутствие можно объяснить стремлением к компактности, так как изначально опера предназначалась не для большой сцены, а для самостоятельной постановки детьми-участниками музыкальных курсов М.С. Поль. В то же время, более существенным обоснованием будет былинный «след» в трактовке образа главного персонажа (об этом чуть позже).

Царица вбирает в себя несколько ролей:

**1/** прежде всего, она выступает в качестве *отправителя* – мотивирует и посылает Богатыря на поиски Царевен.

**2/** отчасти Царица является *вредителем*, так как проклиная своих дочерей, она запускает цепь последующих драматических событий (призыв волшебного вихря, уносящего Царевен);

**3/** в то же время персонаж частично выполняет роль *дарителя*, потому что именно у Царицы-матушки Богатырь просит оружие для совершения подвигов.

Функции (сюжетные мотивы) действующих лиц волшебной сказки, выделенные В.Я. Проппом, прослеживаются в событийном ряде оперы, но реализованы не полностью (некоторые ассимилированы). Для наглядности представим их в виде таблицы (таблица 3).

Ц.А. Кюи создаёт одноактную композицию *сквозного типа*, где монологи и диалоги героев не замкнуты и, «двигая сюжет», органично образуют сцены (схема 1).

Обозначим основные этапы драматического



| Этапы развития сюжета                                                                                                           | Функции                                                                             | № функции         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| Введение в ситуацию (благополучное). Царевны поют и играют                                                                      | —                                                                                   | 1–6 отсутствуют   |
| Царица в сердцах проклинает дочерей                                                                                             | невольное пособничество;                                                            | 7                 |
|                                                                                                                                 | вредительство (или недостача);                                                      | 8                 |
| Появление Богатыря, сразу готов на подвиг, Царица рассказывает ему ситуацию. Богатырь утешает Царицу и уходит на поиски Царевен | посредничество;                                                                     | 9                 |
|                                                                                                                                 | начинающееся противодействие;                                                       | 10                |
|                                                                                                                                 | получение волшебного средства;                                                      | 14                |
|                                                                                                                                 | герой покидает дом;                                                                 | 11                |
| (в действие не включено, но подразумевается, исходя из авторских ремарок)                                                       | герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков; | 15                |
| Богатырь борется со Змеем, убивает его                                                                                          | герой и антагонист вступают в борьбу;                                               | 16                |
|                                                                                                                                 | антагонист побеждён;                                                                | 18                |
| Богатырь говорит Царицам, что они давно прощены и их ждут дома                                                                  | беда или недостача ликвидируется;                                                   | 19                |
| —                                                                                                                               | возвращение героя                                                                   | 20–31 отсутствуют |

Таблица 3. Функции (сюжетные мотивы) в опере «Снежный Богатырь»

| Вступление | I картина реальный мир                            |                                   |                                            |                                                                                  |                                       | II картина сказочный мир       |                       |                                                                                  |                                        |                                                                                  |
|------------|---------------------------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
|            | Хор царевен-нянюшек «Как на небе красно солнышко» | «Оркестровая» сцена игры в снежки | Речитатив и плач Царицы «Ах, я горемычная» | Сцена похищения царевен («оркестровая») и появление Снежного Богатыря (Царевича) | Ариозо Царевича «Здравствуй, матушка» | Сцена и дуэт Царицы и Богатыря | Сцена Богатыря в лесу | Сцена в избушке (Богатырь, «оркестровая» сцена трапезы, хор и речитатив царевен) | Сцена битвы (царевны, Богатырь и Змей) | Заключительная сцена (речитатив Богатыря, два хора царевен и финальный ансамбль) |
|            | Введение в ситуацию                               |                                   | Завязка конфликта                          |                                                                                  | Развитие                              |                                |                       | Кульминация                                                                      | Развязка                               |                                                                                  |

Схема 1. Композиция оперы «Снежный Богатырь»



действия, которые в целом выстраиваются в полном соответствии с законами волшебной сказки.

Начальная сцена, имеющая в клавири временно-пространственное определение «Сказочные времена. Некоторое царство, некоторое государство», представляет собой экспозицию образов Царицы и Царевен и соотносится с этапом **введения в ситуацию**. Создаётся характерная для волшебных сказок *«картина особого, иногда подчеркнутого благополучия в очень ярких, красивых формах»* [16, с. 94–95. Курсив наш. – Х.М., Е.С.]. Это красочно отражено в тексте хора Царевен «Как на небе красно солнышко», где девушки повествуют о семейной гармонии с родителями. Такое нарочитое благополучие служит контрастным фоном для яркого высвечивания закономерного для сказочного жанра **прихода беды**.

**Завязкой конфликта** является падение Царицы в сугроб, что соответствует такой функции волшебной сказки как «нарушение запрета» – разыгравшиеся царевны нарушают правило не хулиганить (непроизносимое в опере, но подразумеваемое). Последующая сцена Царицы с дочерьми (ариозо *«Ах, я горемычная»*) переводит событийный ряд в мистическое пространство: проклинание Царевен вдруг обретает реальную силу и неожиданно появившийся волшебный вихрь уносит дочек.

Как уже упоминалось, Царица является в опере **«вредителем»**, который традиционно появляется в сюжетосложении после «нарушения запрета». Его роль – «нарушить покой счастливого семейства, вызвать какую-либо беду. <...> «вредительством» открывается завязка, где «вредитель» *вызывает внезапное исчезновение <...> изгоняет кого-либо...*» [там же, с. 36–37; 41–42. Курсив наш. – Х.М., Е.С.]. Любопытно, что в рамках своего ариозо Царица, фактически, совершает и типичное для сказок **«пророчество»** о появлении героя – «Вот кабы до Господу дошла слеза моя, даровал бы Батюшка сына мне единого, как кровь румяного, как снежок белого».

Дальнейший сюжетный ход – **«чудесное» появление Снежного Богатыря** – полностью соотносится с драматургической ситуацией сказочного жанра, что можно подтвердить словами В.Я. Проппа: «Он рождается, обычно – чудесным образом. <...> *очень важный сказочный элемент*» [там же, с. 94. Курсив наш. – Х.М., Е.С.]. Персонаж появляется в структуре повествования уже в «готовом» виде, приходя

из «волшебного» мира, чтобы **«ликвидировать беду»**, восстановить нарушенную гармонию. О его прошлом ничего не известно, лишь со слов Богатыря можно понять, что он представляет светлые силы, называя себя сыном Царицы и братом Царевен.

Главный персонаж оперы функционально выступает **«героем-искателем»**. После своего чудесного «рождения» Снежный Богатырь сообщает, что готов к подвигам и не испытывает ни малейшего сомнения в своей миссии. «Данный момент характеризуется, например, такими словами: «Позволь нам твоих царевен разыскать» и др. Иногда это не упоминается словами, но волевое решение (героя – прим. Х.М., Е.С.) предшествует исканию. Это характерно только для тех сказок, где герой является искателем» [16, с. 48].

Напомним, что в образе Царицы в сцене-диалоге с новообретённым сыном реализуются ещё две важнейшие функции: **«отправителя»** и **«дарителя»**. В данной связи отметим, что в опере отсутствует сам эпизод передачи меча, однако в сцене битвы со Змеем-Горынычем именно им Снежный Богатырь отрубает три головы чудища (о чём свидетельствуют «режиссёрские» ремарки в нотах). Это указывает на свершившийся, но прямо не отражённый в сценической ситуации факт передачи волшебного меча.

Финал I картины соотносится с этапом **«отсылания»** героя и зарождающегося **«противодействия злым силам»**: Богатырь, выполняя просьбу матери, покидает «родной дом», отправляясь на поиски сестёр.

В открывающей II картину сцене («Дремучий лес. Избушка на курьей ножке...») происходит символическое пересечение главным персонажем границы «волшебного» мира, маркированного наличием избушки, к которой выходит скитающийся Богатырь из чащи дремучего леса. Данная ситуация является типичным признаком волшебных сказок и классической **«ситуацией переправы»**: «Герой сказки <...> неизменно оказывается в лесу, – указывает В.Я. Пропп. – Именно здесь начинаются его приключения. Этот лес никогда ближе не описывается. Он дремучий, тёмный, таинственный <...> Но то, что этот лес не совсем обычен, видно по избушке, которую вдруг видит перед собой герой» [15, с. 40–41].

В данном контексте отметим, что данный сюжетный ход корреспондирует и с архаичным обрядом инициации: «...всякое попадание героя



в лес вызывает вопрос о связи данного сюжета с циклом явлений посвящения. Тем теснее связь сказочного леса с тем лесом, который фигурирует в обрядах инициации» [там же, с. 40]. В то же время можно вспомнить, что в ряду различных испытаний на Руси мальчики-подростки, претендовавшие на обретение нового статуса, проходили так называемое «испытание войной» – посланный матерью на поиски сестёр, Богатырь в опере будет биться со Змеем-Горынычем.

В монологичной сцене главного героя, вышедшего из леса и повествующего о своих длительных и безуспешных поисках Царевен, происходит «модуляция» из героической в бытовую сферу. Искатель очень хочет кушать, и потому, изголодавшись, отведывает все одиннадцать порций яств, стоящих на столе в избушке. С одной стороны, не стоит забывать, что опера создана для детей, где такой, не лишённый доли юмора эпизод, вполне отвечает детскому восприятию. Вместе с тем подобный сюжетный поворот характерен для сказок и связан с так называемым «испытанием едой», когда герой должен поглотить неимоверное количество пищи [15, с. 276].

После возвращения одиннадцати Царевен-Лебёдушек в избушку, где они, видя следы присутствия неизвестного, призывают его показаться, действие переключается на главный конфликт – внезапное вторжение трёхглавого Змея-Горыныча. Как отмечает В.Я. Пропп, иногда он «является с угрозами, и требует себе женщину для супружества или для съедения насильно, в виде дани. Этот мотив можно назвать поборам Змея. Мотив этот очень распространён, и черты его довольно единообразны» [там же, с. 185]. Сюжетная ситуация оперы полностью повторяет закономерности, обозначенные учёным: злодей требует отдать на съедение одну девушку и тогда он пощадит остальных. В этот момент наступает «центральное событие»: Богатырь выходит из укрытия, вступая в открытый бой с «вредителем» – этап «непосредственной борьбы», согласно законам волшебной сказки, и кульминация конфликта.

Достаточно развёрнутая сцена битвы выстраивается по важнейшему, каноническому для сказок принципу утробения. В.Я. Пропп пишет, что «утраиваться могут как отдельные детали атрибутивного характера (три головы змея), так и отдельные

функции, пары функций (преследование – спасение), группы функций и целые ходы. Повторение может быть или равномерным (три задачи, три года служить), или повторение даёт нарастание (третья задача самая трудная, третий бой самый страшный), или же два раза даётся отрицательный результат, один раз положительный» [16, с. 82]. Принцип утробения многоаспектно реализуется в сценической ситуации: в три раунда храбрец сражается со Змеем, трижды злодей искушает героя, три раза испуганные Царевны умоляют неизвестного юношу защитить их.

Богатырь выигрывает битву, отрубая Змею в процессе сражения все три головы («победа»). В счастливой развязке оперы воцаряется гармония: Царевны спасены братом-богатырём, они узнают, что Царица-мать их простила и ждёт девочек домой – «ликвидация беды». Данная функция «образует пару с вредительством», посредством чего повествование достигает «своей вершины» [там же, с. 61].

Необходимо отметить, что финал «Снежного Богатыря» открытый – в структуре повествования отсутствует такой важный для сказки этап, как «возвращение домой». Возможно, данное решение связано с ограничениями самого жанра детской оперы, которому, в силу возрастных особенностей исполнителей и слушателей, непозволительно быть затянутым. Но, с другой стороны, В.Я. Пропп указывает на нередкие случаи сокращения сюжетной линии: «...некоторые действия сказочных героев в отдельных случаях не подчиняются и не определяются ни одной из приведённых сюжетных функций. <...> Мы определяем их, как неясные элементы» [там же, с. 72].

Завершая аналитические наблюдения над оперой Ц.А. Кюи «Снежный Богатырь», ещё раз подчеркнём следующее. Ориентация на детскую аудиторию закономерно предопределила обращение авторов произведения к сказочному сюжету. Текст либретто демонстрирует интересную коллаборацию разных сюжетных и образно-смысловых мотивов, создающих интертекстуальные связи с мировым фондом сказок, легенд, преданий. В сюжетно-композиционной логике «Снежного Богатыря» последовательно реализуется модель волшебной сказки, что подтверждается сопоставительным анализом, осуществлённым на основе положений работ В.Я. Проппа. Законы сказки определяют и образную



структуру произведения с характерным делением на два «мира» и персонажей, воплощающих силы действия и контрдействия.

В то же время очевидно, что образе Снежного Богатыря происходит объединение черт сказочного и былинного героя. Обозначим ряд позиций, выявляющих принадлежность персонажа к «представителям» героического эпоса. Как справедливо отмечает исследователь А.П. Скафтымов, «в центре творческого напряжения былины о богатырских подвигах находится герой-богатырь, а в нём его ратная доблесть и сила» [18]. Герой же сказки в совершении подвигов не отличается силой и ловкостью – «он становится обладателем “волшебных предметов” и “волшебных помощников”, которые и свершают

за него “сказочный подвиг”. <...> Личность героя волшебной сказки, отчётливо манифестируется не в подвигах, а в типе поведения» [13, с. 130].

В опере Ц.А. Кюи Снежный Богатырь, подобно былинным персонажам, не претерпевает каких-либо внутренних изменений, выступая символом героизма, отваги, доброты, честности. Симптоматично, что он не имеет «волшебного помощника», и в сцене битвы со Змеем (центральный элемент ряда русских былин) одолевает злодея не с помощью кого-то, а самостоятельно, демонстрируя смелость и отвагу, стойкость духа к соблазнам и искушениям. Подобная трактовка реализуется в образно-интонационной драматургии оперы, однако это уже тема отдельного исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Алексеев Г.А. Опера Ц. Кюи «Матео Фальконе»: особенности драматургии // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2011. № 130. С. 223–229.
- 2/ Аникин В.П. О чем говорят народные сказки // Литература в школе. М., 1970. Вып. 3. С. 4–13.
- 3/ Бахтин Н.Н. Обзор детских опер. С обозначением декораций и количества и качества голосов и хоров. Петроград: Тип. Имп. училища глухонемых, 1915. 48 с.
- 4/ Гаврилова Л.В. Опера «Кавказский пленник» Цезаря Кюи: из забвения к возрождению? // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4 (26). С. 14–22.
- 5/ Ермаков А.А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов): дис. ... канд. искусствовед. Екатеринбург, 2012. 182 с.
- 6/ Изуграфова Н. Детская опера в контексте современной музыкальной культуры // Научный вестник Одесской государственной музыкальной академии им. А.В. Неждановой. 2008. № 9. С. 110–123.
- 7/ Лапина М.Е. Воплощение образов русских народных сказок в оперном творчестве Ц. Кюи (на примере анализа оперы «Иванушка-дурачок») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 1 (51). С. 99–104.
- 8/ Лапина М.Е. Сказка в музыкальном театре: сценические особенности детских опер Ц. Кюи // Молодёжный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 1 (4). С. 114–116.
- 9/ Лапина М.Е. Феномен детства в культурном наследии Ц.А. Кюи // Вестник СПбГИК. 2015. Вып. 4 (25). С. 73–79.
- 10/ Лесовиченко А.М. Детская музыка как область композиторского творчества. Отражение представлений о детстве и ранней юности в произведениях композиторов-классиков: монография. Saarbrücken: LAP, 2012. 296 с.
- 11/ Лесовиченко А.М. Детская музыка как феномен музыкальной культуры и её освоение в условиях педагогического вуза и колледжа // Музыкальное искусство и об-



разование. 2013. Вып. 3. С. 100–105.

12/ Медведева Ю. Опера Ц.А. Кюи «Сын мандарина»: между востоком и западом // Учёные записки РАМ имени Гнесиных. 2023 № 1(44). С. 41–54.

13/ Мелетинский Е.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки / Е. М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, Д.М. Сегал // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. Вып. 236. С. 130.

14/ Немировская И.А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков: автореферат дис. ... докт. искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 48 с.

15/ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки: монография. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.

16/ Пропп В.Я. Морфология сказки: монография. Л.: Academia, 1928. 152 с.

17/ Пропп В.Я. Русский героический эпос: монография. 2-е изд., испр. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 603 с.

18/ Сказка и её отличие от былины. Русский эпос // Яродом-журнал. URL: <https://yarodom.livejournal.com/2009339.html> (дата обращения: 01.05.2023).

19/ Сорокина Е.А. Мир детства в русской музыке XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. Тамбов, 2006. 183 с.

20/ Стефанович Д.В. Русская детская опера конца XIX – начала XX века // Сборник статей по материалам V Всероссийской конференции. СПб., 2019. С. 55–61.

21/ Холодова М.В., Ершов С.С. Детские оперы Ц.А. Кюи: история создания и сценическая судьба // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 2. С. 25–36.

22/ Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «Пиром» я доволен, «Пир» – вышел!»: к 120-летию премьеры оперы Ц.А. Кюи // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 2. С. 39–48.

23/ Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи (из истории создания и постановок оперы) // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4. С. 65–74.

## REFERENCES

1/ Alekseev, G.A. (2011), "Opera C. Cui "Mateo Falcone": features of drama", A.I. Herzen Izvestiya RSPU [Izvestia RSPU named after A.I. Herzen], No. 130, pp. 223–229. (in Russ.)

2/ Anikin, V.P. (1970), "What do folk tales talk about", Literatura v shkole [Literature at school], Moscow, Issue 3, pp. 4–13. (in Russ.)

3/ Bakhtin, N.N. (1915), Obzor detskikh oper. S oboznameniem dekoratsii i kolichstva i kachestva golosov i khorov [Review of children's operas. With the designation of the scenery and the number and quality of voices and choirs], Tip. Imp. uchilishcha glukhonemykh, Petrograd,

48 p. (in Russ.)

4/ Gavrilova, L.V. (2019), "Opera "The Caucasian Prisoner" by César Cui: from oblivion to rebirth?", Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science], No. 4 (26), pp. 14–22. (in Russ.)

5/ Ermakov, A.A. (2012), Zhanrovye osobennosti detskoj opery dlya lyubitel'skogo teatra (na primere tvorchestva uralskikh kompozitorov) [Genre features of children's opera for amateur theater (on the example of the work of Ural composers)], Cand. Sc. Thesis, Ekaterinburg, 182 p. (in Russ.)

6/ Izugrafova, N. (2008), "Children's opera in the context of modern musical culture", Nauchnyj vestnik Odesskoj gosudarstvennoj muzykal'noj akademii im. A.V. Nezhdanovoj [Scientific Bulletin of the A.V. Nezhdanova Odessa State Music Academy], No. 9. pp. 110–123. (in Russ.)

7/ Lapina, M.E. (2015), "The embodiment of the images of Russian folk tales in the operatic work of C. Cui (on the example of the analysis of the opera "Ivanushka the Fool")", Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice], No. 1 (51). pp. 99–104. (in Russ.)

8/ Lapina, M.E. (2015), "A fairy tale in a musical theater: scenic features of children's operas by C. Cui", Molo-dyozhnyj vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], No. 1 (4), pp. 114–116 (in Russ.)

9/ Lapina, M.E. (2015), "The phenomenon of childhood in the cultural heritage of C.A. Cui", Vestnik SPbGIK [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], Issue 4 (25), pp. 73–79. (in Russ.)

10/ Lesovichenko, A.M. (2012), Detskaya muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva. Otrazhenie predstavlenii o detstve i rannei yunosti v proizvedeniyakh kompozitorov-klassikov: monografiya [Children's music as a field of compositional creativity. Reflection of ideas about childhood and early youth in the works of classical composers: monograph], LAP, Saarbrücken, 296 p. (in Russ.)

11/ Lesovichenko, A.M. (2013), "Children's music as a phenomenon of musical culture and its development in the conditions of a pedagogical university and college", Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education], Issue 3. pp. 100–105. (in Russ.)

12/ Medvedeva, Yu. (2023), "C.A. Cui's opera "The Mandarin's Son": between East and West", Uchyonye zapiski RAM imeni Gnesinyh [Scientific notes of the Gnessin Academy of Sciences], No. 1(44). pp. 41–54. (in Russ.)

13/ Meletinskii, E.M. (1969), "Problems of the structural description of a fairy tale", Trudy po znakovym sistemam



[Works on sign systems], Tartu, Issue 236, p. 130. (in Russ.)

**14/** Nemirovskaya, I.A. (2011), *Fenomen detstva v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroi poloviny XIX – pervoi poloviny XX vekov* [The phenomenon of childhood in the works of Russian composers of the second half of the XIX – first half of the XX centuries], Abstract of Doctor Sc. Thesis, Magnitogorsk, 48 p. (in Russ.)

**15/** Propp, V.Ya. (2000), *Istoricheskie korni volshebnoi skazki: monografiya* [The historical roots of a fairy tale: a monograph], Labirint, Moscow, 336 p. (in Russ.)

**16/** Propp, V.Ya. (1928), *Morfologiya skazki: monografiya* [Morphology of fairy tales: monograph], Academia, Leningrad, 152 p. (in Russ.)

**17/** Propp, V.Ya. (1958), *Russkii geroicheskiy epos: monografiya* [Russian Heroic Epic: monograph], Gos. izd-vo khudozh.lit., Moscow, 603 p. (in Russ.)

**18/** "A fairy tale and its difference from the epic. Russian Epic", *Yarodom-magazine*, Available at: <https://yarodom.livejournal.com/2009339.html> (Accessed 01 May 2023). (in Russ.)

**19/** Sorokina, E.A. (2006), *Mir detstva v russkoi muzyke XIX veka* [The world of childhood in Russian music of the XIX century], Cand. Sc. Thesis, Tambov, 183 p. (in Russ.)

**20/** Stefanovich, D.V. (2019), "Russian children's opera of the late XIX – early XX century", *Sbornik statei po materialam V Vserossiiskoi konferentsii* [collection of articles on the materials of the V All-Russian Conference], Saint-Petersburg, pp. 55–61. (in Russ.)

**21/** Kholodova, M.V., Ershov, S.S. (2022), "Children's operas by C.A. Kui: the history of creation and stage fate", *ARTE*, No. 2, pp. 25–36. (in Russ.)

**22/** Kholodova, M.V., Sementsova, E.D. (2021), "'I am satisfied with the Feast, the Feast is out!': on the 120th anniversary of the premiere of the opera by C.A. Cui", *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship] No. 2, pp. 39–48. (in Russ.)

**23/** Kholodova, M.V., Sementsova, E.D. (2022), "'The Captain's Daughter' by C.A. Kui (from the history of the creation and productions of the opera)", *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], No. 4, pp. 65–74. (in Russ.)

### Сведения об авторах

Холодова Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: [holodova-maria@mail.ru](mailto:holodova-maria@mail.ru)

Ершов Сергей Сергеевич, преподаватель, ДМШ № 1, Красноярск

E-mail: [sergejersov7142@gmail.com](mailto:sergejersov7142@gmail.com)

### Authors information

Maria V. Kholodova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: [holodova-maria@mail.ru](mailto:holodova-maria@mail.ru)

Sergey S. Ershov, teacher, Children's Music School No. 1, Krasnoyarsk

E-mail: [sergejersov7142@gmail.com](mailto:sergejersov7142@gmail.com)



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

46/

**А.Е. КЛИМЕНКО,  
ЧЭНЬ ЮЙЦИ**

Особенности функционирования народных духовых инструментов флейтового и язычкового типов в Китае

55/

**ВАН БИЦИ**

Вопросы исполнительской интерпретации хореографической поэмы М. Равеля «Вальс» в транскрипции для фортепиано

65/

**С.Г. ВОЙТКЕВИЧ,  
ХУ МИНЯН**

Образ главной героини китайской оперы «Седая девушка» в трактовке Лэй Цзя



УДК 788

## ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ НАРОДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ФЛЕЙТОВОГО И ЯЗЫЧКОВОГО ТИПОВ В КИТАЕ

**А.Е. КЛИМЕНКО, ЧЭНЬ ЮЙЦИ**

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

**АННОТАЦИЯ.** Китайская народная духовая музыка является не только существенной частью китайской культуры, но и жемчужиной мирового музыкального искусства в целом. На сегодняшний день это достаточно масштабная художественная система, она удовлетворяет самые разнообразные практические и художественно-эстетические потребности как в сочинительской традиции, так и в исполнительской практике. История китайских народных духовых инструментов корнями уходит в глубокую древность. В своём развитии они достигли больших успехов и являются важной составляющей большой семьи инструментария разных народов, в основе которой лежат флейтовый и язычковый типы звукообразования. Авторами статьи предпринята попытка проанализировать функциональные особенности некоторых китайских народных духовых инструментов данного вида с точки зрения истории их развития и распространения, классификации, внешних характеристик и способов игры на основе изучения и систематизации китайских исследований. Введение в научный обиход иностранных источников, ещё не переведённых на русский язык, позволило дополнить материал новыми, ранее неизвестными фактами, расширяющими представления о духовом исполнительском искусстве Китая прошлого и современности.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** китайские народные духовые инструменты, этнические инструменты, сона, гуаньцзы, сяо, пайсяо, шэн, костяная флейта, Чжэцзянский музей, Чжао Сунтин.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## ANALYSIS OF THE FUNCTIONING OF FOLK WIND INSTRUMENTS OF FLUTE AND TONGUE TYPES IN CHINA

**A.E. KLIMENKO, CHEN YUQING**

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

**ABSTRACT.** Chinese folk wind music is not only an essential part of Chinese culture, but also the pearl of the world musical art as a whole. To date, this is a fairly large-scale artistic system, it satisfies a wide variety of practical and artistic and aesthetic needs both in the composing tradition and in performing practice. The history of Chinese folk wind instruments goes back to ancient times. They have achieved great success in their development and are an important component of a large family of instruments of different peoples, which is based on flute and tongue types of sound formation. The author of the article attempts to analyze the functional features of some Chinese folk wind instruments of this type from the point of view of the history of their development and distribution, classification, external characteristics and ways of playing based on the study and systematization of Chinese studies. The introduction into scientific use of foreign-language sources that have not yet been translated into Russian made it possible to supplement the material with new, previously unknown facts, that expand the understanding of China's performing culture of the past and present.

**KEYWORDS:** Chinese folk wind instruments, ethnic instruments, sona, guanzi, xiao, paixiao, sheng, bone flute, Zhejiang Museum, Zhao Songting.

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



История китайских народных духовых инструментов уходит вглубь веков. По археологическим данным, которые относятся к III–IV тысячелетиям до н. э., на территории Древнего Китая уже существовали инструменты из глины, кожи и дерева. Согласно исследованиям У Ген-Ира, позднее «...появляются инструменты из камня, меди, бронзы. Некоторые из них имеют не китайское происхождение и были привезены в Китай с Арабского Востока, из Юго-Восточной Азии, Индии, Монголии и т. д.» [1, с. 251].

Одни из самых древних музыкальных инструментов использовались в качестве орудий труда либо бытовых принадлежностей, и наряду с этим – для исполнения музыки. Поэтому они имели и практическое (хозяйственное), и художественное значение [2]. Костяная флейта из Цзяху в уезде Уян (Хэнань), которой более 7 тыс. лет; костяной свисток, найденный на месте культуры Хемуду в Чжэцзяне (ок. 6900 тыс. лет) и *сюнь*, обнаруженный на месте культуры Яншао в деревне Сиань Ханьпо (ок. 6–7 тыс. лет) – являются самыми ранними из известных китайских духовых музыкальных инструментов [3, с. 80].

Однако эволюция не стоит на месте, и за тысячелетнюю историю инструменты значительно видоизменились по сравнению со своими предшественниками. Одной из причин трансформации является более современная, сложная техника их изготовления. Менялись не только сами инструменты, но и формировался исполнительский стиль, на который оказали влияние культурная среда, быт, религия, язык китайского народа. Некоторые инструменты исчезли из музыкальной практики, другая их часть сохранилась в небольших местностях с ограниченным спектром применения [4, с. 6–7]. Например, *сюнь* – сосухообразная флейта наподобие российской – редко появляется в исторических записях уже со времён династии Тан (618–907), а в период правления династий Мин (1369–1644) и Цин (1644–1911) и вовсе практически исчезает из культурной жизни Китая. Однако в настоящее время она вновь постепенно становится достоянием музыкальной инструментальной культуры, являясь участницей различных ансамблей.

Существует несколько традиционных способов классификации китайских народных духовых инструментов: по способу звукоизвлечения, материалу для изготовления (тростник, бамбук, камень, дерево, нефрит), а также положению инструмента во время игры. Например, горизонтальное или поперечное расположение (по аналогии с европейской поперечной флейтой) – это флейта *ди* и две её разновидности: *цзюйди*, используемая в оркестре музыкальной драмы «куньцзюй» и *банди* (оркестр музыкальной драмы жанра «банцзы»). К инструментам с вертикальным или продольным способом игры также относятся флейты *сяо*, *сюй*, *пайсяо*, имеющие мягкое, нежное звучание. Некоторые инструменты, со схожим названием, но принадлежащие к разным региональным традициям, отличаются своим внешним видом. Например, *южная флейта сяо* толще и короче, её также называют *сякухати*; *северная сяо*, ещё известная как *донсяо*, – тонкая и длинная. Во времена династии Чжоу стала популярной многостольная флейта *пайсяо*.

Также китайские инструменты делятся по способу звукоизвлечения. Эта традиционная классификация характерна для дифференциации русских народных или классических европейских инструментов. Например, все флейты народного типа обычно называют свистящими или свистковыми. Другой тип инструментов, широко распространённый в Китае – язычковый. Здесь встречаются инструменты с деревянной, бамбуковой или металлической тростью. Трость имеет одинарную пластину (пищик) и прикрепляется к трубке инструмента. К этой группе относятся: *шэн*, *гуаньцзы*, *хайди* (*морская флейта*), *сона* и другие.

Рассмотрим более подробно особенности вышеперечисленных и некоторых других народных духовых инструментов Китая флейтового и язычкового типов.

#### Свистящие духовые инструменты

Пожалуй, одним из самых главных инструментов Китая является флейта *сяо* (簫) или *дунсяо* – продольная бамбуковая флейта с закрытым нижним торцом (рисунок 1). История её происхождения



Рисунок 1. Флейта сяо с 6 и 8-ю отверстиями



Рисунок 2. Флейта ди

восходит к глубокой древности. Археологи обнаружили инструменты, которым насчитывалось около 7 000 лет. Сейчас эти образцы хранятся в знаменитом Чжэцзянском музее. Экземпляры *сяо* сделаны из полых костей птиц с несколькими отверстиями. Длина костяной *сяо* около 7 см, а диаметр 6–8 мм. Сравнивая внешние характеристики древней и современной *сяо* (кроме материала для изготовления), можно сказать, что костяная *сяо* является прототипом современного инструмента. В древнем энциклопедическом труде эпохи Воюющих царств «Вёсны и осени господина Люя», датируемого III веком до н. э., упоминается *сяо* из бамбука. В дальнейшем бамбуковые *сяо* становятся наиболее популярными [4, с. 54].

Современная флейта *сяо* представляет собой одностольную трубку из бамбука с несколькими игровыми отверстиями. Известны *сяо* с 6-ю (5 на лицевой стороне, 1 на обратной) и 8-ю (7 на лицевой, 1 на обратной) резонаторными отверстиями. *Сяо* с 8-ю отверстиями – это уже более усовершенствованный вариант [6, с. 30].

Приёмы игры на *сяо* практически ничем не отличаются от других инструментов флейтового типа. Но по своим звуковым и техническим качествам этот вид больше подходит для исполнения спокойных и лирических мелодий. *Сяо* идеально звучит соло

и в составе ансамбля<sup>1</sup>. Так, в одной из классических китайских мелодий «Лунная ночь среди цветов на весенней реке», очень гармонично сочетаются флейта *сяо* (исполнение лёгкого мордента) и щипковый народный инструмент *пинпа* (звукоподражание барабанному бою), которые рисуют лирическую картину плывущей по реке лодки. Ещё один традиционный ансамбль, способный глубоко отразить художественную концепцию музыкального сочинения, включает *сяо* и струнно-щипковый *цинъю*.

Другой, широко распространённый в Китае<sup>2</sup> инструмент, – поперечная флейта *ди* (другое название – *дицзы*, рисунок 2). Она появилась ещё в эпоху неолита. Подтверждением этого факта служат найденные в Китае костяные флейты, относящиеся

<sup>1</sup> На сегодняшний день в китайской музыкальной практике, как и в российской, можно выделить сольное и ансамблевое (или оркестровое) музицирование. Однако если говорить об истории развития инструментального искусства, то в Древнем Китае доминировало коллективное исполнение, которое было связано с участием музыкантов в различных обрядах и ритуалах. Сольная игра носила в большей степени развлекательный, импровизационный характер и практиковалась во время каких-либо праздников.

<sup>2</sup> Это наиболее известный в других странах китайский инструмент.



к данному периоду. В эпоху династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) *ди* занимала очень важное место в дворцовой и военной музыке. Это говорит о том, что инструмент в то время уже прошёл свой ранний период развития, обретя внешнюю форму, музыкальный строй и другие особенности, которые позволяли включить его в состав оркестра. На каменном барельефе периода Южных и Северных династий (420–589), найденном в уезде Дэн в провинции Хэнань, можно увидеть изображение древнего оркестра. Примечательно, что угол, под которым исполнитель держит флейту *ди* и положение его рук полностью совпадает с современной постановкой при игре на данном инструменте. Древние манускрипты свидетельствуют о том, что *ди* активно использовалась в оркестре для исполнения музыки самого разнообразного предназначения, например, застольной или танцевальной в эпоху династий Суй (581–617) и Тан.

Несмотря на то, что сегодня можно встретить инструменты, выделяемые из камня, нефрита или красного дерева, лучшим материалом для изготовления *ди* по-прежнему остаётся бамбук. Такие инструменты обладают прекрасными звуковыми качествами и, что немаловажно с точки зрения современной экономики, относительно низкими производственными затратами. *Ди* имеет шесть звуковых отверстий, каждое из которых несёт свою определённую функцию: одно предназначено для вдвигания воздуха, другое заклеено тонкой камышовой или тростниковой плёнкой, благодаря которой создаётся вибрация, и следующие два необходимы для ограничения столба воздуха, заключённого в трубке инструмента. Диапазон *ди* составляет чуть более двух октав, она обладает звонким и ярким звучанием. Как правило, различают два вида *ди*: в южных регионах Китая – *цуйди*, а в северных – *баньди*. *Цуйди* сравнительно большего размера, чем *баньди*, и обладает низким, густым звуком. *Банди* – короче по длине и более тонкая. У неё высокий, звонкий тембр [1; 5].

Как отмечает исследователь Хуан Шуай: «Музыка бамбуковой *ди* на юге и севере имеет свои отличительные черты, так как эти направления развивались сами по себе и мало взаимодействовали. Для *ди* было написано множество произведений на основе южной и северной народной музыки.

Вслед за развитием двух стилей постепенно сформировались так называемые «Южная» и «Северная школа» [5, с. 39]. Среди представителей северной школы можно выделить таких музыкантов как Фэн Цзыцунь (1904–1987) и Лю Гуаньюэ (1918–1990), которые в 1950-е годы выступали за продвижение профессиональной практики музицирования на бамбуковой *ди*. Ещё один известный исполнитель на *ди* – Лю Сэн (род. 1937). «Его искусное сочетание техники пальцев и дыхания сформировало уникальный стиль. Ему подражало много людей, но ни один из них не смог достичь такого высокого уровня» [5, с. 39]. К наиболее известным сочинениям из репертуара Лю Сэна относится «Пастушья флейта», где воплощены картины сельского быта.

Ярким представителем южной школы является Чжао Сунтин (1924–2001). В то же время в своих произведениях он мастерски синтезировал средства музыкальной выразительности северной школы. Кроме того, композитор уделял серьёзное внимание теоретическим исследованиям и совершенствованию навыков в изготовлении бамбуковой *ди*. Как пишет Хуан Шуай, Чжао Сунтин «<...> полагал, что как натуральный, так и темперированный строй в равной степени имеют право на существование. Он выявил зависимость строя духовых инструментов от температурного режима их эксплуатации. Исследователь настаивал на том, что для изучения инструментов и создания впоследствии их эталонных и сертифицированных образцов, необходим научный подход с вовлечением методов точных наук» [5, с. 40].

#### Языковые духовые инструменты

Китай – огромная страна с 56-ю этническими группами, каждая из которых имеет свой особый национальный колорит и традиционные народные инструменты. Довольно большую часть из них составляет язычковая группа. Например, *баву* – инструмент хани, *санби* – инструмент цзинпо, *лушэн* – инструмент мяо, *хулусы* – инструмент ачан, *хулушэн* – инструмент горных конгов (лаху). Но есть и такие, которые были импортированы от совсем других народов. Попав на новую культурную почву, они развивались на протяжении многих столетий, и сегодня эти инструменты обладают уже довольно сильными местными характеристиками. Речь идет о *соне* (рисунок 3) и *гуаньцзы*.

Примерно в III веке н. э. *сона* (唢呐) проникла в Китай с территории Персии и Аравийского по-

луострова. В пещере № 38 городка Кэцзыэр (или Кизил) в уезде Бай Синьзян Уйгурского автономного района Китая на стенной росписи можно увидеть танец, который сопровождается игрой на *соне*. Фрески относятся к периоду правления династии Западная Цзинь (265–316). Во времена династий Цинь (221–206 гг. до н.э.) и Юань (1271–1368) *сона* распространилась в район Центральной равнины Китая [3, с. 90].

Первые записи об этом инструменте появились в древней литературе эпохи династии Мин. Генерал империи Мин – Ци Цзигуан использовал *сону* в военном оркестре, о чём он упоминает в своём трактате «Новая книга записей о достижениях. Трактат о военной подготовке». В более позднюю эпоху династии Мин *сона* играла важную роль в традиционной китайской опере и драме «сицзюй», сопровождая пение и исполняя сольные мелодии. Кроме того, *сона* стала распространяться в народной инструментальной музыке. Её мощное, торжественное звучание использовалось для сопровождения *чуйгэ* (род духовой инструментальной музыки, распространённый на севере Китая) и янгэ (вид народного танца с песнями). Широко применялась *сона* и в обрядовой музыке – на праздниках, свадьбах, похоронах.

В эпоху династии Цинь (1644–1912) *сона* была включена в состав придворной музыки «Музыка района Хуэй». Это общепринятое во времена Цинь, наименование Синьцзяна и южного Тянь-Шаня, населённых уйгурами. Постепенно *сона* распространилась практически по всему Китаю, и сегодня её можно встретить в провинциях Шаньдун, Хэнань, Хэбэй, Шаньси, Шэньси, Ганьсу, Гуандун, Фуцзянь и т. д. *Сона* стала одним из широко используемых музыкальных инструментов во всех этнических группах Китая. 20 мая 2006 года она была внесена в список нематериального культурного наследия государственного значения.

Каковы же внешние и технические характеристики этого инструмента? *Сона* (или китайский кларнет), как правило, изготавливается из твёрдой древесины лиственных пород деревьев. Она имеет конический ствол с 8-ю игровыми отверстиями (семь на лицевой стороне ствола, и один на противоположной) и широким металлическим раструбом. Звук извлекается при помощи двойной камышовой трости, насаживаемой на латунную трубку, на которой укрепляется



Рисунок 3. Сона

также круглый костяной или медный диск, служащий опорой для губ исполнителя [7]. Своим внешним видом она очень напоминает восточную зурну или древнерусскую сурну.

Усовершенствованная *сона* с добавленными клапанами стала инструментом, который прекрасно вписался в оркестры национальных музыкальных инструментов. По высоте звучания различают несколько её разновидностей. У *соны*-сопрано мягкий и нежный тембр; *сона*-альт является самым идеальным инструментом для сольного и ансамблевого исполнения, он прекрасно сочетается с группой струнных. *Сона*-тенор имеет плотный и сильный тембр, а *сона*-бас – глубокий и густой. В целом диапазон *соны* составляет около двух октав. В настоящее время «инструмент широко применяется народными инструментальными ансамблями для сопровождения пения и танцев в традиционной опере» [8]. Помимо этого *сону* в качестве аккомпанирующего инструмента нередко используют композиторы и исполнители различных современных жанров и стилей (популярная музыка, рэп).

*Гуаньцзы* (管子) был завезён в Центральный Китай из Синьцзяна предположительно в эпоху династии Суй. В древности его также называли *били*, что значит бамбуковый рожок, или *лугуань* – тростниковая трубка. Сегодня этот инструмент распространён на всей территории Китая, но особенно любим северянами. *Гуаньцзы* обладает довольно громким и резковатым звучанием, а его тембр

наполнен густым деревенским колоритом, поэтому инструмент нередко используется в различных жанрах народной музыки.

По устройству *гуаньцзы* довольно прост, он представляет собой цилиндрическую трубку из древесины твёрдолиственных пород, бамбука и иногда олова. Двойная тростниковая трость, в узкой части перевязанная проволокой, вставляется в канал *гуаньцзы*. Характерной чертой являются оловянные или медные кольца, которые надеваются на оба конца инструмента, а иногда и между игровыми отверстиями. На корпусе трубки имеются 8 или 9 таких отверстий – 7 на верхней и 1–2 на задней стенке [1, с. 262].

Различают три вида *гуаньцзы*: малый, средний и большой. В зависимости от этого, его длина варьируется от 18 до 24 см, а диаметр составляет 0.9–1.2 см. Звукоряд современного *гуаня* – хроматический. Малый *гуаньцзы* (小管 сяогуань), который также называют *гуань*-сопрано или малый *гуань* ( $a^1-c^4$ ), является характерным ведущим инструментом в оркестре. Средний *гуань* имеет диапазон  $a-d^3$ . Большой *гуаньцзы* (大管 дагуань) или *гуань*-бас ( $a-d^2$ ) в оркестре может выполнять басовую функцию либо создавать ритмичный бит [6, с. 71].

Исполнительские приёмы игры на *гуаньцзы* весьма разнообразны. Кроме таких общеизвестных как вибрато, глиссандо и т. д., есть и довольно специфичные – даинь, куаинь, шуаньинь и др. Высота звука на *гуаньцзы* может определяться тем, насколько глубоко трость захватывается ртом, а при изменении артикуляции во время исполнения можно достичь подражания человеческому голосу либо голосам животных. Техника игры на *гуаньцзы* примерно такая же, как и на соне, но игра носит более напряженный в смысле дыхания характер [3, с. 93].

Важный вклад в развитие этого инструмента внесли педагоги и музыканты-исполнители на *гуаньцзы*. Один из них – профессор Центральной музыкальной консерватории Ху Чжихоу (род. 1941). Ху Чжихоу является членом учёного совета, заведующим кафедрой духовых и ударных народных инструментов, а также заместителем председателя Исследовательской ассоциации народных духовых инструментов Китайского союза музыкантов (рисунок 4).

Губной орган *шэн* (笙), также известный как



Рисунок 4. Профессор Ху Чжихоу играет на гуаньцзы

«китайский орган» (рисунок 5), считается одним из самых древних языковых духовых инструментов в мире, оказавших влияние на развитие данной группы за пределами Китая<sup>3</sup>. Существуют различные легенды о происхождении *шэна*. В одной из них говорится о том, что его подарила людям богиня сватовства и брака – Нюйва, в другой утверждается, что изобретатель *шэна* пытался воссоздать мифическую птицу феникс – её туловище, голову и крылья [1, с. 263].

Первоначально *шэн* был народным инструментом, а позднее он нашёл своё применение в ритуальной и церемониальной музыке при дворе – в основном для игры в оркестре или аккомпанемента пению. В древней рукописи «Церемониал династии Чжоу» упоминается официальное названия лица («мастер шэн»), в обязанности которого входило преподавание игры на *шэне* и других музыкальных инструментах. «В период правления династии Тан (618–907) появляется много исполнителей на *шэне*, мастерство которых достигло высокого уровня, а поэты посвящали этому инструменту свои сочинения» [8, с. 196].

В период до ханьской эпохи *шэн* представлял собой чашу из высушенной тыквы-горлянки, в которой были закреплены тростниковые либо бамбуковые

<sup>3</sup> В 1978 году при раскопках гробницы князя и правителя царства Цзэн в уезде Суйсянь было найдено несколько экземпляров *паошэн*. Это самый ранний *шэн*, возраст которого составляет 2400 лет.

трубки, их количество варьировалось от 12 до 18. Язычки (трости) изготавливались из бамбука, а после ханьской эпохи их стали делать из меди. Во время династий Суй и Тан появились чаши из лакированного дерева, которые по периметру корпуса украшались резьбой. Количество трубок тогда стало достигать уже 13, 17 или 19 и именно такой *шэн* стал в то время традиционным.

В настоящее время распространены 14 и 17-ствольные *шэны*, их длина варьируется от 48 до 80 см. Следует добавить, что в музыкальной практике встречаются также инструменты с 21, 24, 26, 36, 37 и даже 42 трубками. На современном *шэне* были добавлены клапаны, что позволило сделать игру более техничной. Сегодня в китайском оркестре используются инструменты, состоящие из 36 трубок. Они имеют такие тесситурные разновидности как: сопрано, альт, тенор и бас. Фу Цян в своей статье отмечает: «В ходе конструктивной эволюции сложились многие разновидности *шэна*: большие и маленькие, круглые и квадратные, с длинным и коротким вдувным отверстием, *шэн* с широким диапазоном звука, *шэн* с клапанами, с вращающимся основанием, с низким звуком и т. д. Во второй половине XX века получили применение оркестровые разновидности *шэна*. Сегодня *шэн* превратился в инструмент, который обладает богатой способностью исполнять сольные произведения – от воинственных героических мелодий до изящных лирических мотивов» [8, с. 196]. Также исследователь отмечает вклад в развитие этого инструмента известного китайского исполнителя Ху Тяньцюаня, который «существенно модернизировал конструкцию *шэна*: он <...> расширил диапазон и улучшил качество и силу его звучания» [там же].

Если в целом говорить о принципах звукообразования, то следует исходить из того, что *шэн* представляет собой многоствольный духовой инструмент. К корпусу чаши приделан патрубкомундштук, а звуки возникают в результате вдувания в него воздуха и одновременного закрывания пальцами нескольких отверстий. «На *шэне* очень редко извлекается одиночный звук, так как это многоголосный инструмент, обычным является извлечение созвучий (аккордов), состоящих из четырёх, пяти или восьми нот, что составляет специфику традиционной китайской гармонии» [1, с. 263; 8].



Рисунок 5. Шэн

Приёмы игры на традиционном и модернизированном *шэне* являются наиболее разнообразными среди всех духовых инструментов Китая. Например, используются различные штрихи, технические приёмы и мелизмы: тенуто, стаккато, форшлаговая орнаментация, двойной и тройной язык (комбинированная атака звука), вибрато и т. д.

Следует отметить, что, являясь родоначальником язычковой группы, китайский *шэн* оказал значительное влияние на усовершенствование и развитие западноевропейских музыкальных инструментов. Вот, что пишет по этому поводу в своей статье Фу Цян: «В 1777 году французский миссионер Амиот привез *шэн* на территорию Европы. В 1780 году датчанин Хэсник (русский эмигрант) применил принцип язычкового *шэна* в органе, и только после этого звучание органа обогатилось мягким и приятным звуком <...>. В 1810 году французский мастер музыкальных инструментов А.-Ф. Дебен применил акустические принципы *шэна* при создании фисгармонии. В 1822 году немецкий музыкальный мастер Х.-Ф. Бушман, используя тот же принцип,



сделал губную гармонику, а несколькими годами позже, в 1829 году, венский мастер – изготовитель фортепиано и органов К. Демиан, взяв за основу *шэн*, сконструировал аккордеон» [8, с. 196]. Таким образом, один из древнейших китайских инструментов – *шэн* – способствовал обогащению мирового инструментария, тем самым внося свою лепту в историю развития мировой музыки.

Из вышесказанного следует, что китайские народные духовые инструменты прошли долгую эволюцию и являются неотъемлемой истории народа Поднебесной, отражением его самобытности. Развитие и совершенствование на протяжении многих тысячелетий привело к сегодняшнему их процветанию.

Китайский инструментарий и, в частности, группа флейтовых и языковых инструментов, отличается разнообразием, подтверждая, что музыкальная культура древних цивилизаций может быть очень высокоразвитой с богатыми традициями. В настоящее время сфера применения китайских народных

духовых инструментов расширилась. Композиторы, музыканты и исполнители активно используют их как в традиционном театре, ансамблях и оркестрах, так и в составе аккомпанирующей группы к современным популярным песням. Добавим, что в Китае функционируют три самых больших и известных оркестра – это Центральный оркестр народных инструментов КНР, Оркестр народных инструментов Центрального радио и Шанхайский оркестр национальных музыкальных инструментов. Способствуют развитию и популяризации китайской народной музыки ансамбли духовых инструментов «Китайский молодёжный ансамбль исполнителей на сюне», а также «Ансамбль шэна Вэн Чжэньфа».

Очевидно, что традиционные духовые инструменты Китая, отличающиеся своим неповторимым колоритом, требуют пристального внимания со стороны научного сообщества, занимающегося изучением, сохранением разнообразия и традиций исполнительства, необходимых для их дальнейшего успешного развития и процветания.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии. Китай, Корея, Япония. М.: Лань, 2011. 543 с.
- 2/ Появление и развитие китайских народных музыкальных инструментов. URL: [http://russian.china.org.cn/archive2006/txt/200611/23/content\\_2276011.htm](http://russian.china.org.cn/archive2006/txt/200611/23/content_2276011.htm) (дата обращения: 15.06.2023).
- 3/ 王明惇, 中国民族音乐. 北京: 高等教育出版社, 2007. 391页. Цзян Миндун. Китайская народная музыка. Пекин: Высшее образование издательство, 2007. 391 с.
- 4/ 牟楠, 中国民族管乐艺术研究. 北京: 中国戏剧出版社, 2019. 199 页. Моу Нань. Исследование китайского народного духового музыкального искусства. Пекин: Китайское драматическое издательство, 2019. 199 с.
- 5/ Хуан Шуай, Хватова С.И. Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта ди // Культурная жизнь юга России, 2020. № 1 (76). С. 37–40.
- 6/ 张艳丽, 民族吹管乐器艺术研究. 北京: 中国书籍出版社, 2014. 178 页 Чжан Яньли. Исследование искусства народных духовых инструментов. Пекин: Китайское книжное издательство, 2014. 178 с.
- 7/ Сона. URL: <http://mus-instruments.ru/musical-instruments/winds/sona/> (дата обращения: 10.06.2023).
- 8/ Фу Цян. Китайские народные духовые инструменты – предшественники кларнета: этноорганологический аспект // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (пам’яці антрапалага Зінаїды Мажэйкі): зборнік навуковых прац [удзельнікаў X Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2016 г.] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. Мінск, 2016. С. 194–197.

## REFERENCES

- 1/ U, Gen-Ir (2011), *Istoriya muzyki Vostochnoj Azii*. Kitaj, Koreya, Yaponiya [The history of East Asian music. China, Korea, Japan], Lan', Moscow, 543 p. (in Russ.)
- 2/ (2006), *Poyavlenie i razvitie kitajskih narodnyh muzykal'nyh instrumentov* [The emergence and development of Chinese folk musical instruments], Available at: [http://russian.china.org.cn/archive2006/txt/2006-11/23/content\\_2276011.htm](http://russian.china.org.cn/archive2006/txt/2006-11/23/content_2276011.htm) (Accessed 30 June 2023). (in Russ.)
- 3/ Czyan, Mindun (2007), *Zhong guo min zu yinle bei jing* [Chinese folk music], *Vysshee obrazovanie izdatel'stvo*, Pekin, 391 p. (in Chin.)

- 4/ Моу, Nan' (2019), *Min zu chui guanle qi yi shu yan jiu* [Research of Chinese folk wind music art], *Kitajskoe dramaticheskoe izdatel'stvo*, Pekin, 199 p. (in Chin.)
- 5/ Huan, SHuaj, Hvatova, S.I. (2020), "The revival of the art of performing on a traditional Chinese wind instrument bamboo flute di", *Culturallife of Russia*, No. 1 (76). pp. 37–40. (in Chin.)
- 6/ CHzhan, YAn'li (2014), *Min zu chui guanle qi yi shu yan jiu bei jing* [The study of the art of folk wind instruments], *Kitajskoe knizhnoe izdatel'stvo*, Pekin, 178 p. (in Chin.)
- 7/ Sona, Available at: <http://mus-instruments.ru/musical-instruments/winds/sona/> (Accessed 10 June 2023). (in Russ.)
- 8/ Fu, Cyan (2016), *Kitajskie narodnye duhovye instrumenty – predshestvenniki klarneta: etnoorganologicheskij aspekt* / Fu Cyan // *Aŭtentychny faŭklor: problemy zahavannya, vyvuchennya, usprymannya* (pamyaci antrapolaga Zinaidy Mazhejki): zbornik navukovyh prac [udzel'nikaŭ X Mizhnarodnaj navukovaj kanferencyi, Minsk, 29 krasavika – 1 May 2016 / *Belaruskі dzyarzhajny ŭniversitet kul'tury i mastactvaŭ* [i insh.], Minsk, pp. 194–197. (in Russ.)

## Сведения об авторах

Клименко Анна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [annaklimenko@bk.ru](mailto:annaklimenko@bk.ru)  
Чэнь Юйци, аспирант 1-го года обучения, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: [chenyuqi0727@gmail.com](mailto:chenyuqi0727@gmail.com)

## Authors information

Anna E. Klimenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: [annaklimenko@bk.ru](mailto:annaklimenko@bk.ru)  
Chen Yuqi, Trainee assistant of the 1st year of study, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: [chenyuqi0727@gmail.com](mailto:chenyuqi0727@gmail.com)



УДК 78

## ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕР- ПРЕТАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ М. РАВЕЛЯ «ВАЛЬС» В ТРАНСКРИПЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

**ВАН БИЦИ**

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

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена выявлению особенностей исполнительской трактовки хореографической поэмы Мориса Равеля «Вальс» для сольного фортепиано. На фоне обширной российской равелианы именно эта тема не получала подробного освещения. Автор обозначает ряд проблемных аспектов, которые возникают перед исполнителем «Вальса», и рассматривает их в опоре на собственный концертный опыт и в сравнении трактовок известных современных пианистов Ван Юйцзя и Беатриче Рана, отличающихся индивидуальным стилем. Отмечается, что исполнительская концепция выстраивается на основе понимания композиторского замысла, идейно-образного содержания, жанровой специфики, фактурных решений и знания оркестровой партитуры поэмы. В ходе исполнительского анализа особое внимание уделено некоторым деталям (полиритмия, арпеджио, агогические приёмы, хроматические пассажи), фрагментам трёхстрочного клавира, которые в практике пианистов получают различные варианты прочтения. В завершении сделаны выводы о двуплановости музыкально-смыслового содержания «Вальса», предлагаемой М. Равелем вариативности трактовки, но недопустимости упрощения и искажения художественной идеи. Уникальный равелевский синтез танцевальности, театральности и симфонизма дают основание рекомендовать пианистам исполнять «Вальс» как темброво-красочную, пространственно зримую, фортепианно-сценическую картину.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** М. Равель, вальс, хореографическая поэма, фортепианная транскрипция, исполнительская интерпретация, Ван Юйцзя, Беатриче Рана.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## QUESTIONS OF PERFORMING INTERPRETA- TION OF M. RAVEL'S CHOREOGRAPHIC POEM "WALTZ" IN TRANSCRIPTION FOR PIANO

**WANG BIQI**

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

**ABSTRACT.** The article is devoted to identifying the features of the performing interpretation of Maurice Ravel's choreographic poem "Waltz" for solo piano. Against the background of the vast Russian raveliana, this particular topic did not receive detailed coverage. The author identifies a number of problematic aspects that arise before the performer of "Waltz", and considers them based on his own concert experience and in comparison with the interpretations of famous modern pianists Wang Yujia and Beatrice Rana, who differ in individual style. It is noted that the performing concept is built on the basis of an understanding of the composer's idea, ideological and figurative content, genre specifics, textural solutions and knowledge of the orchestral score of the poem. During the performance analysis, special attention is paid to some details (polyrhythmy, arpeggio, agogic techniques, chromatic passages), fragments of a three-line clavier, which in the practice of pianists receive various reading options. In conclusion, conclusions are drawn about the ambiguity of the musical and semantic content of the "Waltz", the variability of interpretation proposed by Ravel, but the inadmissibility of simplification and distortion of the artistic idea. Ravel's unique synthesis of choreography, theatricality and symphonism gives reason to recommend pianists to perform "Waltz" as a timbre-colorful, spatially visible, piano-stage picture.

**KEYWORDS:** M. Ravel, waltz, choreographic poem, piano transcription, performance interpretation, Wang Yujia, Beatrice Rana.

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



Фортепианные произведения Мориса Равеля занимают важное место в исполнительском искусстве пианистов. Непрекращающийся интерес к наследию этого гениального французского композитора обусловлен спецификой его стиля и творческого письма, в котором проявляется особый дар мастера адаптировать свои произведения, создавать различные инструментальные версии. Как известно, довольно часто его сценическая и инструментальная, танцевальная и симфоническая линии творчества пересекались, в результате появлялись разные варианты сочинений. Как правило, из фортепианного вырастало оркестровое и (или) затем театральное произведение. С этим феноменом связано также пристрастие М. Равеля к танцевальной, балетной музыке и особенно к жанру вальса. Например, фортепианный цикл «Благородные и сентиментальные вальсы» (1911) был сначала оркестрован (1912), а затем стал основой для балета «Аделаида, или Язык цветов». Знаменитыми симфоническими произведениями М. Равеля, в основе которых также лежат танцевальные жанры, являются «Вальс» и «Болеро», созданные в 1920 и 1928 гг. соответственно, представленные в версиях для двух фортепиано и сольного фортепиано.

Музыковедческая равелиана богата<sup>1</sup> также, как и исполнительская. В рамках данной статьи обратим внимание, как исследователи отмечают в его музыке, во-первых, синтез танцевальности, театральности и симфонизма, и во-вторых, мастерство транскрипций. Автор монографии И.И. Мартынов пишет о равелевских транскрипциях как о феноме-

не, свидетельствующем «о способностях равноценного воплощения творческого замысла в различных тембровых сферах» [8, с. 165]. Об оркестральности как особенности фортепианного стиля М. Равеля говорит А.Д. Алексеев [1], об опусах-вариантах и специфике тембрового переинтонирования собственных произведений – М.С. Романец [10]. Г.М. Цыпин, подчёркивая у композитора значимость балетной музыки, тем не менее, акцентирует, что «не спектакль, не действие, не хореография, а именно музыка, пронизанная пульсирующим ритмом танца, интересует Равеля, ибо она наиболее соответствует его темпераменту» [12, с. 121]. И.С. Захарбекова, анализируя «Вальс» и «Болеро» в аспекте синтеза хореографичности и симфонизма, отмечает пластичность и мобильность его балетного творчества и оригинальность жанров [5, с. 161]. В.В. Басс исследует, как в музыке «Испанской рапсодии» отражаются «пластические компоненты танца (позы, жесты, движения, хореографический рисунок)» [3, с. 91]. Большой интерес представляет монография В.Б. Жарковой с новым, необычным взглядом автора на творчество М. Равеля, посвятившего себя служению Красоте, и его взаимоотношения с Парижем. Говоря о пластической выразительности музыки композитора, исследовательница утверждает, что «свои зрелые симфонические произведения Равель хотел видеть на сцене, подчёркивая значимость визуального компонента художественного целого» [4, с. 487], что обусловило рождение специфических жанровых наименований – хореографической поэмы «Вальс» или балета для оркестра «Болеро». Появились статьи о композиторе и его произведениях и в китайском музыкознании, среди них отметим работы Ли Сумей о музыкальной эстетике М. Равеля [15], Лю Мин об оркестровых транскрипциях [13], Цуй Лань об исполнительском искусстве фортепианных произведений М. Равеля [16], Мэй Елинь об исполнении «Вальса» [14].

Таким образом, интерес к изучению музыки французского мастера неисчерпаем, и настоящая работа также находится в русле этой актуальной темы. В качестве объекта исследования избран

<sup>1</sup> На сегодняшний день российская научная электронная библиотека «КиберЛенинка» выдаёт более 800 статей, связанных с творчеством М. Равеля или упоминанием его фамилии. Исследования равелевского творчества ведутся в Кембриджском университете. Из западноевропейских изданий последнего десятилетия назовём: *Larner G. Maurice Ravel. London: Phaidon, 1996*; *Goubault Ch. Maurice Ravel: le jardin féérique. Paris: Minerve, 2004*; *Nichols R. Ravel. Yale University Press, New Haven; London, 2011*; *The Cambridge Companion to Ravel edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2000*; *Studies edited by Deborah Mawer. Cambridge University Press, 2010*.



«Вальс» М. Равеля, который представляет собой сольную фортепианную транскрипцию оркестровой хореографической поэмы, и потому является исключением на фоне других сочинений, родившихся из изначальных фортепианных опусов. В этой связи возникает целый ряд вопросов, стоящих перед исполнителем «Вальса». Как влияет на исполнительскую концепцию авторский замысел и жанр произведения? Насколько в фортепианной поэме передан колорит оркестровых тембров? Заложены ли М. Равелем в клавире варианты исполнительского прочтения фортепианного текста? Допускаются ли упрощения сложной фактуры и на какие в этом отношении образцы мировых исполнителей можно ориентироваться? Ставя задачу выявления исполнительских особенностей фортепианного «Вальса», попробуем найти ответы на поставленные вопросы, опираясь на собственный исполнительский опыт и концертные образцы из репертуара двух современных пианистов мирового уровня – Ван Юйцзя (КНР) и Беатриче Рана (Италия).

В первую очередь, для понимания исполнительской специфики «Вальса» напомним факты его истории создания. Ещё в 1906 г. у М. Равеля возник замысел симфонической поэмы под названием “Vièpne”, которую он хотел написать в жанре вальса и посвятить И. Штраусу. Но к осуществлению данной идеи он пришёл не сразу. В июне 1909 г. Сергей Дягилев пригласил М. Равеля для создания партитуры на либретто «Дафнис и Хлоя», и именно это сподвигло композитора на создание «Вальса». Однако его первое профессиональное сотрудничество с С. Дягилевым шло с трудом, поскольку в процессе сочинения музыкальные идеи не соответствовали танцевальным, композитор должен был вопреки творческой свободе учитывать особенности танцевальных движений и постановки танца. Всё привело к тому, что премьера «Дафниса и Хлои» была отложена до 1912 г., но и тогда спектакль не имел успеха. М. Равеля разочаровала эта работа, и он потерял интерес к созданию танцевальной драмы. Последующие годы жизни композитора были омрачены Первой мировой войной (записался в армию в 1915 г. и через год попал на передовую) и смертью матери, которую он болезненно переживал в течение нескольких лет. К работе музыкант вернулся только в 1919 г., вновь по предложению С. Дягилева, и хотя

«Равель переживал тяжёлую психологическую и творческую депрессию, которую он преодолевал долго и трудно» [11, с. 138], всё же, он вдохновился работой, писал «яростно», и после фортепианного эскиза сделал оркестровку, жанрово обозначив новое произведение как хореографическую поэму для оркестра. Интересно, что, по сведениям В.Б. Жарковой, Равель посвятил «Вальс» «легендарной Миси Годабской» – талантливой пианистке, одной из самых любимых учениц Г. Форте, законодательнице парижской светской жизни, с которой в те годы общались М. Равель, Э. Сати, Ж. Кокто, С. Дягилев, М. Пруст и многие другие видные деятели Парижа [4, с. 127].

Общеизвестна обидевшая М. Равеля оценка С. Дягилева, который в 1920 г. после прослушивания фортепианной версии «Вальса» воскликнул, что это шедевр, но не балет. Премьера «Вальса» состоялась сначала в виде оркестрового сочинения и только через девять лет, в 1929 г. был поставлен балет «в Парижской Опере труппой Иды Рубинштейн, с хореографией Брониславы Нижинской, декорациями Александра Бенуа, оркестром под управлением Густава Клоэ» [5, с. 162].

Военная обстановка в Европе и психологическое состояние композитора, в котором создавался будущий шедевр, объясняют образное содержание «Вальса», столь важное для исполнительской интерпретации. Первоначальный замысел сочинения в духе И. Штрауса был изменён. Произведение выражает антивоенную идею: первая половина музыкального опуса олицетворяет вальсирующую элегантную старую Европу (о чём пишет М. Равель в программном вступлении к оркестровой версии), которая постепенно погружается в атмосферу дикой, жестокой трагедии во второй половине, завершаясь страшной картиной всеобщего хаоса. М. Равель «задумал это произведение как своего рода апофеоз венского вальса, который поглощается всё нарастающим сокрушительным вихрем» [11, с. 139] и явно стремился воплотить весь драматизм, эмоциональность и стихийность танца, неожиданно обрётшего трагическое содержание.

Композиционно «Вальс» опирается на структуру традиционной венской танцевальной музыки: имеется вступление, основная тема в Ре мажоре и за ней цепь из семи вальсовых эпизодов (в партитуре это цифры 18, 26, 30, 34, 41, 46, 50), реприза интродукции



(цифра 54) и кода (цифра 86)<sup>2</sup>. «Вальс» превосходно оркестрован, М. Равель в полной мере использовал свой талант и знание оркестра, в сочетании с разнообразием гармонических красок и постоянной сменой настроения. То же самое сохраняется в фортепианной транскрипции, где композитор даёт полную волю своему воображению, позволяя фортепиано имитировать тембры оркестровых инструментов с помощью различных способов организации фактуры и игровых приёмов, достигая, таким образом, многогранной звуковой палитры.

Обращаясь к вопросу исполнительской интерпретации фортепианной поэмы М. Равеля, необходимо остановиться, в первую очередь, на некоторых деталях, так как для пианистов, желающих включить в свой репертуар «Вальс», внимание к различным нюансам представляется крайне важным. Значимость их в творческом процессе композитора уловил ещё Ж. Кокто: «У Равеля любая деталь и само стремление к детальности вырастают до огромных размеров» [6, с. 93]. Правильная трактовка этих деталей помогает в итоге выстроить общую исполнительскую концепцию поэмы.

Тема прекрасного романтического вальса рождается «сквозь клубящиеся облака» из таинственного, «туманного» вступления. Однако на протяжении всего произведения М. Равель словно «разрушает» трёхдольную формулу, применяя полиритмические фигуры. Это принципиальный момент для исполнителя, связанный с искусством сохранения ощущения трёхдольности при создании свободной атмосферы. Например, во вступлении темы (такт 69), имитирующей звучание струнных с фаготом, важно прослушивать протяжённые мелодические фразы и не терять пульсацию в арпеджио, соблюдая метрическую координацию рук.

Арпеджированная фактура создаёт особое, наполненное звучание «Вальса». Среди пианистов необычной трактовкой исполнения подобных фрагментов отличается Беатриче Рана, которая в от-

дельных фразах, и, как правило, в их завершении, меняет направление движения арпеджио, например, в тактах 106 (вместо написанных *ais-dis-fis-ais* – *ais-fis-dis-ais*) и 122 (играет также в обратном порядке – *dis-b-gis-dis*). Это расходится с клавиром, но соответствует звучанию мелодической линии в оркестровой версии.

Фрагменты с многослойной фактурой традиционно исполняются с подчёркиванием верхних протяжённых мелодических звуков, а на гранях формы при подготовке к проведению темы их рекомендуется играть *rubato*, с агогикой, слегка «расширяя» звуковое пространство. Движение октавного баса в левой руке, подобно звучанию мощного тромбона, с каждой октавой происходит всё основательнее, вплоть до кульминации (с такта 138), о которой М. Равель пишет в программе: «Свет люстр вспыхивает на фортиссимо буквы В». Здесь пианисты играют в полную силу рук, чтобы придать звучанию объём, в ярких и блестящих аккордах активно работают все пальцы правой руки, включая пятый, который призван создать золотой, похожий на флейту звук (пример 1). Многие используют агогические приёмы, придающие танцу более выраженный характер и заострённый ритм. Например, Ван Юйцзя в этом эпизоде блестяще стилизует черты венского вальса, т. е. акцентирует и «сокращает» первую долю, «приближая» к ней вторую, подчёркивая неравномерность пульса и, тем самым, выделяя мощную кульминацию темы.

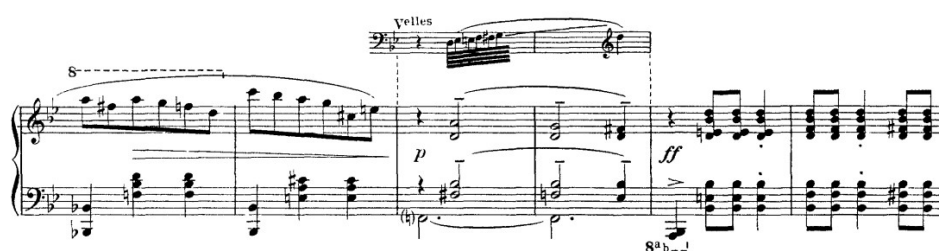
После ликования вновь возвращается состояние покоя, где возникают новые мотивы, переплетаются мелодические линии, словно на сцене мелькают вальсирующие пары. По сравнению с другими пианистами Ван Юйцзя играет данный раздел намеренно не ломая ритм и не замедляя, а поддерживая постоянный темп, что делает её исполнение плавным и текучим, подобно гладкому переливающемуся шёлку.

Внезапно звук «пушечного ядра» (такт 211) открывает новый раздел и служит прелюдией к последующему «военному сценарию». Фортепианная фактура концентрирует звуковые эффекты групп ударных и духовых инструментов, по клавишам «наносятся» удары несколькими пальцами для достижения максимальной громкости, и после нарастающего вихря с такта 217 начинается первый этап драматической кульминации. С этого момента композитор

<sup>2</sup> Ю. Крейн описывает структуру «Вальса», рассматривая его как «симфоническую пьесу рондообразной формы, состоящую из двух идущих без перерыва разделов. Первый включает развитую интродукцию и “цепь вальсов”. Второй – короткую репризу интродукции и разработку предыдущего материала, подводящую к коде» [7, с. 122].



Пример 1. Такты 132–146, кульминация



Пример 2. Хроматический пассаж в тактах 225–226

использовал в нескольких контрастных разделах трёхстрочную запись фортепианной транскрипции и зафиксировал допустимые варианты исполнения (*ossia*) ряда сложных фрагментов фактуры. В данном плане интересна их трактовка пианистами. Например, Ван Юйцзя в тактах 225–226 (пример 2) игнорирует хроматический пассаж, простирающийся от *pe* малой октавы до *pe* второй, сосредотачиваясь на аккордах. А Беатриче Рана заменяет его приёмом *glissando*. Особого внимания требуют фактурные элементы с такта 427, где в оркестровой партитуре написаны красочные двух- и четырёхоктавные арпеджио арф. М. Равель предложил их в транскрипции в виде варианта, учитывая техническую сложность исполнения. Ван Юйцзя и Беатриче Рана играют арпеджио, сохраняя композиторскую фактуру, в соответствии и с клавиром, и с партитурой, тогда как некоторые пианисты с целью упрощения используют прием *glissando*.

Вальсовый эпизод, окрашенный в светлые лирические, элегические, чувственно-романтические

тона (с такта 243), облекается в фортепианную партитуру из трёх певучих голосов, с верхней «партией» в виде хроматических волн, основным кружащимся мелодическим голосом и басом с аккомпанементом (пример 3). При исполнении целесообразно сохранить всю музыкальную ткань, распределив голоса таким образом, чтобы не прерывалась целостность главной линии.

Однако в концертной практике пианистов встречаются оригинальные интерпретации. Интересный вариант предлагает Беатриче Рана: в первом предложении этой темы (8 тактов) после опорного баса она пропускает две последующие доли в партии левой руки вальса, заполняя прозрачное, невесомое «воздушное» пространство хроматическими мотивами, но во втором предложении (такты 251–258 и 267–273) она озвучивает полностью всю фактуру, вальсовый ритм словно оживляется и получает импульс к развитию. Благодаря такому приёму возникает необычный визуально-пространственный эффект чередования двух планов сценического действия.



Пример 3. Такты 243–258



Пример 4. Такты 579–592



Пример 5. Такты 662–667

Хроматическими «кружениями», выписанными на дополнительном стане, М. Равель расцвечивает несколько контрастных проведений тем, и задача пианиста состоит в максимально выразительном и разнообразном исполнении каждого такого эпизода. Например, в репризе, которая резко поворачивает «сюжет» в драматическую сторону, вальс становится жёстким и напряженным, атмосфера накаляется путём резко контрастирующих, интенсивных и коротких динамических волн. Раздел, отмеченный ремаркой “Un peu plus vif et en accélérant” (с такта 579, пример 4), возвращает к ритму кружащего танца, но уже с бурным и тревожным настроением, словно приближаясь к мрачному полю битвы. Здесь важно, прежде всего, выпукло играть мелодию (правой рукой) и подчёркивать басовый остов, поэтому в хроматических мотивах (в левой руке) пианисты часто игнорируют первую ноту. В исполнительской трактовке Беатриче Рана выразительны нисходящие хроматические пассажи, но в первой фразе выпущены вторая и третья доли вальсового ритма в левой руке. Ван Юйцзя, напротив, не играет предложенный композитором вариант, пропуская верхнюю строку, и фокусируется только на основной мелодии и вальсовом ритме.

Уделим внимание завершающим разделам «Вальса». Когда мощная волна симфонического развития достигает кульминации (с такта 645), уменьшенный аккорд в басовой линии словно разрывает мир на части оглушительным грохотом, звучат восходящие и нисходящие *glissando* по всему диапазону, изображая жестокий хаос войны. На фортепиано три фрагмента *glissando* предлагается сыграть одним из двух возможных вариантов: (1) первое и второе – с интенсивностью на *fff*, третье с мгновенным переходом в *mf* или *mp* для драматического контраста;

(2) увеличивать интенсивность каждого *f–ff–fff* для того, чтобы немедленно перейти в *subito piano* на первом аккорде такта 658, почувствовать изменение гармонической краски, а затем вновь постепенно развивать звуковой поток до кульминации. В ходе кульминации (такты 662–663, подготовка к разделу “Assez animé”, пример 5) из-за стремительного темпа и технической сложности исполнения бросков восходящих аккордов некоторые пианисты, в том числе Беатриче Рана, предпочитают играть только 1-й, 2-й, 4-й и 5-й аккорды каждого такта, соединяя их отдельными звуками из 3-го и 6-го аккордов.

В коде вальс превращается в неистовый, бездушный и безжалостный смерч войны, сметающий всё на своём пути. Когда накал достигает своего апогея, Беатриче Рана использует совершенно гениальный приём, отличающий её трактовку от всех остальных известных нам пианистов. Речь идёт о такте 742 (раздел *Pressez jusqu’à la fin*). Дело в том, что исполнители, в основном, доводят музыку до пика на одном дыхании, и заканчивают «Вальс» с ощущением суety, суматохи и хаоса. Беатриче Рана в 742 такте берет *subito piano*! Звучание словно обрывается и затем нарастает вновь, с большей силой, пока вновь не достигнет кульминации и не завершится грандиозная музыкальная лавина. На наш взгляд, это совершенно простой, но в данном произведении особый способ трактовки завершения «Вальса», который неожиданно вносит чувство здравомыслия посреди этого страшного, неистового «карнавала».

Подытожим исследование, возвращаясь к обозначенным в начале статьи вопросам. «Вальс» М. Равеля – великое произведение, созданное Художником, познавшим ужас войны. Уникальность сочинения представляется нам в его двойственном музыкально-смысловом содержании: стилистически «Вальс»



воплощён в свойственных данному жанру чарующих мелодиях, фактурно и гармонически насыщенных красках, с богатыми темброво-звуковыми эффектами, но своеобразным «над-смыслом» в нём прочитывается трагический «сюжет» гибели прекрасной вальсирующей Европы под неумолимым натиском жестокой, беспощадной войны. Благодаря гениальному таланту Равеля-композитора, обладающего чутким хореографическим видением, столь сложное содержание ощущается буквально зримо, заставляя слушателя «рисовать» в своём воображении «кадры» огромной танцевальной сцены, эпизоды которой меняются подобно киномонтажной технике документальной съёмки. Именно это и определяет исполнительскую концепцию. Следовательно, перед пианистом стоит непростая задача воплотить её целостно и органично.

М. Равель в фортепианной транскрипции «Вальса» предлагает пианистам варианты трактовки определённых фрагментов поэмы. Многие современные исполнители, ориентируясь на выступления известных пианистов, позволяют себе игнорировать некоторые детали трёхстрочного клавира, акцентируя внимание на более главных, по их мнению, пластах фактуры. Но в любом случае такая трактовка должна

быть оправдана художественным содержанием, она не допускает упрощения и не должна искажать композиторский замысел. В этом отношении показательны две превосходные интерпретации Ван Юйцзя и Беатриче Рана, отличающиеся индивидуальным стилем и разным прочтением музыки М. Равеля при её глубоком понимании и сохранении главного идейного стержня.

Наконец, для настоящего погружения в музыку «Вальса» пианисту следует не только правильно понимать его образное содержание и композиторскую идею, но знать жанровую специфику и оркестровую партитуру поэмы. Напомним, что сам М. Равель просил дирижёра Э. Ансерме: «Не забудьте указать в программах, что эта “хореографическая поэма” написана для сцены. Мне это кажется необходимым, если судить по крайнему недоумению, которое у некоторых слушателей вызывает бурный финал» [9, с. 135], а исполнителей он учил «слышать свои сочинения красочными, блестящими яркими оркестровыми тембрами» [2]. Это подсказка пианистам от самого М. Равеля следовать его идее – темброво-ярко и зримо исполнять произведение, создавая своего рода фортепианно-сценическую картину гениального «Вальса».



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Алексеев А.Д. Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. 220 с.
- 2/ Алексеев А.Д. Французские пианисты и композиторы конца XIX – начала XX века // История фортепианного искусства: В 3 ч. Ч. 3. М.: Музыка, 1982. URL: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi2.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi2.htm) (дата обращения: 18.03.2023).
- 3/ Басс В.В. Претворение фольклорных танцевальных прообразов в «Испанской рапсодии» Мориса Равеля // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 4. С. 91–107.
- 4/ Жаркова В.Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев: Автограф, 2009. 528 с.
- 5/ Захарбекова И.С. Музыкальный театр Мориса Равеля: «Вальс» и «Болеро» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 3. С. 160–177.
- 6/ Кокто Ж. Равель // Кокто Ж. Портреты-воспоминания: Эссе / пер. с фр. В. Кадышева и Н. Мавлевич; сост., предисл. и коммент. В. Кадышева. М.: Известия, 1985. С. 91–93.
- 7/ Крейн Ю.Г. Симфонические произведения Мориса Равеля. М.: Музгиз, 1962. 224 с.
- 8/ Мартынов И.И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
- 9/ Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар, Р. Шалю. Л.: Музыка, 1988. 248 с.
- 10/ Романец М.С. Опусы-варианты в творчестве М. Равеля // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 27–32.
- 11/ Смирнов В.В. Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
- 12/ Цыпин Г.М. Морис Равель. М.: Музгиз, 1959. 136 с.
- 13/ 刘明; 拉威尔改编作品的配器手法及其特点; 星海音乐学院学报; 2013年03期; 第84–89页 (Лю Мин. Оркестровка адаптаций Равеля и их особенности // Журнал Синьхайской музыкальной консерватории. Август 2013 г. С. 84–89).

- 14/ 梅叶琳; 拉威尔钢琴独奏版《La Valse》的音乐表现手法与演奏分析; 四川; 2021年3月1日 (Мэй Елинь. Музыкальное выражение и анализ исполнения «Вальса» Равеля для фортепиано соло. Сычуань, 1 марта 2021 г.).
- 15/ 奥伦斯坦, 李苏眉; 拉威尔的音乐美学; 音乐艺术: 上海音乐学院学报; 1986年第2期; 第54–61页 (Оренштейн, Ли Сумей. Музыкальная эстетика Равеля // Музыкальное искусство. 1986. Т. 2. С. 54–61).
- 16/ 崔岚; 拉威尔钢琴作品的表演艺术; 乐府新声 (沈阳音乐学院学报); 2014年第1期; 第208–214页 (Цуй Лань. Искусство исполнения фортепианных произведений Равеля // Ле Фу Синь Шэн. 2014. Т. 1. С. 208–214).

## REFERENCES

- 1/ Alekseev, A.D. (1961), *Frantsuzskaya fortepiannaya muzyka kontsa XIX – nachala XX veka* [French piano music of the late XIX – early XX century], Moscow, 220 p. (in Russ.)
- 2/ Alekseev, A.D. (1982), “French pianists and composers of the late XIX – early XX century”, *Istoriya fortepiannogo iskusstva: V 3 ch.* [The history of piano art. In 3 parts], Part 3, *Muzyka*, Moscow, Available at: [https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi2.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi2.htm) (Accessed 18 March 2023). (in Russ.)
- 3/ Bass, V.V. (2022), “The implementation of folklore dance prototypes in the Spanish Rhapsody by Maurice Ravel”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, No. 4, pp. 91–107. (in Russ.)
- 4/ Zharkova, V.B. (2009), *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)* [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)], *Avtograf*, Kiev, 528 p. (in Russ.)
- 5/ Zakharebekova, I.S. (2013), “Maurice Ravel Musical Theatre: «Waltz» and «Bolero»”, *Theatre. Painting. Movie. Music*, No. 3, pp. 160–177. (in Russ.)



- 6/ Kokto, Zh. (1985), "Ravel", Portraits-Memoirs: Essays, Izvestiya, Moscow, pp. 91–93. (in Russ.)
- 7/ Krein, Yu.G. (1962), Simfonicheskie proizvedeniya Morisa Ravelya [Symphonic works by Maurice Ravel], Muzgiz, Moscow, 224 p. (in Russ.)
- 8/ Martynov, I.I. (1979), Moris Ravel' [Maurice Ravel], Muzyka, Moscow, 335 p. (in Russ.)
- 9/ (1988), Ravel' v zerkale svoikh pisem [Ravel in the mirror of his letters], Muzyka, Leningrad, 248 p. (in Russ.)
- 10/ Romanets, M.S. (2017), "Opuses-variants in the works of M. Ravel", South-Russian Music Almanac, No. 4, pp. 27–32. (in Russ.)
- 11/ Smirnov, V.V. (1981), Moris Ravel' i ego tvorchestvo [Maurice Ravel and his work], Muzyka, Leningrad, 224 p. (in Russ.)
- 12/ Tsypin, G.M. (1959), Moris Ravel' [Maurice Ravel], Muzgiz, Moscow, 136 p. (in Russ.)
- 13/ Liu Ming (2013), Lā wēi ěr gǎi biān zuò pǐn de pèi qì shǒu fǎ jí qí tè diǎn [Orchestration of Ravel adaptations and their features], Xīng hǎi yīn yuè xué yuàn xué bào [Journal of the Xinhai Music Conservatory], August, pp. 84–89. (in Chin.)
- 14/ Mei Ye Lin (2021), Lā wēi ěr gāng qín dú zòu bǎn "La Valse" de yīn yuè biǎo xiàn shǒu fǎ yǔ yǎn zòu fēn xī [Musical expression and analysis of the performance of Ravel's "Waltz" for solo piano], March 1, Sichuan. (in Chin.)
- 15/ Ao Lun Si Tan, Li Su Mei (1986), Lā wēi ěr de yīn yuè měi xué [Ravel's Musical Aesthetics], Yīn yuè yì shù: shàng hǎi yīn yuè xué yuàn xué bào [Musical art], Vol. 2, pp. 54–61. (in Chin.)
- 16/ Cui Lan (2014), A wēi ěr gāng qín zuò pǐn de biǎo yǎn yì shù [The art of performing Ravel's piano works], Yuè fǔ xīn shēng (shēn yáng yīn yuè xué yuàn xué bào) [Le Fu Xin Sheng], Vol. 1, pp. 208–214. (in Chin.)

#### Сведения об авторе

Ван Бици, ассистент-стажёр фортепианного факультета, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О.А. Светлова)  
E-mail: bikiw86@gmail.com

#### Author information

Wang Biqi, trainee assistant of the Piano Faculty, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Scientific Supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor Olga A. Svetlova)  
E-mail: bikiw86@gmail.com



УДК 782

## ОБРАЗ ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ «СЕДАЯ ДЕВУШКА» В ТРАКТОВКЕ ЛЭЙ ЦЗЯ

С.Г. ВОЙТКЕВИЧ<sup>1</sup>, ХУ МИНЯН<sup>2</sup>

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

2 Хэйхэский университет, 164300, Хэйхэ, Китайская На-  
родная Республика

**АННОТАЦИЯ.** В статье рассматривается один из аспек-  
тов первой национальной китайской оперы «Седая девуш-  
ка», связанный с образом главной героини Сиэр. Впервые  
поставленная в 1945 году, эта опера ознаменовала новый  
этап развития жанра в Китайской народной республике  
и отразила характерные черты эпохи. На протяжении  
почти 80 лет данное произведение пользуется успехом  
у публики и представляет определённую сложность для  
артистов. В работе описаны особенности исполнения  
партии певицами четырёх разных поколений. Особое  
внимание уделяется интерпретации Лэй Цзя – известной  
представительницы современного оперного искусства Ки-  
тая. Она органично сочетает песенно-танцевальные тра-  
диции жанра янгэ, оперы хуагу и итальянского bel canto.  
Подробно рассматриваются три арии главной героини,  
имеющие ключевое значение в драматургии оперы. Вы-  
являются специфические черты трактовки образа Сиэр  
в исполнении Лэй Цзя, а также гармонические, интона-  
ционные, ритмические особенности номеров.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** китайская опера, «Седая девуш-  
ка», Лэй Цзя, традиционное китайское искусство.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсут-  
ствии конфликта интересов.

## THE IMAGE OF THE MAIN CHARACTER OF THE CHINESE OPERA “THE GRAY-HAIRED GIRL” IN THE INTERPRETATION OF LEI JIA

S.G. VOITKEVICH<sup>1</sup>, KHU MINYAN<sup>2</sup>

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 deals with one of the aspects of  
the first national Chinese opera “The Gray-haired Girl”, as-  
sociated with the image of the main character Cier. First  
staged in 1945, this opera marked a new stage in the devel-  
opment of the genre in the People’s Republic of China and  
reflected the characteristic features of the epoch. For al-  
most 80 years, this work has been a success with the public  
and presents a certain difficulty for artists. Special atten-  
tion is paid to the interpretation of Lei Jia, a well-known  
representative of the modern opera art of China. It organi-  
cally combines the song and dance traditions of the Yangae  
genre, the Huagu opera and the Italian bel canto. Three  
arias of the main character, which are of key importance  
in the dramaturgy of the opera, are considered in detail.  
The specific features of the interpretation of the image of  
Cier performed by Lei Jia, as well as harmonic, intonation,  
rhythmic features of the numbers are revealed.

**KEY WORDS:** Chinese opera, “The Gray-haired Girl”, Lei  
Jia, traditional Chinese art.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The authors declare the ab-  
sence of conflict of interests.



Опера в Китае имеет давнюю историю. За время своего существования она впитала многие элементы национальной музыки, придворные ритуалы и традиции. В XX веке китайская опера вышла на новый уровень развития, заявила о себе как об одном из ведущих академических жанров современной музыкальной культуры страны. В данном жанре активнее всего реализуется «опыт организованной интеграции “внешних”, в том числе западных, влияний в сфере сохранения и воспроизводства национальной идентичности» [9, с. 96].

Это в полной мере относится к опере «Седая девушка» – одному из наиболее известных образцов китайского наследия, сочетающих в себе поэзию, песню и танец. Произведение представляет собой пятиактный музыкальный спектакль, создававшийся с января по апрель 1945 года творческим коллективом Академии имени Лу Синя в Яньане. Музыку написали композиторы Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи. Либретто создали Хэ Цзинчжи и Дин И. Постановка коллективной работы в 1945 году коренным образом повлияла на дальнейшее развитие музыкально-сценического жанра в Китае. Это произведение стало символом зрелости национальной школы, открыло новый этап её развития и оказало влияние на другие виды музыкального искусства.

Особая роль «Седой девушки» в национальном искусстве обусловила интерес исследователей к данному опусу и признание его роли в искусстве Поднебесной. Назовём работы китайских музыковедов Ман Синьин, Мэн Юань, Чжу Хунъян, рассматривающие отдельные аспекты сочинения. Русскоязычным исследователям информация о «Седой девушке» стала доступна благодаря кандидатской диссертации Жэнь Шуай «Китайская образцовая революционная опера», защищённой в Санкт-Петербурге в 2019 году [2], а также отдельным публикациям, касающимся вопросов сюжета [5], либретто [3] и общекультурного контекста создания сочинения [4].

Вместе с тем, не меньший интерес представляет трактовка партии главной героини Сиэр. Для любого певца в Китае опера «Седая девушка» является

мерилом профессиональной состоятельности, показателем мастерства. В произведении сочетаются западноевропейские традиции и приёмы традиционной китайской оперы. Музыкальный тематизм опирается на мелодии северных народных песен Китая, благодаря чему создаётся уникальный этнический колорит. В опере активно заявляет о себе пластический компонент. Это предъявляет высокие требования к певцам, которые должны обладать не только вокальными данными, но навыками актёрской игры, танца, акробатики, являющихся неотъемлемой частью традиционных национальных постановок. Всё это сделало «Седую девушку» одним из наиболее востребованных сочинений и обеспечило интерес публики и исполнителей.

Опера пережила большое количество постановок. История её сценических воплощений демонстрирует различные подходы к трактовке народно-патриотического сюжета, свидетельствует о развитии музыкальной культуры Китая. В «первом поколении» оперных певцов интерпретация образа Сиэр имела очень много общего с народной песенно-танцевальной культурой. Этот подход был распространённым в 1940–50-е годы и наиболее ярко представлен в творчестве Ван Кунь<sup>1</sup>, которая стала первой исполнительницей партии главной героини оперы «Седая девушка».

Во «втором поколении» (в 1950–60-е годы) образ Сиэр пережил заметную трансформацию. В интерпретации большей части сопрано того времени наметились тенденции освоения западноевропейской оперной эстетики с опорой на традиции *bel canto*. Наиболее ярко это проявилось в творчестве Го Ланьин<sup>2</sup>, обладавшей прекрасными оперными навыками благодаря обучению в Европе и сумев-

<sup>1</sup> Ван Кунь (1925–2014) – китайская певица и актриса, специализировавшаяся на исполнении революционных песен. Хорошо известна как исполнительница песни «Наньнивань» (1943).

<sup>2</sup> Го Ланьин (род. 1929) – китайская оперная сопрано, известная исполнением патриотических песен. Вместе с Ван Кунь она относится к первому поколению представителей китайской оперной школы, прошедших обучение за рубежом.



Рисунок 1. Лэй Цзя

шей привнести в образ Сизр новые, ранее несвойственные ей краски.

В числе исполнительниц «третьего поколения» особо выделяется Пэн Лиюань<sup>3</sup>, в интерпретации которой влияние западноевропейской оперной школы ещё более усилилось. При этом певице удалось сохранить национальный колорит в исполнении партии главной героини оперы.

Яркой представительницей китайских певцов «четвёртого» поколения является Лэй Цзя (Lei Jia). Её творчество представляет собой особое явление современной музыкальной культуры Китая. Лэй Цзя родилась 19 октября 1979 г. в городе Иян, провинция Хунань, окончила Музыкальную консерваторию Китая. Она удостоена званий Лауреата международных конкурсов и премий: Золотая

медаль премии «Золотой колокол»<sup>4</sup>, Золотая медаль XI Национального конкурса вокалистов, дважды получала награды «Проект Five-One» Центрального отдела пропаганды, а в 2004 году стала лауреатом XI Национального молодёжного телевизионного конкурса вокалистов (рисунок 1).

Сегодня Лэй Цзя – одна из самых известных представительниц музыкальной культуры Китая, которая сочетает активную концертную и общественную деятельность, являясь заместителем председателя Ассоциации китайских музыкантов. Благодаря её трактовке образа Сизр опера «Седая девушка» стала большим шагом вперёд в развитии национальных традиций. В искусстве Лэй Цзя органично соединились западноевропейские достижения оперного *bel canto* и следование канонам традиционной китайской оперы в исполнении народных мелодий со свойственным им открытым звуком и особой экспрессией.

Вокалистка известна своим исполнением

<sup>3</sup> Пэн Лиюань (род.1962) – китайская исполнительница народных песен. Получила множество наград песенных конкурсов по всей стране. Среди наиболее известных песен, исполняемых ею, «Люди из нашей деревни», «Джомолунгма», «На равнинах надежды». Профессор, научный руководитель аспирантов Академии искусств Народно-освободительной армии Китая и Китайской музыкальной консерватории. Пэн Лиюань – супруга Си Цзиньпина, назначенного в 2012 году Генеральным секретарём Коммунистической партии Китая.

<sup>4</sup> «Золотой колокол» (Golden Bell Awards, своеобразный эквивалент премии «Эмми») является одной из трёх высших наград, вручаемых в Китае. Церемония награждения премией «Золотой колокол» проводится ежегодно на Тайване, начиная с 1965 года, и помимо телевизионных программ, её удостоиваются представители различных направлений культуры.

народных, популярных песен, а также является ведущей оперной певицей своей родины. В китайской прессе можно найти разнообразные отзывы о её пении, авторы которых отмечают «свежесть», естественность манеры, искренность, а также «эмоциональную простоту и аутентичность», «крайнюю выразительность» [6] и т. д.

В 2015 году именно Лэй Цзя была приглашена филармоническим оркестром Нью-Йорка в качестве солистки концерта, посвящённого Празднику весны. Как указывает источник, «её выступление вызвало столь горячий отклик у аудитории, что исполнительнице пришлось несколько раз выходить на поклон. Больше всего неазиатскую публику впечатлил глубокий насыщенный тембр и многоплановость её голоса, с лёгкостью взлетающего на несколько октав» [10].

Одной из причин великолепного владения тонкостями исполнения китайской музыки является знание обычаев и опыт работы в традиционных жанрах. Будучи студенткой, Лэй Цзя проходила систематическое обучение к выступлениям *хуагу*<sup>5</sup>, который сочетает исполнение фольклорных мелодий с танцевальными движениями и игрой на барабанах. Позже, получив профессиональное образование, певица пробовала себя в различных оперных амплуа, прошла основательную вокальную подготовку.

Ключевой особенностью её творчества является *универсальность*: она одинаково хорошо чувствует себя как в исполнении народных песен многочисленных регионов Китая, так и в вокальных произведениях, написанных в различных стилях, а также в опере. Её метод вокализации быстро адаптируется к любым художественным задачам, отличается эмоциональной непосредственностью и аутентичностью. «Досконально изучив традиционную китайскую вокально-музыкальную систему, в своём пении Лэй Цзя воспроизводит самые самобытные и подлинные оттенки китайских народных напевов. Она всегда выступала в защиту нового музыкального стиля “гофэн” (guofeng), считающегося воплощением квинтэссенции китайских традиций» [10].

Все лучшие черты исполнительской манеры



Рисунок 2. Сиэр в первой сцене оперы

китайской прима нашли воплощение в партии Сиэр, в которой раскрылось вокальное и драматическое мастерство Лэй Цзя, её тонкое владение стилистикой национальных представлений и умение сочетать их с европейскими традициями. Наиболее ярко это проявляется в трёх сценах, на примере которых рассмотрим особенности трактовки образа Сиэр в опере «Седая девушка»<sup>6</sup>. Первая сцена состоит из

<sup>6</sup> Сюжет оперы основан на реальных событиях. Во многих районах Китая до прихода Народно-освободительной армии эксплуатация крестьян землевладельцами не была отменена. Главная героиня оперы по имени Сиэр – дочь Ян Байлао, который служит у землевладельца Хуан Шижэня. Слабое здоровье и неурожай подорвали финансовое благополучие Ян Байлао. На последние деньги он купил своей дочери Сиэр две красные ленты для волос. Когда вечером Ян Байлао вернулся домой, соскучившаяся Сиэр бросилась ему на шею и заплакала. Ян Байлао достал подарок и заплёл ленты в длинные чёрные волосы дочери. Землевладелец Хуан Шижэнь давно очарован красотой Сиэр и мечтает заполучить её в качестве рабыни. Воспользовавшись неспособностью Яна Байлао расплатиться с долгами, он требует от крестьянина подписать расписку о продаже Сиэр. Ян Байлао на коленях просит у Хуан Шижэня милости и отсрочки на несколько дней до праздника Весны, чтобы найти способ собрать деньги и вернуть долг. Однако Хуан Шижэнь не согласен ждать и требует незамедлительно продать ему Сиэр. Отказ Ян Байлао вызывает гнев землевладельца, который жестоко избивает крестьянина. Когда мужчина приходит в себя, то обнаруживает две серебряных монеты в качестве платы за дочь. Отчаяние Ян Байлао настолько велико, что он больше не хочет жить и принимает яд. Проснувшись на следующий день Сиэр обнаруживает, что её отец скончался, и горько оплакивает его. В это время Хуан Шижэнь вламывается в дом и похищает Сиэр.

<sup>5</sup> Хуагу (буквальный перевод – «цветистый барабан») – одна из самых известных форм традиционной китайской оперы наряду с Пекинской оперой. Впервые появилась в провинции Хэнань, в честь которой получила название (оно связано с тем, что в барабаны бьют палочками, украшенными разноцветными лентами).



**Пример 1.** Ария Сиэр (1-й раздел)

*Северный ветер дует, / Кружат хлопья белые,  
/ Дни уйдут горькие  
Кружат хлопья белые, / Гнуты ветки белые, / Дни будут  
новые, светлые*

нескольких разделов. Она открывается арией «Северный ветер дует», которая становится «выходной» для главной героини. В ней передаётся характер и психологическое состояние Сиэр (ждёт дома отца и готовится встречать Новый год), задаётся тон всего последующего музыкального развития.

Небольшое оркестровое вступление начинается с соло флейты импровизационного характера. Звучание инструмента в высоком регистре, ритмическая и мелодическая свобода изложения настраивают на игривый лад, предвосхищая выход юной беззаботной героини, предвкушающей наступление дол-

гожданного праздника и связанных с ним надежд на лучшую жизнь. Этот номер представляет образ Сиэр – невинной девушки (рисунок 2).

Мелодической основой арии стала народная песня Хэбэя «Маленькая капуста» (пример 1). В исполнении Лэй Цзя она звучит как подлинно народная, что подчёркивается характерным фальцетным пением в высоком регистре.

Мелодия звучит мягко, плавно. В её строении отражается строфическая структура поэтического текста, состоящего из двух коротких и одного длинного предложения, что соответствует традиционным китайским песням [8].

Если говорить о композиции сцены в целом, то она напоминает широко используемую в китайской традиции форму: первый раздел более спокойный по темпу, второй создаёт контраст, в третьем характер заметно меняется; с точки зрения тематического развития он может быть расценён как динамизированная реприза синтетического типа. Ариозные эпизоды чередуются с разговорными диалогами, имеющими важное драматургическое значение и разъясняющими ход событий. Их функция – показать процесс формирования художественного облика героини, её характерных черт.

Так, после первого раздела арии звучит монолог со следующими словами: «Сегодня тридцатое. Все делают пельмени, жгут ладан, варят рисовые лепёшки и украшают жилища...». Лэй Цзя сознательно подчёркивает особенности диалекта *хэбэй*, имитируя

Среди жителей деревни был красивый юноша Дачунь. Желая отомстить, Хуан Шицзюнь, он врывается в его дом, чтобы спасти Сиэр, но терпит неудачу.

В доме нового хозяина Сиэр подвергается унижениям и жестокому обращению. Наконец с помощью слуги семьи поработителя Сиэр удаётся сбежать из ненавистного дома. По дороге она рождает ребёнка, но дитя умирает. Сердце Сиэр наполняется ненавистью, а чёрные волосы становятся белыми.

Дождливой ночью Сиэр в разрушенном храме неожиданно встречает Хуан Шицзюнь. Он не узнаёт её, принимая за призрак. С тех пор появляется легенда о седовласой фее, живущей в храме. Следующая встреча Сиэр и Хуан Шицзюнь происходит в храме после его бегства из деревни, занятой Освободительной армией Китая. Именно здесь он оказывается в плену у солдат, возглавляемых Дачунем, а встреча Дачуня и Сиэр становится одним из кульминационных моментов в драматургии оперы. Спасение девушки заканчивается воссоединением влюблённых. Вскоре после этого Дачунь и Сиэр поженились и зажили новой счастливой жизнью.



Рисунок 3. Сиэр и Ян Байлао



Пример 2. Ария Сиэр (2-й раздел)

*Пусть уже который год / Лютый волк долги дерёт.  
Мой отец среди невзгод дочке дар найдёт*

детский голос. Фальцетное пение («цзяо») помогает передать невинность и живость образа Сиэр, а также радостное предвкушение Нового года.

После того, как Ян Байлао вошёл в дом, следует трогательный диалог отца и дочери (рисунок 3), после чего звучит второй раздел арии (пример 2). Меняется размер и изложение оркестровой партии. Фактура «бас – аккорд», звучание духовых инструментов, появление шестнадцатых длительностей в вокальной партии свидетельствуют о танцевальной природе данного фрагмента.

Лэй Цзя демонстрирует владение пластикой и жестами, характерными для китайской оперы. В движениях Лэй Цзя нет ни одного физического действия, не связанного с развитием сюжета. Каждое движение служит достижению конкретной цели, показу какого-то аспекта состояния или характерной черты персонажа. Движения Лэй Цзя игривые и трогательные. Она делает маленькие шаги, что передаёт её радость от встречи с отцом; во всём

ощущаются быстрота и поспешность, вызванные девичьим возбуждением и восторгом. На лице девушки, как правило, присутствует улыбка, что характеризует её как счастливую дочь крестьянина.

Третий раздел представляет собой сегментированную структуру. Танцевальное начало, быстрый темп передают лёгкость и игривость героини, радующейся встрече с отцом (пример 3).

В качестве ладовой основы сцены выступает традиционный китайский *гун-лад*, представляющий собой пентатонику<sup>7</sup>. Вместе с тем, помимо основных ступеней в арии используются производные тоны.

<sup>7</sup> В числе основных китайских традиционных пентатонических ладов можно назвать *гун-лад*, *шан-лад*, *цзюе-лад*, *чжи-лад* и *юй-лад*. Их общий состав – пять звуков (*гун*, *шан*, *цзюе*, *чжи* и *юй*). Каждый из них имеет разную степень устойчивости. Пять пентатонических ладов (мажорная пентатоника с её обращениями) с одинаковым звуковым составом образуют пятизвучную «гун-группу».



Пример 3. Ария Сиэр (3-й раздел)

*Жду отца. Домой придёт / Вместе встретим Новый год*

Это даёт возможность некоторым исследователям полагать, что в основе оперы лежит семиступенный лад *ся-чжи* [1, с. 7]. Однако нам представляется более верным в качестве ладовой основы считать *гун-лад*, поскольку дополнительные тоны не обладают достаточной самостоятельностью и используются, скорее, как мелодические производные от основного звукоряда.

Особенно это заметно в начальном разделе, где на первый план выходят танцевальная пульсация и мажорный колорит, что в полной мере соответствует народным обычаям Хэбэя. Мелодия арии простая и естественная, словно подчёркивающая молодость и невинность героини. По мере того, как настроение Сиэр меняется, мелодия приобретает более плавные очертания, что обусловлено тёплыми чувствами героини к отцу. Вместе с тем, появляется ощущение тревоги, которое со временем усиливается.

Важной частью сценического облика героини становятся театральные мизансцены. Их основу составляют воображаемые ситуации. Подобная визуализация является характерным признаком китайского исполнительского искусства традиционной китайской оперы *мэйпай*. В таких постановках для обозначения дверей, стены дома часто задействуются различные предметы: стол, стул и т. д. Эти приёмы сохраняет в своей интерпретации Лэй Цзя. Например, Сиэр три раза открывала и закрывала дверь, однако на самом деле дверей на сцене не было. При этом движения Лэй Цзя чрезвычайно естественны, как если бы дверь на самом деле существовала. Подобная натуралистичность и подлинная театральная достоверность ассимилируются современной китайской оперой, ставя перед певцами необходимость

владения пластикой, точностью движений, артистизмом. На это указывает Пэн Чжимин, подчёркивая, что «характеристика голоса – это описание “звукового выражения”, “звукового образа” и “звукового облика” певца, основанное на синестезии» [7, с. 45]. Другими словами, хороший исполнитель должен не только владеть голосом, но управлять своей мимикой и движениями для выражения разнообразных мыслей и эмоций персонажа.

Пение Лэй Цзя демонстрирует внимание к деталям произведения и глубокое проникновение в замысел авторов «Седой девушки». Её певческие и артистические навыки выражаются, в первую очередь, в органичности целого, умелом использовании вокальных и актёрских данных. Не менее важна ария «Я хочу жить». Она звучит в третьем акте оперы, когда Ян Байлао вынужден покончить жизнь самоубийством. Хуан Шижэнь наконец получил то, что хотел. Он осквернил красивую и чистую Сиэр, но его преступление рано или поздно будет раскрыто. После случившегося ненависть Сиэр разгорается всё больше, и рассматриваемая ария выявляет совершенно другие грани образа главной героини, создавая тем самым резкий контраст с образом чистой и невинной крестьянки, представленном в самом начале оперы. Ария «Я хочу жить» демонстрирует сильную и чрезвычайно озлобленную Сиэр, готовую мстить своему обидчику.

Основная тема излагается в размере 4/4, звучит целеустремлённо и мощно. Чёткая ритмическая пульсация, пунктирный ритм, диссонирующие гармонии подчёркивают решительность героини, её воинственный настрой. Той же цели подчинены акценты на 3-ю и 4-ю доли такта, которые обозначены



Пример 4. Ария Сиэр «Я хочу жить»



Пример 5. Ария «Ненависть как горы и море»

в мелодии и поддерживаются аккордами оркестра (пример 4). Первое и второе предложения интонационно близки, в то время как третье и четвёртое разрабатываются на основе нового интонационного материала.

В отличие от первого выхода героини, ария «Я хочу жить» передаёт сильное драматическое напряжение, что отражается не только в мелодическом абрисе темы, в которой начинают доминировать широкие скачки, ладовая неустойчивость, но и в общем ускорении темпа, активизации ритмической пульсации, уплотнении оркестровой фактуры.

Все оттенки состояния Сиэр запечатлеваются в исполнении Лэй Цзя. Для воплощения образа главной героини певица в полной мере задействует как технологию резонансного пения (*bel canto*), так и фальцетные регистры, часто применяемые в традиционных народных песнях. Классическая вокализация особенно отчётливо проявляется в нижнем регистре. Звучание в верхнем больше напоминает народное пение с присущим ему открытым звуком и не столь активным включением резонаторов. В своей интерпретации Лэй Цзя пользуется смешанной техникой, в которой происходит

соединение европейских и национальных китайских традиций. Результатом этого становится удивительно самобытный оперный стиль с элементами народной театрализации и пантомимы.

Одна из самых важных в драматургическом отношении арий героини – «Ненависть как горы и море». Она звучит в IV действии и становится кульминацией в развитии образа. Это духовный манифест Сиэр, которая словно выкрикивает «Я человек!», «Возмездие неминуемо!». Музыка передает состояние героини, которая вынуждена бороться за выживание в невыносимых условиях, демонстрируя мужество и решимость. Диапазон эмоций здесь как никогда велик, а перед певицей ставятся сложные художественные задачи.

Структура основной темы включает два развёрнутых предложения, в которых происходит непрерывное развёртывание музыкальной мысли. В характере темы на первый план выходит речитативное начало. Героиня повторяет слова: «Если несправедливость не рассеяна, я не умру, и гроза придёт ко мне снова» (пример 5).

В среднем разделе арии диапазон мелодии существенно расширяется, появляются более мел-



Пример 6. Ария «Ненависть как горы и море»



Пример 7. Ария «Ненависть как горы и море»



Рисунок 4. Поседевшая от горя Сизэр

кие длительности, уровень экспрессии нарастает. Кульминацией раздела становятся слова героини: «Вы знаете, что у меня есть тысяча ненавистей, и вы помните, что у меня есть тысячи поводов для мести» (пример 6).

В заключительном разделе арии напряжение достигает апогея. Гнев в сердце Сизэр накаляется до предела и выплёскивается в крайне эмоциональном фрагменте, подчёркнутом своеобразной ритмикой и форшлагами (пример 7).

Лэй Цзя в полной мере удаётся передать эмоциональный накал музыки. Драматическая выразительность достигается благодаря прекрасному владению техникой, фразам широкого дыхания, точному интонированию и мощному звучанию, которые дополняются артистичными движениями и выразительной мимикой (рисунок 4).

Таким образом, женские арии в опере «Седая девушка» отражают развитие образа Сизэр от невинной крестьянки до символа народно-освободительной



**Рисунок 5.** Янгэ на ходулях. Одна из разновидностей танцевального искусства янгэ.



**Рисунок 6.** Опера Хуагу – одна из традиционных китайских народных опер с разнообразной техникой исполнения

борьбы. Сюжетная линия, связанная с личной драмой, тесно переплетена с общественно-политическим контекстом и является ярким примером воплощения актуальных общественных идей. В интерпретации Лэй Цзя образ главной героини оперы выступает удивительно многогранным, включающим как девичью непосредственность, любовные переживания, так и тяжкие страдания, способность идти наперекор судьбе.

Среди ключевых особенностей исполнительского стиля Лэй Цзя выделим глубокое понимание художественных задач, трепетное отношение к первоисточнику, чуткое внимание к деталям. В её пении воплощается синтез западноевропейских и национальных оперных традиций, умелое сочетание резонаторной техники, широкого дыхания и фальцетного пения. Лэй Цзя не боится экспериментировать, раскрывая различные черты характера героини.

Отметим удивительную выносливость голосового аппарата певицы. На протяжении всей оперы исполнительница ни на секунду не отпускает внимание

зрителя, выражает непрерывный поток эмоций, умело переключаясь с народно-жанровых фрагментов на психологические монологи и диалоги. В её интерпретации Сиэр представлена как носитель лучших черт своего народа, символ перемен и устремлённости в будущее.

Трактовка Лэй Цзя образа главной героини оперы «Седая девушка» является примером того, как в творчестве представительницы нового, «четвертого» поколения китайских певцов взаимодействуют традиции классического *bel canto* и национального пения, что стало особенностью современного вокального искусства Китая. Можно утверждать, что интерпретация Лэй Цзя воплощает специфику песенно-танцевального жанра *янге* (рисунок 5), оперы *хуагу* (рисунок 6), а также черты западноевропейских вокальных традиций, объединяет техническую сущность итальянской школы и китайской народной песни с выразительной пластикой и пантомимой, берущих своё начало в традициях китайского театра *мэйнай*.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ 董伟松. 中国传统音乐选集. 上海: 上海音乐出版社. 2004. С. 6–9. Донг Вэйсонг. Антология традиционной китайской музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004. С. 6–9.
- 2/ Жэнь Шуай. Китайская образцовая революционная опера: Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Санкт-Петербург. 2019. 25 с.
- 3/ Жэнь Шуай. Образцовая революционная опера: к проблеме специфики либретто // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: Рецензируемый научный журнал. 2014. № 169. С. 97–100.
- 4/ Жэнь Шуай. Китайская образцовая революционная опера «Красный фонарь»: к истории политизации жанра // Научное мнение: Философские, филологические науки, искусствоведение. 2014. № 9. С. 78–83.
- 5/ Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: к проблеме сюжета // Университетский научный журнал Humanities & Science University Journal: Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2017. № 29. С. 122–128.
- 6/ Ман Синьин. Художественные особенности новой версии «Седой девушки» и спектакля «Седая девушка четвертого поколения» Лэй Цзя. Опера. 2016. № 1. С. 40–43.
- 7/ 彭志明. 世纪音乐分析选集. 上海: 上海音乐出版社. 2007. С. 75–77. Пэн Чжимин. Антология музыкального анализа XX века. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. С. 75–77.
- 8/ Се Цзясинь. Музыкальный анализ. Пекин: Издательство высшего образования, 2000. С. 56–62.
- 9/ Сертакова Е.А., Хуснуллина Р.Е. Проблема национальной идентичности в современном китайском кинематографе (материковый Китай, Гонконг, Тайвань) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 1. С. 95–102.
- 10/ Хуан Шо. Северная Америка получила возможность услышать поистине «китайский» голос Лэй Цзя. 4 марта 2015. URL: <https://tass.ru/press-relizy/1806181> (дата обращения 31.12.2022).

## REFERENCES

- 1/ Dong, Veisong (2004), *Zhong guo chuan tong yinle xuan ji* [Anthology of Traditional Chinese Music], Shankhaikoe muzykal'noe izdatel'stvo, Shanghai, pp. 6–9. (in Chin.)
- 2/ Zhen', Shuai (2019), *Kitaiskaya obraztsovaya revolyutsionnaya opera* [Chinese Model Revolutionary Opera], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint-Petersburg, 25 p. (in Russ.)
- 3/ Zhen', Shuai (2014), "Exemplary Revolutionary Opera: on the problem of the specifics of the libretto", Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, No. 169, pp. 97–100. (in Russ.)

- 4/ Zhen', Shuai (2014), "Chinese model revolutionary opera "Red Lantern": on the history of the politicization of the genre", Scientific opinion: Philosophical, philological sciences, art criticism, No. 9, pp. 78–83. (in Russ.)
- 5/ Zhen', Shuai (2017), "Chinese "Exemplary Revolutionary Opera": on the problem of plot", University Scientific Journal Humanities & Science University Journal: Philological and historical sciences, archeology and art history, No. 29, pp. 122–128. (in Russ.)
- 6/ Man, Sin'in (2016), "Artistic features of the new version of "The Gray-haired Girl" and the play "The Gray-haired Girl of the fourth generation" by Lei Jia", Opera, No. 1, pp. 40–43. (in Russ.)
- 7/ Pen, Chzhimin (2007), *Shi ji yin le fen xi xuan ji* [Anthology of muzykal'noe izdatel'stvo, Shanghai, pp. 75–77. (in Chin.)
- 8/ Se, Tszyasin' (2000), *Muzykal'nyi analiz* [The Music analysis], Izdatel'stvo vysshego obrazovaniya, Beijing, pp. 56–62. (in Chin.)
- 9/ Sertakova, E.A., Khusnullina, R.E. (2022), "The problem of National identity in Modern Chinese Cinema (Mainland China, Hong Kong, Taiwan)", ARTE, No. 1. pp. 95–102. (in Russ.)
- 10/ Khuan, Sho (2015), "North America got the opportunity to hear the truly "Chinese" voice of Lei Jia", Available at: <https://tass.ru/press-relizy/1806181> (Accessed 31 December 2022). (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](mailto:tr@kgii.ru)

Ху Минян, ассистент-стажёр 2-го года обучения, кафедра сольного пения и оперной подготовки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; преподаватель, Хэйхэский университет  
E-mail: [1057160419@qq.com](mailto:1057160419@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](mailto:tr@kgii.ru)

Khu Minyan, Trainee assistant of the 2nd year of study, Department of Solo Singing and Opera Training, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; teacher, Heihe University  
E-mail: [1057160419@qq.com](mailto:1057160419@qq.com)



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

77/

## ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

**И.Н. ШКРЕДОВА**

**Песни забайкальских  
казаков и старожилов  
в собрании В.П. Зиновьева**



УДК 781.7

## ПЕСНИ ЗАБАЙКАЛЬСКИХ КАЗАКОВ И СТАРО- ЖИЛОВ В СОБРАНИИ В.П. ЗИНОВЬЕВА

**И.Н. ШКРЕДОВА**

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

**АННОТАЦИЯ.** Песенный фольклор русских старо-  
жилов в Забайкалье неоднороден. Помимо семейского  
распева, освещённого в исследовательской литературе,  
здесь фиксировались обрядовые и необрядовые песни  
переселенцев из разных регионов России, а также песни  
забайкальских казаков. До сих пор существует проблема  
публикации экспедиционных материалов Забайкалья, запи-  
санных от казаков и старожилов. В настоящее время нет  
работ, в которых эти песни анализируются с точки зрения  
музыкальной стилистики: ритмической структуры, ладо-  
вого строения, типа многоголосия. В данной статье рас-  
сматриваются напевы, опубликованные в книге «Русские  
песни Восточной Сибири», куда вошли экспедиционные  
материалы, собранные В.П. Зиновьевым и его ученика-  
ми в Забайкалье и Иркутской области с 1969 года. Это  
единственное издание, в которое не включены записи  
от семейских, содержит самое большое количество на-  
певов забайкальских казаков и старожилов. Анализ дан-  
ных напевов позволяет сделать вывод о принадлежности  
забайкальского старожильского фольклора к так назы-  
ваемому «единому стилю русских старожилов Сибири».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** песни забайкальских каза-  
ков, старожильский фольклор Сибири, структурно-  
типологический анализ, сибирская свадьба, фактура.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии  
конфликта интересов.

## SONGS BY THE TRANSBAIKAL COSSACKS AND OLD-TIMERS IN THE COLLECTION BY V.P. ZINOVIEV

**I.N. SHKREDOVA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Kras-  
noyarsk, 660049, the Russian Federation

**ABSTRACT.** The song folklore of Russian old-timers in  
the Transbaikal region is heterogeneous. In addition to the  
“Semeiskie” chant, covered in research literature, ritual and  
non-ritual songs by immigrants from different regions of  
Russia, as well as songs by the Transbaikal Cossacks, were  
recorded here. There is still a problem of publishing expe-  
dition notes, taken down from the Transbaikal Cossacks and  
old-timers. Currently, there are no works analyzing these  
songs in terms of music style: rhythmic structure, mode,  
a polyphony type. The present paper addresses the tunes  
published in the book “Russian Songs of Eastern Siberia”. It  
includes expedition materials collected by V.P. Zinoviev and  
his students in the Transbaikal and Irkutsk regions since  
1969. The only edition that does not include records from  
the “Semeiskie” contains the largest number of tunes by the  
Transbaikal Cossacks and old-timers. The analysis of these  
melodies enables a conclusion on belonging of the Trans-  
baikal old-timer folklore to the so-called “common style of  
Russian old-timers in Siberia”.

**KEYWORDS:** songs by the Transbaikal Cossacks, Siberian  
old-timer folklore, structural and typological analysis, Sibe-  
rian wedding, texture.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The author declares the ab-  
sence of conflict of interests.



В конце XX – начале XXI вв. появляется всё больше исследований, посвящённых локальным фольклорным традициям русских старожилов Сибири. Народная музыкальная культура Сибири относится к традициям вторичного формирования; при её изучении необходимо учитывать огромное количество различных факторов. Это и история заселения края, и местные климатические, географические условия, и этнические процессы, и социально-экономическое развитие. При этом сибирская фольклорная традиция сформирована миграционными потоками из различных регионов европейской части страны. Здесь поселились и поморы, и народы Поволжья, и выходцы с южнорусских областей, и ссыльные, и работники приисков. Одну из важных этнолокальных групп старожилов Сибири (а до конца XVII века – основу русского населения Забайкалья) составляют казаки.

Традиционная культура забайкальских казаков в XX столетии стала объектом изучения историков, этнографов, культурологов, филологов. Однако этномузыкологи в большей степени привлекала музыкальная культура семейских Забайкалья – староворов, приехавших в Сибирь целыми семьями из Речи Посполитой (белорусского города Ветки; ныне это территория Гомельской области), куда раскольники бежали от государственных преследований с территорий Калужской, Тульской, Рязанской, Орловской областей. В Забайкалье семейские образовали сёла и деревни на территории современных Бичурского, Мухоршибирского, Тарбагатайского и частично Хоринского, Заиграевского, Селенгинского, Кижингинского, Кяхтинского, Прибайкальского районов в Республике Бурятия; в Забайкальском крае семейские расселились по территории современных Петровск-Забайкальского, Улётовского и Красночикойского районов, а также в населённых пунктах Хилокского и Кыринского районов. В отличие от казаков, семейские не вступали в межэтнические браки и сумели сохранить до настоящего времени самобытную песенную традицию. По результатам экспедиционной работы в Забайкалье выпускались сборники песен

семейских<sup>1</sup>, аудиозаписи на пластинках<sup>2</sup>, было снято несколько фильмов<sup>3</sup>.

Другие поселения Забайкалья – в большинстве своём казачьи или со значительным влиянием казачьей культуры – долгое время оставались на периферии исследовательского интереса этномузыкологов. Поэтому наблюдения о музыкальной специфике песен забайкальских казаков или старожилов-сибиряков, появляющиеся в работах культурологов, филологов, историков, имели эмпирический характер и зачастую не сопровождались нотными примерами. Первым изданием, включающим в себя песни забайкальских казаков и старожилов, является «Фольклор Читинской области (песни, собранные В.Н. Волковым)» (Чита, 1996) [12]. В этом сборнике большинство песен (61 из 70) представлены с нотными расшифровками. Песни записаны в г. Чита<sup>4</sup>, в населённых пунктах Красночикойского<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Например, см.: [1; 2; 11; 13].

<sup>2</sup> Песни села Урлук. Традиционный фольклор семейских Забайкалья (с. Урлук, Красночикойский р-н, Читинская обл.), [Звукозапись]: [концерт]. Москва: Рус. диск, 1992; Уж вы, стары старики. Песни семейских Забайкалья в мужском исполнении (с. Большой Куналей) / Запись и аннот. В.М. Щурова, составление и монтаж Л.П. Маховой. Москва: Научно-издательский центр «Луч», 2010. Аудио компакт-диск, № 1–16;

<sup>3</sup> Квартет семейских Забайкалья с. Большой Куналей Тарбагатайского р-на Бурятии. Из архива Центра русского фольклора ГРДНТ имени В.Д. Поленова. Москва, 1967. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Kb0lNc8gdg&t=745s> (дата обращения: 27.06.2023); Песни Красного Чикоя / Редактор Е. Маликов, режиссёр Г. Бичурин. Читинское телевидение, 1970 г., <https://www.youtube.com/watch?v=exuwU3EnEgo> (дата обращения: 27.06.2023); 39); Забайкальская песня старинная / авторы сценария Т. Тищенко, Р. Филиппов, режиссер Т. Тищенко. Иркутск: Иркутсктеlevision, 1980. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9206GKK65Cs> (дата обращения: 27.06.2023)

<sup>4</sup> 12 напевов: [12], песни № 1, 3, 4, 8, 15, 26, 28, 29, 36, 37, 61, 65.

<sup>5</sup> 30 напевов: [12], песни № 2, 5, 7, 13, 16, 20, 21, 23, 33, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 50, 51, 53, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 68, 69, 70.



Забайкальского<sup>6</sup>, Нер-Заводского<sup>7</sup>, Кыринского<sup>8</sup>, Приаргунского<sup>9</sup>, Тунгиро-Олёкменского<sup>10</sup>, Улётовского<sup>11</sup>, Петровск-Забайкальского<sup>12</sup>, Нерчинского<sup>13</sup>, Сретенского<sup>14</sup> районов. Большинство записей выполнены в 1960–70-е годы, однако в Нерченском, Нер-Заводском, Сретенском районах экспедиции побывали только в 1989, 1992 и 1994 гг. соответственно. Поскольку в Красночикойском, Кыринском, Улётовском и Петровск-Забайкальском (а также Хилокском, не представленном в данном сборнике) районах проживают семейские, то можно сказать, что более 40 % сборника составляют песни данной этнолокальной группы.

Примерно такую же картину по соотношению песен семейских Забайкалья и казаков видим в сборнике «Песни забайкальских казаков» (Чита, 2011. Вып. 1 [6]; Вып. 2 [7]). В основной части и в комментариях сборника суммарно размещены 45 песенных образцов. Из них 29 песен находятся в основной части и 16 вариантов песен – в комментариях. География сборника охватывает многие районы Забайкальского края (Красночикойский<sup>15</sup>, Оловянинский<sup>16</sup>, Хилокский<sup>17</sup>, Забайкальский<sup>18</sup>, Калганский<sup>19</sup>, Нер-Заводской<sup>20</sup>, Шилкинский<sup>21</sup>, Кыринский<sup>22</sup>, Нерчинский<sup>23</sup>, Улётовский<sup>24</sup>), отдельные записи сделаны в городах – Чите<sup>25</sup> и Улан-Удэ (Буря-

тия)<sup>26</sup>; также в него вошли песни, зафиксированные в Чернышевском районе республики Бурятия<sup>27</sup> и в Австралии<sup>28</sup>. Опять же, несмотря на заявленную в заглавии сборника казачью традицию, 60 % песен, входящих в его состав, было записано в районах проживания семейских. Кроме того, некоторые варианты песен (в основном размещённые в комментариях) были ранее опубликованы в сборнике «Фольклор Читинской области»<sup>29</sup>.

В ситуации типичного для Сибири смешения фольклора разных этнолокальных групп переселенцев яркие черты «материковой» традиции зачастую «размываются», нивелируются. Татьяна Михайловна Зенкова, редактор, составитель сборника «Песни забайкальских казаков» и собиратель забайкальского фольклора отмечает, что песни забайкальских казаков «в основном привнесены „со стороны“, заимствованы из других российских регионов, однако существуют и собственные варианты музыкально-поэтических образцов. Все песни получили широкое распространение среди русского старожильского населения, среди потомков старообрядцев – „семейских“, которые распели их по-своему, придали им особый колорит» [6, с. 3]. Татьяна Михайловна не комментирует при этом, какие стилистические черты характерны для казачьей традиции, и каким образом «по-своему» распели их песни семейские.

В настоящее время нет работ, в которых песни забайкальских казаков анализируются с точки зрения музыкальной стилистики: ритмической структуры, ладового строения, типа многоголосия; до сегодняшнего дня не была осуществлена типологизация напевов. При публикации казачьих и старожильских песен, собранных в Забайкалье, с напевами, аналитическое описание в изданиях не включалось (см.: [6; 7; 12]).

Отметим, что в диссертационном исследовании О. Н. Судаковой, посвящённом протяжным песням Забайкалья [9], описываются особенности напевов лирических песен, однако некоторые параметры, важные для выявления музыкальной специфики песни, её строения, определения принадлежности

<sup>6</sup> 6 напевов: [12], песни № 6, 25, 27, 54, 55, 56.

<sup>7</sup> 2 напева: [12], песни № 9, 14.

<sup>8</sup> 3 напева: [12], песни № 10, 34, 48.

<sup>9</sup> 2 напева: [12], песни № 11, 24.

<sup>10</sup> [12], песня № 12.

<sup>11</sup> [12], песня № 22.

<sup>12</sup> 2 напева [12], песни № 49, 60.

<sup>13</sup> [12], песня № 32.

<sup>14</sup> [12], песня № 52.

<sup>15</sup> 16 напевов: [6], № 1, № 3 в комментариях, 4, 7, 10, 11, 12; [7], № 3 в комментариях, № 4, № 4 в комментариях, 2 напева в комментариях к № 6, № 7, № 8, № 8 в комментариях, № 15.

<sup>16</sup> 2 напева: [6], № 2, № 13.

<sup>17</sup> 4 напева: [6], № 3; [7], № 5, № 8 в комментариях, № 16.

<sup>18</sup> [6], № 4 в комментариях.

<sup>19</sup> 2 напева: [6], № 5, № 8 в комментариях.

<sup>20</sup> 4 напева: [6], № 6; [7], № 8 в комментариях, № 12, № 14.

<sup>21</sup> [6], № 8.

<sup>22</sup> 6 напевов: [7], № 2, 3, 2 варианта песни № 5 в комментариях, № 6, № 13.

<sup>23</sup> 2 напева: [7], № 3 в комментариях, № 11.

<sup>24</sup> [7], № 1.

<sup>25</sup> [7], № 16 в комментариях.

<sup>26</sup> [7], № 10 в комментариях.

<sup>27</sup> [6], № 9.

<sup>28</sup> 3 напева: [7], № 9, № 9 в комментариях, № 10.

<sup>29</sup> напевы в комментариях к [6] № 3, № 4, [7], № 3, 4, 5, 6, 10, 16, в основном разделе: [6], № 12, [7], № 12, 13, 14; всего 12 напевов.



к тому или иному стилистическому пласту, не приняты во внимание. Кроме того, О.Н. Судакова является одним из создателей нотных расшифровок изданного в 2006 году сборника «Русские песни Восточной Сибири» [8], а также автором статьи в этом сборнике, посвящённой специфике сибирской народной песни [10]. И хотя замечания исследовательницы относительно характера исполнения песен справедливы, только использование современных методов анализа образцов музыкального фольклора позволит выявить их музыкально-стилистические особенности.

Методология анализа музыкально-фольклорных текстов, сложившаяся в рамках структурно-типологического направления, является одной из ведущих в современном этномузыкознании. Для структурно-типологического направления базовым выступает принцип обнаружения скрытой структурной модели, позволяющий систематизировать пёстрый песенный материал, сводя его к определённым типам – ритмическим и мелодическим. Одним из ведущих представителей этого направления, определившим во многом пути его развития, стал Евгений Владимирович Гиппиус (1903–1958). Ученицей Е.В. Гиппиуса, выдающимся фольклористом Бориславой Борисовной Ефименковой была осуществлена полная ритмическая типология русского вокального фольклора [3], обозначены принципы анализа звуковысотной организации произведений музыкального фольклора, в том числе принципы описания народного многоголосия; наиболее последовательно разрабатывались проблемы жанра.

Использование единой методологии анализа позволит исследователям в дальнейшем собрать и систематизировать информацию о музыкально-фольклорных традициях русских старожилов Сибири, создать их сравнительную характеристику, а также добавить аргументы в пользу или против теории об единстве стиля народно-певческой культуры русских сибиряков<sup>30</sup>.

Объектом данного исследования стал сборник «Русские песни Восточной Сибири» [8], составленный В.П. Зиновьевым. Валерий Петрович Зиновьев (1942–1983) – филолог, фольклорист, родом из Чи-

тинской области. В 1969 году он окончил филологический факультет Иркутского государственного университета, где позже стал преподавать, также работал в Иркутском государственном педагогическом институте. С 1969 года В.П. Зиновьев начал собирать фольклор в Иркутской области и в Забайкалье. И хотя основной акцент исследователь делал на жанрах устного фольклора, в частности, записывал бывальщины и былички, песни В.П. Зиновьев также фиксировал. К работе в экспедициях он нередко привлекал студентов, которых не ограничивал по сбору материала. Чрезвычайно важно, что В.П. Зиновьев внимательно относился к оформлению полевого материала: вёл картотеку, а кроме того, хранил магнитофонные записи.

Сборник «Русские песни Восточной Сибири» стал последней книгой фольклориста, опубликованной уже после его смерти. В основу сборника вошла относительно небольшая часть экспедиционных записей: в картотеке исследователя значится около 2100 песенных текстов, а в собрание было включено только 329.

Издание песен из собрания В.П. Зиновьева вносит значительный вклад в изучение музыкального фольклора Забайкалья, особенно – песен забайкальских казаков и старожилов. Сборник построен как народно-поэтический: в основном разделе размещены тексты песен, а в приложении – напевы некоторых из них, всего 59. Таким образом, по количеству напевов этот сборник не уступает упомянутым выше нотным изданиям ([6; 7; 12]). Напевы, вошедшие в его состав, были записаны в экспедициях с 1969 по 1981 годы<sup>31</sup>. И, что важно, из них только четыре напева зафиксированы в Усть-Удинском районе Иркутской области<sup>32</sup>, а остальные – в районах Забайкальского края, представленных в других песенных сборниках небольшим количеством песенных образцов или не представленных вовсе: Сретенском<sup>33</sup>,

<sup>30</sup> Задачам исследования сибирского фольклора на современном этапе посвящены работы новосибирского этномузыколога Н.В. Леоновой, например: [4], [5].

<sup>31</sup> Распределение по годам записи: 1969 год – № 194, 1974 г. – № 21, 38, 57, 76, 116, 160, 162, 168, 171, 190, 199, 221, 242, 285; 1975 год – № 24, 115; 1976 год – № 22, 47, 126, 128, 142, 181, 195; 1978 год – № 42, 50, 81, 84, 89, 111, 141, 148, 182, 187; 1979 год – № 32, 33, 35, 36, 164, 189, 192, 256, 307, 319, 327; 1980 год – № 85, 229; 1981 год – № 41, 45, 46, 92, 93, 99, 121, 129, 130, 131, 136, 274.

<sup>32</sup> [8], № 50, 84, 182, 187.

<sup>33</sup> 12 напевов: [8], № 21, 32, 33, 35, 36, 57, 168, 171, 189, 256, 307, 319.



Нерчинском<sup>34</sup>, Карымском<sup>35</sup>, Шилкинском<sup>36</sup>, Шелопугинском<sup>37</sup>, Газимурозаводском<sup>38</sup>. В этих районах проживали казаки и переселенцы из разных областей страны, а также ссыльные; однако до сих пор здесь обнаруживаются черты казачьей традиционной культуры, сохраняется память о предках-казаках. Поэтому позволим себе утверждать, что с точки зрения публикации напевов забайкальских казаков издание «Русские песни Восточной Сибири» на данный момент является самым представительным по их количественному показателю, причём отражает именно первый (хотя и весьма поздний) этап их фиксации.

В.П. Зиновьев выбрал для публикации наиболее интересные, на его взгляд, песни и распределил их по следующим разделам: «Крестьянская лирика», «Военные песни», «Песни тюрьмы и ссылки», «Песни литературного происхождения», «Песни советского времени», «Песни украинского происхождения». Также он выделил подразделы по конкретным песенным жанрам («Колыбельные», «Любовные и семейные», «Хороводные и игровые», «Плясовые», «Шуточные») или по иным признакам (так, военные песни разбиты на «Рекрутские и солдатские», «Казачьи походные», «Песни гражданской войны», «Песни Великой Отечественной войны»). Такое ранжирование песен по рубрикам отражает прежде всего их тематику. В этномузыкознании (в частности, в рамках структурно-типологического направления) принята иная жанровая классификация.

В соответствии с функционированием жанров и их содержанием нотные образцы сборника представляют такие группы песен, как: свадебные песни; хороводные, плясовые и шуточные песни, опирающиеся на стилистику плясовых; лирические песни (в том числе поздняя лирика – городской романс).

### Свадебные песни.

Всего в собрании В.П. Зиновьева, согласно картотеке, содержится около 50-ти текстов свадебных песен; в рассматриваемое издание включены 32 текста<sup>39</sup>, из них 10 проиллюстрированы напевами.

И хотя ход свадебного обряда в сборнике не описан, как на уровне текстов, так и на уровне напевов обнаруживается принадлежность забайкальской свадьбы к севернорусскому типу свадебного обряда (свадьба-похороны) с отдельными вкраплениями песен, характерных для южнорусских традиций. В частности, сюжеты большинства песен содержат мотивы прощания с домом, противопоставление дома невесты – дому «чужого чуженина». В тексте песни № 163 [8, с. 83] описывается обряд прощания с символом девичества – красотой, характерный для севернорусской свадьбы:

— Ты душа ли красна девушка,  
Что ты рано замуж пошла?  
Расплела ты свою косоньку,  
Раздала алы ленточки,  
Русу косу они красили,  
Ленты алые атласные.

Прощание с красотой упоминается и в других песнях<sup>40</sup>; в некоторых же речь идет только об утрате косы или о её «раздвоении»<sup>41</sup>. В целом заметно доминирование инициационной линии в довенечной части свадьбы, что характерно для севернорусского типа обряда. Несколько выбивается из контекста песня «[Трубушка] трубила рано по заре»<sup>42</sup>, поскольку она, как правило, включается в повивальный цикл южнорусской свадьбы. Но записана эта песня была не от старожилов, а от уроженки Пензенской губернии 1910 года рождения. Скорее всего, песня является элементом «материковой» культуры данных новопоселенцев, чуждым для рассматриваемой старожильской традиции.

Большинство прощальных свадебных песен опирается на двухударный тонический стих с дактилической клаузулой (с формулой 2.3.2 или, реже, 2.2.2); напевы прощальных песен относятся к классу неравномерно сегментированных ритмических форм. Приведем в качестве примера песню «Берёзка, берёзонька» [8, с. 177–178] (пример 1)<sup>43</sup>.

Слоговую музыкально-ритмическую форму (СМРФ) напева можно представить в виде схемы (схема 1). Она является вариантом (с аугментацией

<sup>34</sup> 11 напевов: [8], № 22, 76, 116, 126, 142, 160, 164, 181, 192, 285, 327.

<sup>35</sup> 2 напева: [8], № 24, 115.

<sup>36</sup> 8 напевов: [8], № 38, 162, 190, 194, 199, 221, 242, 274.

<sup>37</sup> 14 напевов: [8], № 41, 45, 46, 47, 92, 93, 99, 121, 128, 129, 130, 131, 136, 195.

<sup>38</sup> 8 напевов: [8], № 42, 81, 85, 89, 111, 141, 148, 229.

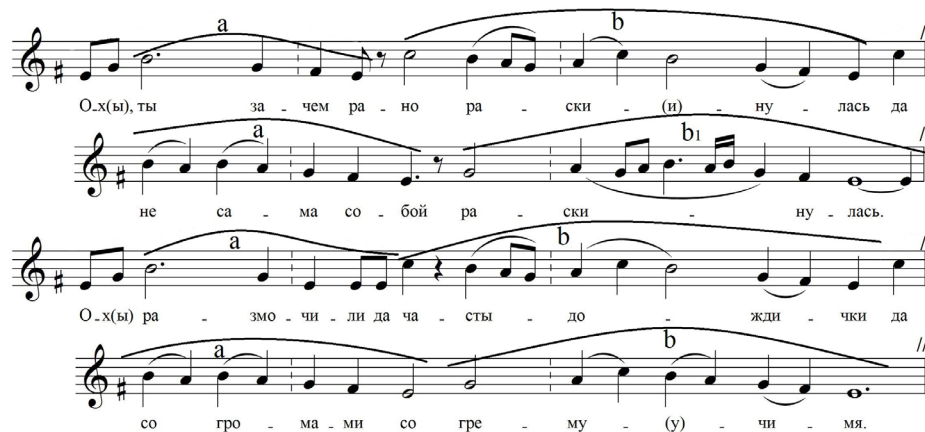
<sup>39</sup> № 162–193 [8, с. 83–94].

<sup>40</sup> [8], № 167, 171, 172, 173, 174.

<sup>41</sup> [8], № 177, 178.

<sup>42</sup> [8], № 179.

<sup>43</sup> Все нотные примеры приведены в соответствии с принципами аналитической нотации, позволяющими отобразить в нотной графике ритмическое строение песни.



Пример 1. «Берёзка, берёзонька»

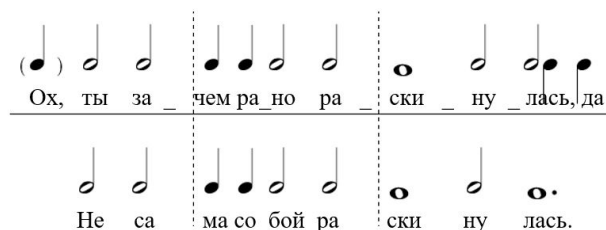


Схема 1. СМРФ напева «Берёзка, берёзонька»

всей СМРФ) одного из основных ритмических типов (РТ) прощальных песен и причитаний севернорусской свадьбы. Строфическое строение текста песни «Берёзка, берёзонька» (AB), наряду со стиховой формой, также является типичным для северных прощальных песен.

Мелодика напева строится на соединении нисходящей мелодической ячейки *a* (в объёме квинты, с оппозицией 5/3–1) и ячейки с нисходящим волнообразным контуром *b* (в объёме сексты, с оппозицией 6/4–1). Хотя большинство свадебных песен в сборнике были записаны одnogолосно, можно утверждать, что при многоголосном исполнении фактура может быть только гетерофонной (вариантная или, вероятнее, дифференцированная гетерофония).

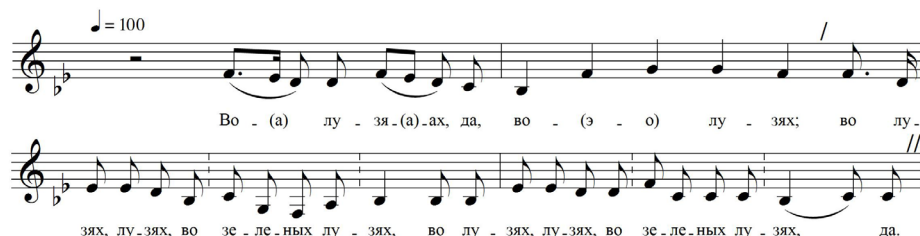
Для севернорусской свадьбы характерно противопоставление прощальных песен и песен, сопровождающих контакты двух сторон. Ту же картину мы наблюдаем при анализе напевов из собрания В.П. Зиновьева: большинство из свадебных песен, связанных с коммуникативно-обменной линией обряда, опирается на тонический стих в ритме

«Камаринской» (2.3.2–4)<sup>44</sup>. Напевы при этом могут быть как равномерно, так и неравномерно сегментированными, но чаще встречается переход из первой формы во вторую в результате мелодического разрастания во втором музыкально-ритмическом периоде<sup>45</sup>. В данной группе напевов встречаются также цезурированные ритмические формы<sup>46</sup>, нетипичные для севернорусской свадьбы. Наличие подобных ритмических форм говорит о включении в забайкальскую свадьбу элементов западнорусской и / или южнорусской традиции, свадебный ритуал

<sup>44</sup> № 168 «При долине куст рябиновый стоял» [8, с. 178], № 171 «У Ивана-то на широком на дворе» [8, с. 179], № 190 «А мы поедem во новые да города» [8, с. 180], № 192 «Ты, соколик, соколин сын» [8, с. 180–181].

<sup>45</sup> Например, см. № 168 [8, с. 178], № 190 [8, с. 180].

<sup>46</sup> № 182 «Ой, ёвон, ёвон женихи» [8, с. 179] – цезурированный напев опирается на силлабический стих. № 189 «Катилоса ясное солнце за горья» [8, с. 180] – цезурированный напев реализуется в трюичной системе счисления: трём слоговым группам (Катилоса / ясное солнце / за горья) соответствуют две ямбо-хореические и ямбическая формулы слогового ритма.



Пример 2. «Во лужях»

которых относится к типу «свадьба-веселье». При анализе текстов, не проиллюстрированных напевами, также обнаруживаются песни, нетипичные для севернорусской свадьбы. В частности, песня «Сборная суббота настала» и близкая ей «Всё сборы мои, сборы»<sup>47</sup> характерны для южнорусского девишника, который проходил в доме невесты в канун свадьбы.

Таким образом, свадебные песни сборника «Русские песни Восточной Сибири» дают возможность отнести свадебный обряд Забайкалья к типу «свадьба-похороны» с включением песен, характерных для «свадьбы-веселья». Такой вариант обряда нехарактерен для «материковых» казачьих традиций, но является распространённым в сибирских традициях со смешанным населением.

### Хороводные, плясовые и шуточные песни.

В сборнике «Русские песни Восточной Сибири» приведены четыре напева хороводных песен<sup>48</sup>, девять плясовых<sup>49</sup> и пять шуточных<sup>50</sup>. Все напевы хороводных песен представляют широко распространённую на русской этнической территории структуру: они опираются на стих «Камаринской»; первый ритмический период – цезурированный, складывается из слоговой группы, составляющей первую часть стиха (как правило – четырёхсложную) и её повтор, а второй период, равномерно сегментированный, опирается на полный стих. При этом во втором ритмическом периоде происходит смена счётной единицы слогового ритма, моры, на более краткую, а цезура между разделами ритмической формы нивелируется (пример 2<sup>51</sup>).

На структуру стиха «Камаринской» опираются

также некоторые плясовые песни, но ритмическая организация напевов иная. Ритмическое строение песни «Ох, у всех-то мужья добры» (№ 116 [8, с. 174]) относится к равномерно сегментированным формам с шестнадцативременным ритмическим периодом, а в песне «Ой, комаринской, комаринской мужик» (№ 129 [8, с. 175]) первый ритмический период – цезурированный, а далее при расширении слогового объёма возникает равномерная сегментация напева дополнительно к его цезурированному строению.

Моторика плясового ритма обусловила координацию любого типа стиха с равномерно сегментированными ритмическими периодами. К группе напевов с шестнадцативременными периодами, кроме упомянутой выше песни «Ох, у всех-то мужья добры», относятся «Уж вы сени мои сени» (№ 111 [8, с. 173]), «Бежал Ваня да торопился» (№ 115 [8, с. 173]), «Вот с ножки на ножку поскакиваю» (№ 126 [8, с. 174]). Встречаются среди напевов плясовых песен и цезурированные, однако нужно отметить, что, как правило, в плясовых песнях такие формы занимают промежуточное положение между цезурированными и равномерно сегментированными. Стих подобной плясовой как правило, мобилен по объёму слоговых групп; при разрастании объёма возникают стабильные ударения. Поэтому даже при сохранении стабильной цезуры структура напева может быть двойственной – цезурированной и сегментированной одновременно. Поскольку в сборнике даны краткие расшифровки напевов, мы не можем сказать о характере сегментации, возникающей за рамками приведённых нотных фрагментов, однако анализ текста показывает, что стих плясовых песен относится к группе временников; при пении должна возникать его сегментация.

К таким же «мерцающим» структурам относится большинство напевов шуточных песен сборника. Все они обнаруживают стилистическое единство

<sup>47</sup> [8], № 177 и № 176 соответственно.

<sup>48</sup> № 89, 92, 93, 99 [8, с. 171–173].

<sup>49</sup> № 111, 115, 116, 121, 126, 128, 129, 130, 131 [8, с. 173–176].

<sup>50</sup> № 136, 141, 142, 148, 160 [8, с. 176–177].

<sup>51</sup> № 89 «Во лужях» [8, с. 171].



с плясовыми песнями как на уровне ритмической, так и на уровне мелодической организации. Исключением являются только два напева стопной сегментации, опирающихся на силлабо-тонический стих (третий пеон): «Вот приехали два брата» (№ 136 [8, с. 176]) и «Не ухаживаю я, милёнок, извиняюсь» (№ 160 [8, с. 177]).

### Лирические песни.

Лирические песни представлены в сборнике самым большим количеством напевов, поскольку этот жанр является главным в жанровой системе фольклора Забайкалья. Большинство песен сборников «Фольклор Читинской области» [12] и «Песни забайкальских казаков» [6; 7] также относится к жанру лирической песни. По стилистическим признакам их можно разделить на три разновидности: традиционная лирика, лирика позднего формирования и стилистически смешанная лирика.

Под традиционной лирикой понимаются песни, в которых не обнаруживается влияние западноевропейской культуры ни на уровне стиха, ни на уровне ритмической организации напева, ни на уровне звуковысотной организации. В частности, стих традиционной песни складывается не из стоп, как литературный стих, а из малых ритмических единиц (МРЕ) иного типа – слоговых групп или сегментов. Для народного стиха нехарактерно наличие рифмы.

В ладовом строении народной песни отсутствует система тяготений, но существует система ладовых оппозиций – противопоставлений звуков. На уровне ритмического строения традиционные лирические песни обнаруживают тенденцию к разрастанию и усложнению ритмических структур под воздействием мелодического начала. Многоголосная фактура традиционной лирической песни является результатом соединения вариантов напева (гетерофония) либо выделения из гетерофонного «пучка» голосов солирующего подголоска<sup>52</sup>.

Песни позднего формирования обнаруживают влияние музыки западноевропейского типа как на уровне ритмического, так и на уровне звуковысотного строения. Напев нередко опирается на стопный стих (чаще всего – на третий пеон, че-

тырёхсложную стопу с ударением на третий слог). Данный стих ещё называют силлабо-тоническим, поскольку в нём строго выдерживается цезура между слоговыми группами (8+8 или 8+7 слогов), но при этом сохраняется строгая акцентная структура. Ритмическая организация напева также соответствует строению стиха – либо его делению на стопы (тип ритмического периода называется стопным), либо более крупному делению – на слоговые группы (тип напева – цезурированный). Напевы данной группы могут координироваться также с цезурированным стихом<sup>53</sup>.

В плане мелодики и фактуры песни позднего формирования характеризуются преобладанием гармонического начала: нижний голос понимается как гармоническая опора созвучий, главный опорный тон чаще всего дается в октавной версии. В плане ладовой организации такие напевы отличаются расширением ладовой ячейки как вверх, так и вниз от главного опорного тона; многократная смена опорных тонов в напеве сочетается с уменьшением (или полным отсутствием) внутрислоговых распевов.

К группе песен стилистически смешанной лирики относятся образцы музыкального фольклора, в которых соединились черты традиционной и поздней лирики. Наиболее часто явления стилистически смешанной лирики обнаруживаются в песнях, опирающихся на стопный стих, но с ярко выраженной мелодикой, имеющей ведущее значение в координации стиха и напева. Под воздействием мелодики стопный стих начинает разрастаться, чему способствуют внутрислоговые распевы, словообрывы, слова-вставки. Таким образом первоначальная структура стиха нивелируется, и под воздействием мелодики образуется вторичная ритмическая структура – цезурированная. Многоголосная фактура таких песен является результатом сочетания самостоятельных мелодических линий.

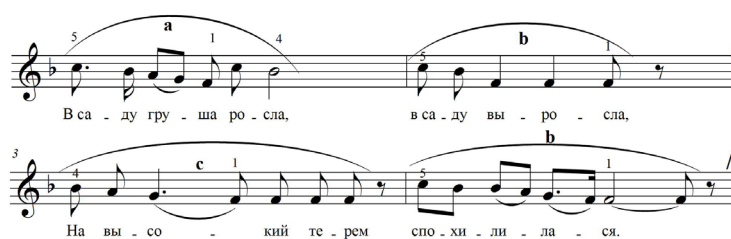
В репертуаре семейских Забайкалья были зафиксированы лирические песни всех трёх стилистических групп. Что касается казачьих и старожильческих традиций, отметим, что песни, опубликованные в сборниках «Фольклор Читинской области» [12]

<sup>52</sup> Более сложные формы функционального двухголосия (термин Е.В. Гиппиуса), к которому относится гетерофония с выделенным солирующим подголоском, характерны для казачьих традиций, преимущественно донских.

<sup>53</sup> Например, «Соловей кукушку подговаривал» (№ 21 [8, с. 164]), варианты этой песни (№ 22, там же; № 24, там же), «Уж ты сад, ты мой сад, сад зелененький» (№ 41 [8, с. 167]), «Брала, брала ягодку, земляничку, ой» (№ 42 [8, с. 168]) и другие.



Пример 3. «Ты подуй-ка, да мать погодушка»



Пример 4. «В саду груша росла»

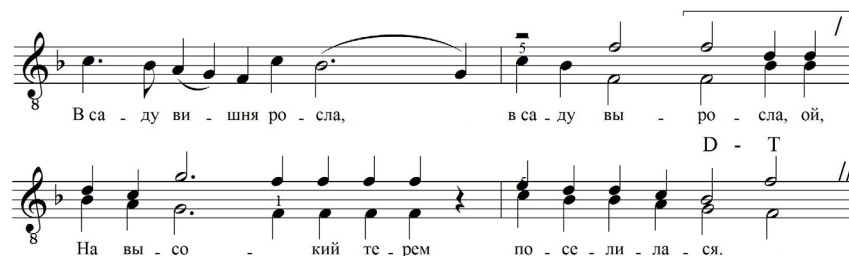
и «Песни забайкальских казаков» [6; 7] относятся к поздней лирике. Данные песни являются наиболее сохранившимся пластом фольклора; с теми или иными отличиями они фиксируются в Сибири повсеместно. В собрании В.П. Зинovieва, безусловно, также немало таких песен. Однако в сборник попали и песни более раннего стилистического пласта. Приведём в пример лирическую песню «Ты подуй-ка, да мать погодушка» (№ 32 [8, с. 165], пример 3).

В основе песни лежит стих с формулой 5+5+5: *Ты подуй, повеи / мать погодушка / раздуй ветерок*. За счет словообрывов, слов-вставок, внутрислоговых распевов объёмы слоговой группы увеличиваются, в результате образуется цезурированный напев, в котором количество слоговых групп не меняется, однако выделяется сольный запев, а формулы слогового ритма аугментируются. Мелодическая композиция песни достаточно сложная, однако при квинтовой ладовой ячейке, расширенной вниз до субквартового тона, здесь не обнаруживаются ни частая смена опорных тонов, ни признаки тональных тяготений. По строению эта

песня является образцом традиционной лирики. Сходные характеристики имеют песни «Пастушок ли да мой, пастушочек» (№ 33 [8, с. 165–166]), «Ой, что это во нашем-то во городе» (№ 38 [8, с. 167]), «Ой, дорожка моя да приукатанна» (№ 195 [8, с. 181]).

Встречаются среди песенной лирики и напевы, по строению близкие календарным: они принадлежат к классу цезурированных форм (но иногда с нетипичными для календарных песен формулами слогового ритма), в них почти не используются внутрислоговые распевы, напев является узкообъёмным (не превышает квинты). В качестве примера назовём песню «В саду груша росла» (№ 35 [8, с. 166], записанную одногласно (пример 4).

В данном напеве при квинтовой ладовой ячейке границы мелодических построений соответствуют пределам формул слогового ритма. В мелодической ячейке **a** реализуются две главные оппозиции напева: квинтового тона – основному опорному тону (5–1) и квартового тона – основному опорному (4–1). В ячейках **b** и **c** – оппозиции 5–1-и 4–1 соответственно.



Пример 5. «В саду вишня росла»

Вариант этой песни, записанной в двухголосном изложении (№ 36 [8, с. 166], обнаруживает черты поздней лирики, поскольку нижний, основной голос приобретает функции гармонической основы и при незначительном, казалось бы, варьировании мелодии ладовая основа песни меняется, проявляя признаки тональной организации. Для наглядности приведём пример данной песни на той же высоте, что и пример 4 (пример 5).

Вероятно, в данном случае именно двухголосное исполнение продиктовало изменения в мелодике песни и преобразование её ладового строения. Мы не можем говорить на данном примере о сложившемся гармоническом мышлении, поскольку большую часть напева верхний голос двигается с нижним параллельными терциями и октавами. При линейном взаимодействии голосов только в каденционной зоне иногда возникают признаки функциональных сопряжений D–T. Такой тип фактуры можно назвать дифференцированной гетерофонией поздней стилистики; она типична для песен забайкальских казаков, не нарушается даже при увеличении количества голосов, только в редких случаях в каденционной зоне вместо терции или квинты (указывающих на доминантовую функцию) может появиться трезвучие. Хотя, безусловно, в песнях забайкальских казаков довольно часто встречается и фактура аккордово-гармонического склада (наиболее поздний вариант многоголосной фактуры).

В сборнике песен, записанных В.П. Зиновьевым, немного примеров, изложенных двухголосно (всего 15)<sup>54</sup>, но среди них встречаются напевы с гетеро-

фонной фактурой традиционного типа. В частности, практически в один голос исполняется песня «Говорели мне подружки» (№ 45 [8, с. 168]), только в каденционной зоне голоса расходятся в терцию. Важно при этом, что основной опорный тон существует только в унисонной версии<sup>55</sup>. Напев характеризуется узкообъёмной ладовой ячейкой (квартовой). Кроме того, в выделенном запеве исполнительница обращается к приёму колорирования ступеней, то есть использует их иные высотные версии<sup>56</sup> (пример 6)<sup>57</sup>.

Данная песня выступает образцом стилистически смешанной лирики: в плане звуковысотного строения и типа фактуры выявляются признаки традиционной песни, а на уровне ритмического строения – поздней, поскольку напев координируется со стопным стихом (третьим пеоном) и относится к ритмическим формам стопной сегментации.

Таким образом, среди лирических песен сборника помимо песен поздней стилистики обнаруживаются и песни других стилистических групп – традиционной и смешанной лирики.

«Русские песни Восточной Сибири», как показал анализ – уникальное издание. Это единственная

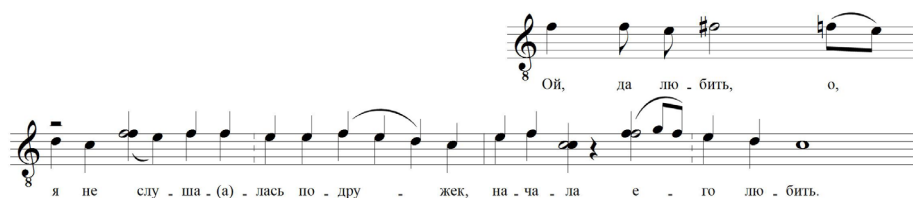
«Ой, поля, вы поля» [8, с. 182], № 242 «Заря зазарила в зеркала воды» [8, с. 182], № 256 «Осыпаясь листья осенняя» [8, с. 183], № 307 «Раз полоску Маша жала» [8, с. 184]; шуточные: № 141 «Все мы песни перепели» [8, с. 176], № 142 «Комара муха любила» [8, с. 177], № 160 «Не ухаживаю я, милёнок, извиняюсь» [8, с. 177]; свадебные песни: № 168 «При долине куст рябиновый стоял» [8, с. 178].

<sup>55</sup> При оформлении этого номера, вероятно, была допущена ошибка в паспорте песни, поскольку там указана только одна исполнительница. Подобные неточности фиксируются в описании нескольких двухголосных песен.

<sup>56</sup> Колорирование ступеней зафиксировано также в песнях № 33 «Пастушок ли да мой, пастушочек» [8, с. 165], в свадебной песне № 189 «Катилось ясное солнце за горья» [8, с. 180].

<sup>57</sup> В качестве примера дана вторая строфа песни, где появляется выделенный запев.

<sup>54</sup> Лирические песни: № 21 «Соловей кукушку подговаривал» [8, с. 164], № 22 «Соловей кукушку стал сговаривать» [8, с. 164], № 24 Калина-малина [8, с. 164], № 36 «В саду вишня росла» [8, с. 166], № 42 «Брала, брала ягоду, земляничку, ой» [8, с. 168], № 45 «Говорели, да, мне подружки» [8, с. 168], № 84 «Ой, да на нынешний ой, да денечек» [8, с. 171], № 221



Пример 6. «Говорели мне подружки»

публикация песен Забайкалья, собранных преимущественно в 1970-е годы, в которое не включены записи от семейских: все материалы относятся к казачьей и старожильской традициям. Если лирические песни поздней стилистики, а также хороводные и плясовые попадали в другие сборники, то традиционная и смешанная лирика, а также свадебные напевы Забайкалья были изданы впервые.

В диссертации, посвящённой лирическим песням Забайкалья [9], О.Н. Судакова отдельно рассматривает песни семейских, казаков и старожилов. Однако на уровне музыкальной стилистики песен невозможно сделать такого разделения. В сёлах, где работал В.П. Зиновьев и его ученики, сохранялась память о принадлежности к казачьей культуре, об отцах

и дедах-казаках. При этом население было смешанным и в быту сохранялись лишь элементы казачьей культуры. Анализ песен сборника позволяет сделать вывод о принадлежности забайкальского старожильского фольклора к так называемому «единому стилю русских старожилов Сибири» [4]. Только в песнях поздней стилистики проявляются характерные черты именно казачьих песен: широкие интервальные ходы в мелодии, большой звуковой объём, чёткое членение формы, а главное – собственно тематика песен: воинская, походная. Для более глубокого анализа старожильского фольклора Забайкалья всё ещё необходима публикация экспедиционных материалов, особенно записанных в то же время, что и песни, собранные В.П. Зиновьевым.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Болонев Ф.Ф. Певцы и песни Большого Куналя. Новосибирск: Книжница, 2002. 207 с.
- 2/ Дорофеев Н.И. Русские народные песни Забайкалья: Семейский распев. М.: Советский композитор, 1989. 456 с.
- 3/ Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор. Москва, 2001. 256 с.
- 4/ Леонова Н.В. О единстве стиля традиционного фольклора русских старожилов Сибири // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 152–159.
- 5/ Леонова Н.В. Сравнительное изучение музыкально-фольклорных традиций русских старожилов Сибири (постановка задачи, источники) // Вестник КемГУКИ. 2018. № 45. С. 30–39.
- 6/ Песни забайкальских казаков. Вып. 1. Чита, 2011. 34 с.
- 7/ Песни забайкальских казаков. Вып. 2. Чита, 2011. 45 с.
- 8/ Русские песни Восточной Сибири. Иркутск, 2006. 252 с.
- 9/ Судакова О.Н. Русские лирические протяжные песни Забайкалья: региональная традиция: дис. ...канд. филолог. наук. Улан-Удэ, 2000. 178 с.
- 10/ Судакова О.Н. О некоторых особенностях сибирской народной песни // Русские песни Восточной Сибири. Иркутск, 2006. С. 159–163.
- 11/ Супряга С.В. Лексика русской лирической песни как поле межкультурных контактов: на материале текстов песен старообрядцев Восточного Полесья, Забайкалья («семейских») и Алтая («поляков»). Курск: КГУ, 2019. 419 с.
- 12/ Фольклор Читинской области (песни, собранные В.Н. Волковым). Чита, 1996. 86 с.
- 13/ Щуров В.М. Песни семейских Забайкалья // Русские



народные песни в многомикрофонной записи. М.: Советский композитор, 1979. С. 103–221.

#### REFERENCES

- 1/ Bolonev, F.F. (2002), *Pevtsy i pesni Bol'shogo Kunaleya* [Singers and Songs in the Village the Bolshoy Kunaley], Novosibirsk, 207 p. (in Russ.)
- 2/ Dorofeev, N.I. (1989), *Russkie narodnye pesni Zabai-ka'ya: Semeiskii raspev* [Russian Folk Songs in the Trans-baikal Region: the "Semeiskie" Chant], Moscow, 456 p. (in Russ.)
- 3/ Efimenkova, B.B. (2001), *Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klora* [Rhythm in Russian Vocal Folklore], Moscow, 256 p. (in Russ.)
- 4/ Leonova, N.V. (2008), "On the Traditional Folklore Style of Russian Old-Timers in Siberia", *Traditsionnye muzykal'nye kul'tury na rubezhe stoletii: problemy, metody, perspektivy issledovaniya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Traditional Musical Cultures at the Turn of the Centuries: Problems, Methods, Research Prospects: Proceedings of the International Scientific Conference], Moscow, pp. 152–159. (in Russ.)
- 5/ Leonova, N.V. (2018), "A Comparative Study of Music and Folklore Traditions of Russian Old-Timers in Siberia (the Problem Statement, Sources)", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Herald of the Kemerovo State University of Culture and Arts], No. 45, pp. 30–39. (in Russ.)
- 6/ (2011), *Pesni zabaikal'skikh kazakov* [Songs of the Transbaikals Cossacks], Vol. 1, Chita, 34 p. (in Russ.)
- 7/ (2011), *Pesni zabaikal'skikh kazakov* [Songs of the Transbaikals Cossacks], Vol. 2, Chita, 45 p. (in Russ.)
- 8/ (2006), *Russkie pesni Vostochnoj Sibiri* [Russian Songs of Eastern Siberia], Irkutsk, 252 p. (in Russ.)
- 9/ Sudakova, O.N. (2000), *Russkieliricheskie protyazhnye pesni Zabaika'ya: regional'naya traditsiya* [Russian Lyrical Plangent Songs in Transbaikals: a Regional Tradition], Cand. Sc. Thesis, Ulan-Ude, 178 p. (in Russ.)
- 10/ Sudakova, O.N. (2006), "On Some Peculiar Features of the Siberian Folk Song", *Russkie pesni Vostochnoi Sibiri* [Russian Songs of Eastern Siberia], Irkutsk, pp. 159–163. (in Russ.)
- 11/ Supryaga, S.V. (2019), *Leksika russkoiliricheskoi pesni kak pole mezhkul'turnykh kontaktov: na materiale tekstov pesen staroobryadtsev Vostochnogo Poles'ya, Zabaika'ya («semeiskikh») i Altaya («polyakov»)* [The Text in Russian Drawling Songs as a Field of Intercultural Contacts: Based on the Lyrics by the Old Believers in Eastern Polesie, Trans-baikal ("Semeiskie") and Altai ("Polyaki")], Kursk, 419 p. (in Russ.)
- 12/ (1996) *Fol'klor Chitinskoi oblasti (pesni, sobrannye V.N. Volkovym)* [Folklore of the Chita Oblast (Songs Collected by V.N. Volkov)], Chita, 86 p. (in Russ.)
- 13/ Shchurov, V.M. (1979), "Songs of the Semeiskie of the Transbaikals Region", *Russkie narodnye pesni v mnogomikrofonnoi zapisi* [Russian Folk Songs in a Multi-Microphone Recording], Moscow, pp. 103–221. (in Russ.)

#### Сведения об авторе

Шкредова Ирина Николаевна, старший преподаватель кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: irina.shcredova@yandex.ru

#### Author information

Irina N. Shkredova, Senior Lecturer at the Department of History of Music, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: irina.shcredova@yandex.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

90/

С.В. БАКУТО,  
ХУАН СЯОЮЙ  
Чжао Сяошэн и его  
педагогическая система



УДК 78.06

## ЧЖАО СЯОШЭН И ЕГО ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

**С.В. БАКУТО, ХУАН СЯОЮЙ**

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

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена музыкально-педагогической системе известного в Китае пианиста, композитора и педагога Чжао Сяошэна. Он получил образование в «колыбели китайских пианистов» – Шанхайской консерватории у представителя первого поколения китайских преподавателей Дин Шандэ. Его учитель, в свою очередь, обучался исполнительскому мастерству у русского музыканта Бориса Захарова, заведующего фортепианной кафедрой в консерватории. Чжао Сяошэн является создателем системы композиции и автором собственной фортепианной методики. И если положения первой рассмотрены в отечественной музыковедческой науке, то содержание и опыт осмысления его педагогической системы ещё не получили должного освещения. Цель данной работы связана с выявлением основных педагогических принципов Чжао Сяошэна в области фортепианной методики. На основе перевода и изучения его книги «Путь игры на фортепиано» авторы данной статьи раскрывают смысл шести основных положений. Обнаруживается связь между некоторыми аспектами даосской философии, дыхательной практики Цигун и содержанием методических установок Чжао Сяошэна.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Чжао Сяошэн, Дин Шандэ, «Путь игры на фортепиано», фортепианная культура Китая, образование в Китае, музыкальная педагогика Китая, даосская философия, Дао, Цигун.

## ZHAO XIAOSHENG AND HIS PEDAGOGICAL SYSTEM

**S.V. BAKUTO, HUANG XIAOYU**

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

**ABSTRACT.** The article is devoted to the musical and pedagogical system of the famous Chinese pianist, composer and teacher Zhao Xiaosheng. He was educated in the “cradle of Chinese pianists” – the Shanghai Conservatory under the representative of the first generation of Chinese teachers of the institution Ding Shangde. His teacher, in turn, studied performing skills with the Russian musician Boris Zakharov, head of the piano department at the conservatory. Zhao Xiaosheng is the creator of the composition system and the author of his own piano technique. And if the provisions of the first are covered in domestic musicological science, then the content and experience of understanding its pedagogical system have not yet received proper coverage. The purpose of this work is to identify the main pedagogical principles of Zhao Xiaosheng in the field of piano methodology. Based on his book “The Way of Playing the Piano”, the authors of the article reveal the meaning of the six main provisions. A connection is found between some of the foundations of Taoist philosophy, Qigong breathing practice and the content of the author’s methodological guidelines.

**KEYWORDS:** Zhao Xiaosheng, Ding Shande, “The Way of Piano Playing”, Chinese piano culture, education in China, Chinese music pedagogy, Taoist philosophy, Tao, Qigong.



Фортепианная культура Китая имеет интересную и самобытную историю. Её страницы представлены достойными именами исполнителей, педагогов и учёных. Среди них особенно выделяется фигура Чжао Сяошэна. Это известный в стране композитор, пианист и педагог. Он является автором собственной методики преподавания игры на фортепиано. В ней Чжао Сяошэн объединяет вопросы исполнительского уровня с ценностными установками и основами даосской философии и древнекитайской дыхательной практики Цигун. И если композиторская деятельность автора получила освещение в музыковедческой мысли, то его педагогическая система с её методическими установками требует детального и системного изучения. В данной статье предпринята попытка выявления главных методических принципов её создателя. Целью работы становится осмысление содержания методических установок в контексте основ даосской философии и дыхательной оздоровительной практики Цигун. Объектом исследования выступают шесть основных принципов пианиста, которые Чжао Сяошэн сформулировал следующим образом: *Цинь-Дао* (琴道), *Цинь-Фа* (琴法), *Цинь-И* (琴艺), *Цинь-Юн* (琴韵), *Цинь-Чань* (琴禅), *Цинь-Цзюе* (琴诀). Осмысление педагогических взглядов Чжао Сяошэна также важно с точки зрения музыкальной педагогики в целом. Этим обусловлена актуальность и научная новизна данной статьи.

Методологическую основу исследования составляет комплексный подход. Для воссоздания страниц биографии, творческой деятельности и передачи характерных сторон шести принципов фортепианной методики Чжао Сяошэна привлекается описательный метод. Применение сравнительно-исторического и аналитического подходов даёт возможность представить исторический контекст музыкальной жизни Китая второй половины XX–XXI вв. и выявить связи между педагогическими воззрениями автора и духовной (даосизм) и дыхательной (Цигун) китайскими практиками.

К сожалению, наличие в отечественной научной среде каких-либо работ, направленных на изучение

основ фортепианной методики Чжао Сяошэна, на данный период времени не выявлено. Среди русскоязычных и китайских исследований следует выделить немногие статьи, посвящённые жизни и творчеству композитора, вопросу периодизации жизненных и творческих этапов пианиста [2], а также работы, в которых рассматривается его метод сочинения музыки, основанный на интеграции древнекитайской философии «Тайци» и принципов серийной техники письма [5; 7; 8; 10; 11]. Укажем также на диссертацию Бянь Мэна «Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры»<sup>1</sup> [1] и на монографию этого автора [9], статьи Ван Сяои [12], Лю Яньчэня [3] и Се Хуна [4], раскрывающие особенности основных этапов развития фортепианного исполнительства и образования в Китае.

Чжао Сяошэн родился в 1945 году. В 1963-м он поступил в Шанхайскую консерваторию на фортепианный факультет, а в 1978 году – в Шанхайскую консерваторию на факультет композиции, где учился у известного композитора Динь Шандэ (1911–1995). Его наставник, в свою очередь, обучался пианистическому мастерству у Бориса Захарова (1888–1943) – представителя Петербургской консерватории (класс профессора Анны Николаевны Есиповой), которого в 1929 году пригласил в Китай руководитель консерватории Сяо Юмэй. Чжао Сяошэн стал первым, кто успешно поступил на композиторское отделение и блестяще его закончил. С 1981 по 1984 гг. Чжао Сяошэн обучался в Колумбийском университете, а затем на факультете электронной музыки в Университете штата Миссури (США). Чжао Сяошэн вёл активную исполнительскую деятельность. Он дал более двухсот концертов в Китае и Америке (рисунок 1). Среди его успехов – выступления на двенадцатом конкурсе «Шанхайская весна» (1972); сольном концерте на выставке в Ноксвилле в США (1982) и прощальное выступление в США

<sup>1</sup> Исследователь в автореферате диссертации представляет русский перевод имени композитора как Чжао Шаошэн [1, с. 15]. Этого же варианта придерживается в своей статье Лю Яньчэнь [3, с. 171].



Рисунок 1. Чжао Сяошэн [15]

(1984). Помимо этого, в разные годы Чжао Сяошэн возглавлял общественные организации. Он был руководителем Шанхайской ассоциации музыкантов, заместителем председателя Общества современной музыки, являлся членом Ассоциации китайских музыкантов, Ассоциации восточной музыки и Японской ассоциации музыкальных исследований. Его научная деятельность была связана с журналом «Фортепианное искусство», в котором он был заместителем главного редактора.

Чжао Сяошэн выступил создателем системы композиции, разработанной им на основе древнекитайского философско-эстетического учения «Тайцзи» («Великий предел») [13]. Композитор творчески переработал древнекитайское учение и объединил его основные принципы с серийным методом создания композиции. Он предложил 64 варианта серийных рядов по аналогии с 64 гексаграммами «Канона перемен». При этом, сгруппировал их на две части по принципу двух основополагающих начал мироздания инь и янь. Все 64 ряда были представлены им в виде мелодий (горизонталь) и гармоний (вертикаль) и получили визуальное выражение в форме круга наподобие равновесной круговой формы символа тайцзи (инь-янь). В этой технике были

написаны фортепианная пьеса «Тайцзи»<sup>2</sup> (1987), «Инь и Ян Сань Цюэ» (1987), «Зеленая талия» (1989), «Зовущий ветер» (1989), «Солнце Великой пустоши» (1991), «Думы» (1993), «Новая песня из неоновых перьев» (1999).

Преподавательская деятельность Чжао Сяошэна связана с Шанхайской консерваторией. Сам он вспоминал, что любовь к музыке пришла через отца, который был скрипачом. Учиться игре на фортепиано он начал в шесть лет и последовательно прошёл обучение у многих наставников, в их числе Чжоу Лудэ, Сян Синэнь, Ян Тилей, Ли Минчжэнь и знаменитый педагог Фань Цзисен [15]. За долгие годы работы в консерватории Чжао Сяошэн подготовил к профессиональной композиторской и исполнительской деятельности много выпускников, среди которых победители международных конкурсов Ань Чэнби, Е Гохуэй, Чжу Лиси [11].

Композиторский и педагогический опыт нашёл обобщение в работах Чжао Сяошэна: «Система композиции Тайцзи» (1999), «Путь игры на фор-

<sup>2</sup> Эта пьеса Чжао Сяошэна была удостоена первого приза на Шанхайском международном конкурсе «Китайско-западный кубок» [4, с. 1958].

тепиано» (1991), «Циньцзюэ» (1994), «Циньчэнь» (1997), «В музыку» (2007), «Традиционные техники композиции» (2003), «Техническое руководство по оценке фортепиано» (2007), «Реорганизация времени и пространства – новое толкование «Хорошо темперированного клавира Баха» (2005), «Система композиции Тайцзи (новое издание)» (2006), «В храм музыки» (2006). Он разработал ряд методических приемов для начального этапа обучения, предложил способы изучения метроритма и методы, направленные на освоение пианистической техники повышенного уровня сложности.

Особый интерес с точки зрения учебно-методического наследия Чжао Сяошэна и целостного охвата его методических принципов представляет книга «Путь игры на фортепиано» (1991 г.) [14]. Этот значительный труд издавался в Китае в нескольких редакциях (1991, 2007 гг.)<sup>3</sup>. Представим основополагающие положения методики Чжао Сяошэна в соответствии с изданием 2007 года [15].

Чжао Сяошэн сформулировал шесть основных принципов для пианиста: Цинь-Дао, Цинь-Фа, Цинь-И, Цинь-Юн, Цинь-Чань, Цинь-Цзюе. В их названии первое слово «Цинь» по значению совпадает со словом «фортепиано». Второе является выражением китайских иероглифов, например: дао (путь), фа (закон), чань (созерцание, философия), которые следует понимать в аспекте даосской философии.

В первой позиции *Цинь Дао* Чжао Сяошэн утверждает, что условия, талант и усердие являются тремя важными средствами, которые формируют пианиста. Позицию Цинь-Дао автор связывает с вопросами ценности искусства фортепианной игры и роли исполнителя-пианиста. Главенство фортепианного исполнительского искусства проявляется главным образом в двух аспектах. Во-первых, сам инструмент выделяется среди других музыкальных инструментов своей богатой звуковой палитрой и выразительными возможностями. Он является значимым для формы



Рисунок 2. Обложка книги Чжао Сяошэна «Путь игры на фортепиано» [16]

публичного концерта. Во-вторых, фортепиано – широко распространённый инструмент в музыкальной педагогике. В области музыкального воспитания его трудно сравнить с каким-либо другим.

Среди людей, изучающих игру на фортепиано, сложилась некая пирамида, в которой каждый уровень представлен людьми различной степени одарённости. Лишь очень немногие из них могут стать высокопрофессиональными музыкантами-виртуозами. Пианист должен быть не только работоспособным, но и обладать такими качествами, как ловкость, сила, гибкость, память. Его отличает ярко выраженный талант, вдохновение, развитый внутренний музыкальный слух. Чжао Сяошэн считает, что пианист обладает не только выдающимся талантом, но и высокой духовностью. Чем выше человек поднимается по пирамиде, тем больше необходимо навыков и духовной мудрости.

Второй аспект, которому уделяет большое значение Чжао Сяошэн – это развитие слуховых навыков пианиста. Он пишет, что поскольку музыка – это искусство звуковых эффектов, то слуховые пред-

<sup>3</sup> Представим варианты русскоязычных переводов названия книги: «Путь к фортепианной игре» [1], «Принципы игры на фортепиано» [2]. Учитывая некоторые значения иероглифа «Дао» («путь», «дорога», «жизненный путь человека»), являющегося одним из основных в даосской религии, перевод названия книги видится иным – «Путь игры на фортепиано». В англоязычном варианте названия сохранено слово «Дао» – “The Tao of Piano playing” (рисунок 2).



ставления пианиста также имеют важное значение. По мнению Чжао Сяошэна для того, чтобы развить музыкальный слух исполнители могут изучать вспомогательные дисциплины – сольфеджио и теорию музыки одновременно. На сольфеджио важны слуховые упражнения и пение в соответствии с уровнем обучающегося. Например, от прослушивания отдельных звуков, интервалов и аккордов до целых последовательностей с последующим их запоминанием.

Изучение теории музыки способствует большему пониманию, лучшему осознанию музыкальных элементов и развитию слуха, в целом. Вот, на что обращает внимание учёный: «В своей собственной учебной практике я обнаружил, что слух людей по своей сути отличается. Некоторые люди могут определить высоту звука на фортепиано, помнить определённую гармонию, скажем, конкретное положение определённого звука струны. Это врождённое качество слуха. Используйте его. Однако у большинства людей нет таких талантов. <...>. Поскольку слух очень важен, необходимо обучать и укреплять слуховые способности с помощью некоторых методов и приёмов с учётом возможностей обучаемого. Например, вы можете слушать произведения, принадлежащие к разным периодам и музыкальным стилям, чтобы услышать и понять их гармонию и, таким образом, накопить собственные слуховые впечатления. Затем установить между ними определённую взаимосвязь» [15, с. 39].

Второй принцип *Цинь-Фа* связан с техническим уровнем пианиста. Чжао Сяошэн уделяет особое внимание техническому оснащению: от особенностей координации всех частей тела до их естественного единства, являющегося залогом технически совершенного исполнения. Он выделяет девять элементов («Фа»): пальцы, запястья, руки, тело, уши, сердце, ци (дыхание), шен (дух) и вершина слияния физического и духовного начала (хуа). Он подчёркивает, что объединение физической и духовной составляющих может привести к совершенному владению исполнителя своим инструментом. Для этого необходимо пройти путь («Дао»), начиная с умелого использования своего тела до достижения состояния физического и духовного единства [15, с. 21].

Третий принцип *Цинь-И* определяет методические установки процесса обучения и методы

совершенствования игры на фортепиано. Автор имеет в виду весь процесс: от работы над нотным текстом произведения до публичного выступления. Особое внимание должно уделяться этапу изучения нотного текста. Чжао Сяошэн написал в своей монографии: «Выступление исполнителей включает понимание, чувство и интерпретацию произведения» [там же, с. 109]. Начиная с этапа чтения нот, исполнитель должен изначально быть нацеленным на избегание ошибок: звуковысотных, метроритмических, темповых, неверного прочтения «случайных» ключевых знаков. По мнению автора, необходим предварительный анализ нотного текста, как детальный, так и целостный. Это позволит добиться единения «син» и «шэн». «Син» означает точность, объективность исполнения текста, а «шэн» относится к формированию собственной манеры игры на основе данной точности. Разрешив трудности в работе, исполнитель может расширить область музыкальных знаний, чтобы лучше понять произведение, и, наконец, добиться уровня ци (духа), то есть концентрации энергии во всех областях для того, чтобы полностью подготовиться к официальному выступлению на сцене. Чжао Сяошэн отмечал в своей книге о том, что время от времени необходимо размышлять, чтобы постепенно прийти к положению «единения человека и цинь» [там же].

Четвёртый принцип *Цинь Юн* Чжао Сяошэн связывает с понятием стиля. Автор предлагает характеристики барокко, классического стиля, направления романтизма, фортепианной музыки XX века, а также китайской фортепианной музыки. Он отмечает: «Для определённого периода времени и определённого музыкального стиля характерны разные установки по осознанию пальцев и приложению силы, ощущению звука, пониманию фразировки, дыхания, темпа, оттенков, украшений, структуры, фактуры и т. д.» [там же, с. 157].

В пятой позиции *Цинь-Чань* Чжао Сяошэн выходит на философский уровень («Чань» – созерцание, философия). Здесь он прибегает к иносказательному типу повествования и метафорам. Так, использование метафоры «камня» объясняет приложение силы при игре на фортепиано, использование метафоры «враг-друг» – силу противоположных настроений, метафоры «мысль», «представление», «вода»



являются наиболее подходящими для объяснения глубины и множества образов музыкального мира, высказывание «открывай дверь» в переносном смысле передает желание открыть сознание для восприятия нового. Коннотация музыки, считает Чжао Сяошэн, очень богата и необходимо использовать контраст между воображаемым и реальным, чтобы передать музыкальный образ.

В шестом принципе *Цинь-Цзюэ* Чжао Сяошэн обобщил все методические установки в двадцати пунктах. Учитывая ограниченные рамки статьи, представим один из наиболее важных с точки зрения китайской музыкальной педагогики аспектов гуань-ци (дыхание и внутренняя духовная энергия). Так, при игре на фортепиано владение дыханием и его согласование с частями тела пианиста особенно важно. Это проявляется не только во взаимодействии пальцев, запястий, рук и тела, но и в плавности дыхания, а также в высокой степени единства, сплочённости внутренней силы пианиста. Чжао Сяошэн даёт рекомендацию о необходимости выполнения некоторых упражнений из области медитации и йоге Инь в будние дни, чтобы расслабить нервы и убрать мышечные зажимы.

Дыхание и психологическое состояние музыканта влияют на качество исполнения. Физическая подготовка и умение привести в равновесие нервную систему способствуют достижению внутренней духовной энергии Ци. Таким образом, самочувствие исполнителя и саморегуляция рассматриваются и с физической, и с психологической, и с эстетической стороны.

Подводя итоги, отметим, что принципы Цигун благодаря методике Чжао Сяошэна были введены в систему обучения фортепианному исполнительству в Китае. Именно он обосновал методическую целесообразность применения китайской дыхательной оздоровительной системы и представил положения предлагаемого способа обучения совместно с Фан Юанцы в октябре 1991 года на совещании по вопросам фортепианной педагогики и методики [2; 3]. В настоящее время принцип разделения исполнительского мастерства на девять элементов (своеобразных законов в соответствии со значением иероглифа «Фа» в даосской философии) считается основополагающим для китайской музыкальной педагогики. В своей книге «Путь игры на фортепиано» автор охватывает многие аспекты, затрагивающие историю фортепианного искусства, исполнительские навыки, вопросы сценического исполнения, философию исполнительского мастерства на фортепиано. Книга представляет большую ценность для пианистов и преподавателей. Главной же мыслью педагогической системы Чжао Сяошэна является мнение о том, что в сценическом искусстве должны совершенным образом объединиться телесность, эмоционально-психическое состояние и творческое воображение. Профессиональный музыкант должен двигаться по этому Пути («Дао»).

Методика обучения искусству игры на фортепиано Чжао Сяошэна, имея в качестве основания принципы даосской философии, успешно интегрирует национальные педагогические установки, западноевропейские и отечественные методы преподавания.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. канд...искусствоведения. Спб., 1994. 22 с.
- 2/ Вэй Пэйяо. Творческий метод Чжао Сяошэна в фортепианной педагогике // Современное педагогическое образование. 2022. № 4. С. 76–80.
- 3/ Лю Яньчэн. Особенности начальной фортепианной педагогики в современном Китае // Искусство, дизайн и современное образование: материалы Международной научно-практической конференции, 23–24 марта 2016. Сер. «Научные труды РГСАИ» Российская государственная академия искусств; Институт изобразительных искусств Чжэнчжоского университета; Международный научно-культурный центр академических контактов. С. 165–177.
- 4/ Се Хун. Проблемы фортепианной педагогики Китая // Известия российского государственного университета имени А.И. Герцена. 2016. № 179. С. 109–113.
- 5/ Син Хаосэн. Чжао Сяошэн крупнейший представитель фортепианной педагогики Китая // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика: V Международная научно-практическая конференция. Минск: Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка, 2020. С. 412–414.
- 6/ Сюй Иньчэн. 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.
- 7/ Фань Юй. Философия тайцзи в творчестве китайского композитора Чжао Сяошэна // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 2 (18). С. 39–42.
- 8/ Чжуан Цзюньцзе, Мичков П.А. Роль классической философии Китая в создании китайской фортепианной музыки 1980-х годов // Манускрипт: сайт Издательство Грамота, 2021. Том 14. Выпуск 9. С. 1956–1960.
- 9/ 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 华乐出版社出版, 1996. 181页. Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры. Издательство Хуаюе, 1996. 181 с.
- 10/ 黄峤. 浅析赵晓生钢琴作品《太极》及其演奏问题: 硕士学位论文, 西安音乐学院. 37页. Хуан Цяо. Анализ

фортепианного произведения Чжао Сяошэна «Тайцзи» и проблема его исполнения: дис. ... магистра, Сианьская консерватория, 2016. 37 с.

- 11/ 梅雪林. 组织和智慧: 音乐创造的核心. 著名作曲家赵晓生访谈录. 《乐府新声》. 沈阳音乐学院学报. 2003年第4期. URL: <http://www.ewen.co/sjcb/bkview.aspx?bkid=95630&cid=257013> (upload date: 02.06.2023). Мэй Сюэлин. Организация и мудрость: основа создания музыки. Интервью со знаменитым композитором Чжао Сяошэном // Журнал Шэньянской консерватории. Юэфу Синьшэн. 2003. № 4.

- 12/ 王笑祎. 建国六十年中国钢琴教育发展探究: 硕士学位论文 / 王笑祎; 东北师范大学. – [没有出版地], 2009. 33页. Ван Сяои. Исследование развития китайского фортепианного образования за 60 лет со дня основания Китайской Народной Республики: дис. ... магистра. Северо-Восточный педагогический университет, 2009. 33 с.

- 13/ 赵晓生. 太极作曲系统. 上海: 上海音乐出版社. 2006. 323页. Чжао Сяошэн. Композиционная система Тайцзи. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2006. 323 с.

- 14/ 赵晓生. 钢琴演奏之道 / 赵晓生. -上海: 上海音乐出版社, 1991 (初版). 427页. Чжао Сяошэн. Путь игры на фортепиано. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1991. 427 с.

- 15/ 赵晓生. 钢琴演奏之道. 上海: 上海音乐出版社, 2007. 427页. Чжао Сяошэн. Путь игры на фортепиано. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. 427 с.

- 16/ 赵晓生 Чжао Сяошэн. URL: <https://baike.sogou.com/m/fullLemma?lid=7811872> (date of access: 02.06.2023).

## REFERENCES

- 1/ Bjan', Mjen (1994), Ocherki stanovlenija i razvitija kitajskoj fortepiannoj kul'tury [Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 24 p. (in Russ.)
- 2/ Wei, Peiyao (2022), Zhao Xiaosheng's Creative Method in Piano Pedagogy, Modern pedagogical education, No. 4, pp. 76–80. (in Russ.)
- 3/ Liu, Yancheng (2016), Peculiarities of Primary Piano



Pedagogy in Modern China, Art, Design and Modern Education: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, March 23–24, 2016 – Ser. “Scientific Works of the Russian State Academy of Arts”; Fine Arts Institute of Zhengzhou University; International Scientific and Cultural Center for Academic Contacts, pp. 165–177. (in Russ.)

4/ Xie, Hong (2016), Problems of Piano Pedagogy in China, Proceedings of the Russian State University named after A.I. Herzen, pp. 109–113. (in Russ.)

5/ Xing, Haosen (2020), Zhao Xiaosheng is the largest representative of piano pedagogy in China, Actual problems of art: history, theory, methodology: V International Scientific and Practical Conference. Minsk: Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, pp. 412–414. (in Russ.)

6/ Fan, Yu (2018), The philosophy of tai chi in the work of the Chinese composer Zhao Xiaosheng, Actual problems of higher musical education, No. 2 (18), pp. 39–42. (in Russ.)

7/ Xu, Yinchun (2021), “The Role of the Church School in shaping the Music Education System in China”, ARTE, No. 2, pp. 83–87. (In Russ.)

8/ Zhuang, Junjie (2021), The Role of Chinese Classical Philosophy in the Creation of Chinese Piano Music in the 1980s, Manuscript: site Gramota Publishing House, Vol. 14, Issue 9, pp. 1956–1960. (in Russ.)

9/ Bjan, Mjen (1994), Zhong guo ga ng qin wen hua zhi xing cheng yu fa zhan [The Formation and Development of Chinese Piano Culture], Huayue publishing house, 181 p. (in Chin.)

10/ Huang, Qiao (2016), Qian xi zhao xiao sheng gang qin zuo pin tai ji qi yan zou wen ti [Analysis of Zhao Xiaosheng’s piano work “Taiji” and the problem of its performance: Dis. ... MA], Xi’an Conservatory, 37 p. (in Chin.)

11/ May, Xueling (2003), Zu zhi he zhi hui yinle chuang zao de he xin zhu ming zuo qu jia zhao xiao sheng fang tan lu [Organization and wisdom: the foundation of music making. Interview with the famous composer Zhao Xiaosheng], Journal of the Shenyang Conservatory, Yuefu Xinsheng, No. 4, Available at: <http://www.ewen.co/sjcb/bkview.aspx?bkid=95630&cid=257013> (Accessed 02 June 2023). (in Chin.)

asp?bkid=95630&cid=257013 (Accessed 02 June 2023). (in Chin.)

12/ Wang, Xiaoyi (2009), Jian guo liu shi nian zhong guo gang qin jiao yu fa zhan tan jiu [Study of the development of Chinese piano education over 60 years since the founding of the People’s Republic of China: dis. ... master], North-Eastern Pedagogical University, 33 p. (in Chin.)

13/ Zhao, Xiaosheng (2006), Tai ji zuo qu xi tong [The compositional system of Tai Chi], Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 323 p. (in Chin.)

14/ Zhao, Xiaosheng (1991), Gang qin yan zou zhi dao [The Way of Playing the Piano], Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 427 p. (in Chin.)

15/ Zhao, Xiaosheng (2007), Gang qin yan zou zhi dao [The Way of Playing the Piano], Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 427 p. (in Chin.)

16/ Zhao, Xiaosheng [Electronic resource], Available at: <https://baike.sogou.com/m/fullLemma?lid=7811872> (Accessed: 02 June 2023). (in Chin.)

#### Сведения об авторах

Бакуто Светлана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

Хуан Сяоюй, ассистент-стажёр 2-го года обучения, кафедра специального фортепиано, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: 309394893@qq.com

#### Authors information

Svetlana V. Bakuto, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

Huang Xiaoyu, 2nd year assistant trainee, Department of Special Piano, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: 309394893@qq.com



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

99/

ВАН БЭЙБЭЙ

Влияние шаманизма  
на изобразительное  
искусство Северо-Востока  
Китая



УДК 75.046

## ВЛИЯНИЕ ШАМАНИЗМА НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СЕВЕРО-ВОСТОКА КИТАЯ

**ВАН БЭЙБЭЙ**

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

Академия изобразительного искусства и художественного дизайна Университета Цицикар, 161006, Цицикар, провинция Хэйлунцзян, Китайская народная республика

**АННОТАЦИЯ.** Шаманизм для многих народов северо-восточного Китая является официальной религией, имеющей долгую историю и богатую культурную коннотацию. Шаманство также можно назвать определяющим фактором для изобразительного искусства многих национальностей, проживающих на данной территории. В статье рассматривается влияние этого верования на культуру населения Северо-Востока КНР. Предлагаемый ракурс ещё не получил исчерпывающего осмысления в искусствознании, что обуславливает актуальность и научную новизну исследования. В центре внимания автора – выявление взаимосвязей шаманства и изобразительного (и декоративно-прикладного) искусства Северо-Востока Китая на примере творчества современных мастеров Гуаньшэня, Гуань Юньдэ, Сунь Цзяпиня. Определено, что работы, в основе которых лежат духовные установки шаманизма, отличаются природной тематикой, этническими мотивами, атмосферой присутствия потусторонних сил сквозь призму запечатления авторами обрядовой символики, религиозных образов.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Шаманизм, Северо-Восток КНР, изобразительное искусство Китая, региональная художественная культура, Юй Гуаньшэн, Сунь Цзяпинь, Гуань Юньдэ.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## THE INFLUENCE OF SHAMANISM ON THE VISUAL ARTS OF NORTHEAST CHINA

**VAN BEIBEI**

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

Academy of Fine Arts and Art Design of Qiqihar University, Qiqihar, Heilongjiang Province, People Republic of China

**ABSTRACT.** Shamanism for many peoples of northeastern China is an official religion with along history and rich cultural connotation. Shamanism can also be called a determining factor for the visual arts of many nationalities living in this territory. This article examines the influence of this belief on the culture of the population of the North-East of the PRC. The proposed angle has not yet received an exhaustive understanding in art science, which determines the relevance and scientific novelty of this study. The author's focus is on identifying the relationships between shamanism and the visual arts of northeastern China using the example of the work of contemporary artists Guangsen and Sun Jiapin. It is determined that works (picturesque, graphic), which are based on the spiritual attitudes of shamanism, are distinguished by natural themes, ethnic motives, the atmosphere of the presence of otherworldly forces through the prism of the authors capturing ritual symbols, religious images, etc.

**KEYWORDS:** Shamanism, Northeast of China, visual art of China, regional art culture, Yu Guansheng, Sun Jiapin, Guan Yunde.

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

В состав Северо-Востока Китайской Народной Республики входят провинции Хэйлунцзян, Цзилинь и Ляонин. Территория составляет примерно шестую часть общей площади страны, численность населения около 120 миллионов человек. Здесь помимо китайцев проживают дауры, элюты, маньчжуры, сибиряки, хэчжоу и эвенки. Традиционной религией жителей считается шаманизм, который имеет многовековую историю, кроме того, он тесно связан с художественной и материальной культурой людей, проживающих в этом районе. Шаманство как явление социальной и духовной жизни достаточно хорошо изучено, но его влияние на художественное творчество народов, населяющих Северо-Восток Китая, исследовано не в полной мере. Рассмотрение взаимосвязи и взаимовлияния религии, основанной на вере в общение шамана с духами, в его способность прорицать и лечить больных, и изобразительного искусства определяет главную цель данной работы.

Утверждение шаманизма как религии в северо-восточном Китае принято относить к началу XVII века, когда в страну прибыло большое количество монгольских шаманов, которые постепенно распространили свои убеждения среди местных племён. Таким образом, это верование стало частью повседневной жизни общества и основным верованием. Необходимо отметить, что теократическая система, импортированная из соседнего государства, была дополнена религиозными представлениями коренных народов северо-восточного Китая. В результате слияния сформировалась уникальная религия, ставшая жизненно важной для большинства современных жителей Северо-Востока КНР.

Известно, что основной идеей шаманства является вера в силы природы, а назначением обрядов выступает контакт с духами и существами иных измерений для решения проблем людей, живущих в реальном мире. Шаманизм считает, что взаимоотношения людей, человека и космоса должны быть близкими и родственными. Кроме того, следует отметить, что все живые существа признаются в первобытных верованиях проявлением божественной воли. Данная космогоническая система подчёр-



Рисунок 1. Шаманский обряд перед охотой. Северо-Восток КНР



Рисунок 2. Обряд поклонения реке перед зимней рыбалкой. Северо-Восток КНР



Рисунок 3. Шаманский обряд рыбаков-эвенков. Северо-Восток КНР

кивает мирное сосуществование человечества с окружающим пространством, а также ценность и уникальность любого проявления жизни. Шаманы демонстрируют это во время проведения религиозных церемоний. Адепты указанной веры убеждены, что с каждым ритуалом и жертвоприношением они могут укрепить свои силы и получить защиту небесных сил. Они считают, что вселенная – это не только материальный, но и духовный мир, который может помочь людям, живущим на земле, быть здоровыми душой и телом. Также шаманство выступает за следование природным законам и проявление уважения к окружающему миру и всем его жителям. Для служителей этого культа жизнь является священной, поэтому они стремятся сохранить природное равновесие и целостность среды обитания человека, совершая обряды и жертвоприношения. Данная религиозная система, посвящённая взаимосвязи и взаимозависимости личности и биосферы, видит своё предназначение в том, чтобы способствовать достижению духовного освобождения для каждого из людей и содействовать гармонизации отношений между всеми частями вселенной.

Для анализа произведений живописи, графики и декоративно-прикладного искусства с целью определения влияния на заключённое в них художественно-образное содержание в представленной работе использованы такие методы, как историографический, формально-стилистический и иконографический. С их помощью будет сформировано представление об особенностях данной религии, а также о её воздействии на изобразительное искусство северо-восточного Китая.

Следует сказать, что вера в духов природы до сих пор сохраняет своё влияние на быт и культуру жителей труднодоступных, удалённых районов Северо-Востока Китая. Люди верят в силу и могущество шаманов, поклоняются им. Они являются уважаемыми членами общества, к ним обращаются за советом, помощью, просят исцелить болезни, оказать содействие в промысле зверей или ловле рыбы (рисунки 1–3). Сегодня, как и в древние времена, эта религия во многом определяет общественную и культурную жизнь людей северо-восточных областей КНР.

Шаманы наносят на свои культовые предметы и одежду определённую символику, которая требу-



Рисунок 4. Выступление шаманов перед Международным марафоном Чанбайшань в провинции Цзилинь



Рисунок 5. Шаманский танец «Мелодия гор и лесов». Сюнке, провинции Хэйлунцзян. Северо-Восток КНР

ется для проведения обрядов. В жилищах местных жителей есть атрибуты данной религии. Например, во дворах домов маньчжуров устанавливается бревно, длиной около ярда, а его верхняя часть заостряется и покрывается пустой чашей без дна. Этот столб в шаманизме носит название «сорога» или «дерево бога». Считается, что, если мужчина, глава семьи срубает сосну или ель высоко в горах и при этом произносит особые слова, то срубленное дерево приобретает «душу».

Даже сегодня, в век высоких технологий, шаманизм оказывает заметное влияние на общество и культуру (рисунки 4, 5). Рождение ребёнка,



**Рисунок 6.** Юй Гуаньшэн. «Алтарь шамана». 2014. 180х45.  
Фрагмент



**Рисунок 7.** Юй Гуаньшэн. «Шаманский танец». 2014. 180х97

свадьба, похороны сопровождаются, как правило, выполнением специальных обрядов. Регулярно проводятся праздники, посвящённые жанру местного народного танца и песни, который носит название «Эржэньчжуань»<sup>1</sup>. В нём участвуют танцевальные коллективы, исполняющие номера, поставленные на основе шаманских ритуалов. Этот фестиваль ярко демонстрирует воздействие данной веры на повседневную жизнь народов, населяющих Северо-Восток КНР.

Работы, в основе которых лежат духовные установки шаманизма, отличаются природной тематикой, мистическим колоритом и атмосферой присутствия потусторонних сил. Произведения могут быть как графическими, так и живописными, но все они отражают идеи шаманизма. Рассмотрим графические листы «Алтарь шамана» (рисунок 6) и «Шаманский танец» (рисунок 7), созданные современным художником из провинции *Цзилинь Юй Гуаньшэном* (род. 1961). В основу образного содержания этих полотен положены этнические мотивы, характеризующиеся обращением к миру народного творчества, налёкам

на действие тайных сил и присутствие сущностей из иного, потустороннего пространства. Например, «Алтарь шамана» изображает ритуальные действия. В картине используются яркие цвета: красный, жёлтый, синий и другие, чтобы передать мощную энергетику обряда.

Техника создания произведений в шаманской культуре уникальна. Мастера используют методы, приёмы и средства традиционной графики Китая. Это могут быть плавные, мягкие линии, насыщенные тональные и цветовые сгустки, выразительные мазки и др. Всё, что свойственно китайскому классическому искусству, придаёт ритуальной живописи особые свойства и делает неповторимой, отличая её от других образцов современного художественного творчества.

Исторические артефакты, связанные с шаманизмом, содержат символику и надписи, отражающие философскую концепцию этого верования, а также являются семиотикой этого вероисповедания. Они используются во время проведения сакральных церемоний. Это могут быть статуэтки богов, зверей, природных объектов и людей. Например, на шаманские барабаны наносятся символы, обозначающие орла, медведя, рыбу, луну, солнце, звезды и различные геометрические фигуры (рисунки 8, 9). Каждый рисунок имеет свой особый смысл и заключает информацию о каком-либо событии или явлении. Кроме того, они помогают шаманам и участникам обряда входить в состояние транса, чтобы достичь

<sup>1</sup> Эржэньчжуань – жанр местного народного танца и песни из Северо-Восточного Китая. В нём участвуют обычно два исполнителя (мужчины и женщины). В танце используются сложенные веера или красные носовые платки квадратной формы, которые крутят во время исполнения песен. Он популярен благодаря своим комедийным диалогам и сценкам, которые заменяют старые танцы и песни.



Рисунок 8. Образы богов. Фрагмент



Рисунок 9. Символы на барабане шамана. Фрагмент

желаемой цели. Тайные знаки встречаются на масках, одежде, ритуальных куклах, музыкальных инструментах, обрядовых предметах, алтарях и жертвенниках. Также их наносили на животных, предназначенных для подношения духам или принесения в жертву. Вещи, используемые шаманами, принято относить к памятникам материальной и духовной культуры.

Основная функция шаманской символики заключается в соединении мира человеческого и божественного. Необходимо заметить, что её значения находятся в процессе постоянной трансформации и могут меняться, а сама знаковая система – обогащаться инновационными изображениями, утрачивая старые. Также употребляемый на протяжении ряда лет знак может получить иной смысл, изменить ранее принятое значение. Появление в шаманизме новых понятий ведёт к переименованию употребляемых пиктограмм, которые прирастают другими коннотациями. Система символов шаманизма используется художниками-профессионалами Северо-Востока Китая, которые часто вдохновляются этой культурой, создавая свои творения.

Следует изучать изобразительное искусство и национальную культуру в соответствии с особенностями космогонии шаманства, не применять к ней категории, по которым принято оценивать современное художественное творчество. Шаманы не придерживаются агностического, научно-объективного взгляда на мир, в котором живут люди. Поэтому с позиции атеистического миропонимания невозможно в полной мере понять и оценить

бесконечное смысловое богатство символики шаманизма. Это обстоятельство определяет научный, культурологический и искусствоведческий подход к изучению живописных полотен, графических листов и произведений декоративно-прикладного искусства, образное содержание которых основано на идеологии анимизма.

Научные положения квантовой механики подтверждают существование связи между двумя или более частицами, которые сохраняют контакт, даже если они находятся на большом расстоянии друг от друга. Если перенести эту теорию на изобразительное искусство, то правомерно предположить, что неожиданно возникающие идеи произведений, озарение, вдохновение или инсайт являются порождением иных измерений или реальностей, наличие которых также допускается квантовой физикой. Следует заметить, что эта доктрина всё же требует экспериментального подтверждения и математического обоснования.

Говоря о связи шаманизма и склонности к творчеству, можно привести в качестве примера произведения художника *Сунь Цзяпиня* (род. 1957) из провинции Цзилинь. Он не только живописец, но и наследник древнего шаманского рода. Следует сказать, что члены таких семей имеют более высокий общественный статус среди своих соотечественников. Символика, которая встречается на обрядовых предметах и одежде, стала идейной основой первых картин и графических листов Сунь Цзяпиня. Сегодня образы анимизма, вера в существование души и духов, в одушевлённость всей природы по-прежнему



**Рисунок 10.** Сунь Цзяпин. «Шаманский бог земли». 2006. 138х69. Фрагмент



**Рисунок 11.** Сунь Цзяпин. «Духовный слон». 2005. 138х90. Фрагмент

наполняют содержание холстов китайского мастера. Именно это обстоятельство помогает ему избежать ограниченности стандартных техник и приёмов работы. Сунь Цзяпин не изобретает новых творческих методов и не стремится добиться новаторства в технике, однако ему удалось создать инновационный живописный язык (рисунки 10, 11).

Сунь Цзяпин в своих полотнах совмещает традиционное и современное понимание художественного творчества, абстракцию и реалистические изображения, восточный и западноевропейский подход к работе. Мастер не является сторонником идеи «искусство ради искусства», он считает, что главным в картине является её духовное содержание.

Избрав своей магистральной темой в творчестве шаманскую веру в одушевлённость всего сущего, он не просто механически копирует образы, орнаменты и символику этой религиозной системы, а глубоко погружается в изучение шаманизма в рамках творческого пространства полотна. Перед работой он обращается за благословением к духам, и только получив одобрение от мира высшего, берётся за создание произведения. Такой подход к творчеству делает его работы необыкновенно содержательными. Себя Сунь Цзяпин считает прежде всего наследником нематериальной культуры шаманов, а затем учёным, исследующим это верование и его связь с региональным искусством, и, наконец, художником-шаманом.

Шаманские обряды, которые отличаются необыкновенной красочностью и зрелищностью, также

оказывают большое влияние на полотна художников Северо-Востока КНР. Для проведения ритуалов требуются фигурки божеств, алтари, жертвенники и многое другое. Эти атрибуты культа делаются местными мастерами-ремесленниками очень искусно. Поэтому можно утверждать, что данные изделия служат не только для осуществления религиозных таинств, но и являются высокохудожественными произведениями декоративно-прикладного искусства.

Большой интерес в контексте раскрытия темы представляет традиция искусства вырезания из бумаги<sup>2</sup> народа, который принято называть саки<sup>3</sup>. Представители этого рода с древности использовали кожу животных, рыб, кору деревьев, конопляную ткань, листья растений, чтобы вырезать из них изображения божеств для проведения обрядов. Позднее стала использоваться бумага, как более

<sup>2</sup> Вырезание узоров из бумаги – цзяньчжи – один из видов традиционного народного декоративно-прикладного искусства Китая, который недавно был отнесён ЮНЕСКО к числу мирового культурного наследия. Это искусство, по данным археологов, берет своё начало в VI веке. Изначально вырезки применяли в религиозных ритуалах. Сегодня бумажные узоры используются прежде всего для украшения интерьера. В сельской местности вырезанием из бумаги занимаются в основном девушки и женщины, но профессионально занимаются этим мужчины, они работают в специальных мастерских.

<sup>3</sup> Саки – собирательное название группы ираноязычных кочевых и полукочевых племён в античных источниках. Название восходит к скифскому слову *saka*, обозначающему оленя.

подходящий для этого вида искусства материал. В северо-восточных провинциях Китая маньчжур<sup>4</sup> проводят праздники с традиционными ритуалами, для которых изготавливаются так называемые «дощечки предков» с иероглифами на маньчжурском языке, содержащими пожелания добра, богатства и счастья. Вокруг надписи на бумаге вырезают символы, означающие плодородие и процветание. В многочисленных обрядах почитания богов маньчжуры поклоняются древней богине, которая называется Омоси-мама<sup>5</sup>, облик которой принято делать из бумаги.

Многие вырезки (с добавлением ритуальных предметов) используются шаманами при исцелении больных. Также вырезки визуализируют птиц и змей, которые шаман вызывает из мира духов к себе на помощь. Вырезки размещают в домах, чтобы защитить его от духов и обеспечить благополучие и процветание семье. Фигуры вырезанных из бумаги людей всегда изображаются стоя в полный рост, с опущенными вниз руками, поворотом головы в профиль и в национальных костюмах, с пучками волос на макушке или шлемами, называемыми «дала-чжи»<sup>6</sup>.

Симптоматично, что народное искусство вырезки из бумаги оказало влияние на группу современных самодеятельных художников-непрофессионалов из северо-восточного района КНР, в числе которых – выдающийся мастер, выходец из крестьян *Гуань Юньдэ* (1948–2020)<sup>7</sup>, живший в деревне Льюцзян,



**Рисунок 12.** Гуань Юньдэ. «Божество Чанбайшаня». 2015. 30х40. Художественный музей Чанчуня



**Рисунок 13.** Гуань Юньдэ. «Воронье Божество». 2015. 30х40. Музей народной маньчжурской культуры

<sup>4</sup> Маньчжуры – тунгусо-маньчжурский народ, коренное население Маньчжурии (сейчас – Северо-Восточный Китай). В настоящее время говорят на китайском языке. Начиная с XVII века они значительно китаизировались, лишь небольшая их часть сохранила маньчжурский язык, ещё меньшая – маньчжурскую письменность.

<sup>5</sup> Омоси-мама в мифах маньчжуров – покровительница деторождения и потомства. Согласно «Сказанию о нишанской шаманке», она представлялась в облике старухи с белыми, как снег, волосами, длинным лицом, выпученными глазами, торчащим подбородком и огромным ртом с багровыми зубами. Омоси-мама пребывает в царстве мёртвых в грозной башне среди пяти цветных облаков. Окружающие её женщины без устали изготавливают детей. Здесь же возникают все живые существа: черви, рыбы, птицы, звери, домашние животные.

<sup>6</sup> Такие изображения характерны для маньчжурского народного искусства вырезания из бумаги.

<sup>7</sup> Гуань Юньдэ – самодеятельный художник (без профессионального образования), член Компартии Китая.



**Рисунок 14.** Гуань Юньдэ, «Битва в Небесном дворце. Часть 1». 2015 год. 100х30. Художественный музей г. Чанчунь. Фрагмент



**Рисунок 15.** Гуань Юньдэ. «Битва в Небесном дворце. Часть 2». 2015. 100х30. Художественный музей г. Чанчунь. Фрагмент

недалеко от города Чанчунь. Кстати, он являлся одним из немногих людей в Китае, доподлинно знавших технологию создания шаманских барабанов. Гуань Юньдэ был сельским жителем, не получившим профессионального художественного образования. Руки его всегда были покрыты мозолями, а на правой кисти на среднем пальце отсутствовал один из суставов. Это произошло из-за несчастного случая, приключившегося с ним на работе в горах. Несмотря на это, его волшебные руки могли создавать изящные вырезки, сочетающие в себе образы культур разных народов, а также традиционное китайское и современное искусство. Он учился у своего отца изготавливать барабаны, используемые шаманами, а также перенимал приёмы вырезки из бумаги и народной живописи у своих матери и тёти.

Гуань Юньдэ жертвовал практически все личные доходы на создание Музея народной культуры маньчжурского народа. Сегодня учреждение носит его имя. Подвижническая деятельность мастера по сохранению культурного наследия своего народа вызывает уважение. Сам он создал множество произведений в технике вырезки из бумаги. Это изображения богов и богинь из маньчжурской мифологии. Среди его работ есть «Битва в небесном дворце», за которую он был удостоен премии Шанхуа. Творения Гуань Юньдэ весьма разнообразны по тематике и техникам (рисунки 12–15). Он использует вырезание ножницами, тонирование дымом свечи, гравировку ножом, ручную вырезку без инструментов, послойную окраску. Бла-

годаря сочетанию традиционных методов вырезания и современных методов резки ножом, его работы имеют не только декоративно-художественную, но и коллекционную ценность.

В шаманской магии горного Китая часто используются различные типы вырезания из бумаги. «Гулуму», к примеру, применяется для лечения психических расстройств и практикуется в ритуалах экзорцизма. «Суонага» употребляется для вызова духов, а без «Ханы» нельзя обойтись при изгнании злых духов. Кроме того, выполняются вырезки, которые визуализируют шаманские магические заклинания. «Гулуму» представляет собой маленький домик, сделанный из бумаги. Перед началом камлания, цель которого заключается в очищении страждущего от демонов, Бо (шаман-мужчина) или Вуцзудань (шаман-женщина) лично вырезают из белого листа четыре стены для духов и крышу, символизирующую небеса и землю. Они работают с каноническим, устоявшимся образцом, который получили от своих духовных наставников.

Бумажные вырезки, имеющие ритуальное значение, служат предметом поклонения и почитания, но постепенно они стали произведениями искусства и применяются как украшения для праздников. Эти вещи выражают представления приверженцев шаманизма о космической природе всего сущего, веру в то, что всё живое обладает душой. В настоящее время нередко используются в качестве примеров для создания резных изделий из бумаги

образцы народного творчества, сделанные предками современных жителей Северо-Востока Китая. Эти артефакты указывают на то, что предшествующие поколения стремились к гармонии с окружающей действительностью, верили в иные миры и почитали своих праотцов. Например, *витинанки*<sup>8</sup> служат укреплению корней ныне живущих людей, их связи с родоначальниками.

Маньчжурские бумажные вырезки, используемые в шаманских обрядах, тесно связаны с повседневной жизнью, народными обычаями, верованиями и чаяниями народа. Они отражают преклонение человека перед природой, борьбу за выживание, стремление достичь желаемого (удачи, богатства, благополучия) в реальности (рисунок 16). Вырезки сочетают в себе как объективную действительность, так и сакральные знания. Все эти понятия выражаются в них символически.

Идеологическая основа шаманизма чрезвычайно богата и разнообразна, как и его иконография, которая включает бытовые сцены, мифы, религиозные обряды. Пантеон божеств также очень широк. Благодаря своему практически неисчерпаемому образному содержанию, которое испытало влияние местного традиционного искусства, верование оказало значительное воздействие на современное художественное творчество северо-восточного Китая. Это обстоятельство придаёт живописным и графическим работам, в основе которых лежит шаманская тематика, помимо всего прочего региональный компонент. Содержательное разнообразие делает произведения художников XX – начала XXI веков интересными и актуальными для потенциальных зрителей, а также даёт толчок для развития изобразительного и декоративно-прикладного искусства всего Северо-Востока КНР.

<sup>8</sup> Витинанки или вырезки – резные узоры из бумаги, вид народного декоративного искусства. Включает сюжетные и орнаментальные украшения жилья – ажурные, силуэтные и тому подобное. Изготавливаются при помощи ножниц (маленьких и, например, очень больших – для стрижки меха овец), специальных мелких приспособлений мастеров, передающихся из поколения в поколение, а также ножом, топориками, другими орудиями. Материалом служит бумага (белая или цветная), тонкий картон. Применяют как в быту, так и для подготовки религиозных или светских праздников.



**Рисунок 16.** «Молитва о потомстве». 40х40. Автор и дата неизвестны. Галерея народного искусства г. Чанчунь



**Рисунок 17.** «Шаманский танец». Берёзовая кора. 30х50. Автор и дата неизвестны. Художественный музей г. Чанчунь. Фрагмент



**Рисунок 18.** «Тотем шамана». Рыбья кожа. 30х40. Автор и дата неизвестны. Художественный музей г. Чанчунь



**Рисунок 19.** «Молитва над рыбной кожей». 70х30. Автор и дата неизвестны. Музей народного искусства города Чанчунь. Фрагмент

Отдельно стоит сказать о роли шаманства в поддержке традиционных ремёсел народов Северо-Востока КНР. Это резьба по дереву и камню, изготовление литых медных предметов, вышивка, изделия из рыбной кожи (рисунки 17–19). Этнические промыслы сегодня активно развиваются, совершенствуются. Они оказывают значительное влияние на современную живопись, графику и декоративно-прикладное искусство северо-восточного региона Китая, а также способствуют сохранению культурного наследия шаманизма. К сожалению, большая часть исторически сложившихся профессий в эпоху глобализации сталкивается с риском исчезновения. Требуется принимать эффективные меры для защиты и передачи потомкам знаний о декоративно-прикладных видах искусства, зародившихся много веков назад и ставших одной из форм народного творчества. Мастерство из поколения в поколение передавали отцы и матери своим детям «из рук в руки».

Подводя некоторые итоги, ещё раз подчеркнём, что шаманизм, система верований которого уни-

кальна, является важной частью национальной культуры северо-восточного Китая и имеет богатую культурную коннотацию. Данная религия оказала сильное влияние на региональное изобразительное искусство. Это вероисповедание вносит разнообразие в тематику работ и способствует сохранению традиционных ремёсел. Шаманизм придал живописи, графике и ДПИ своеобразие, они заметно отличаются от искусства других регионов. Поэтому данную теократическую систему можно назвать не только неотъемлемой частью культуры народов, населяющих Северо-Восток КНР, но и важным тематическим источником. Исследование взаимосвязи и взаимовлияния шаманизма и профессионального художественного творчества в северо-восточном регионе должно быть продолжено. Это позволит получить новые знания о культуре указанного района, лучше её понять и изыскать новые возможности для защиты и развития. Изучение исконных исповеданий откроет новые пути для искусствоведческого и культурологического исследования изобразительного искусства северо-восточного Китая.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ 卢禹舜. 黑龙江美术发展简史研究[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2004. 180 с. Лу Юйшунь. Краткая история развития изобразительного искусства в Хэйлунцзяне. Харбин: Народное издательство Хэйлунцзян, 2004. 180 с.
- 2/ 张景明, 闫海涛. 东北民间美术的分类与特 // 文艺评论, 2014. № 5. С. 175–181. Чжан Цзинмин, Ян Хайтао. Классификация и характеристики народного искусства северо-восточного Китая // Литературный обзор. 2014. № 5. С. 175–181.
- 3/ 曹保明, 丰雪岩, 王肃东北民间艺术地域文化认知探究 刀艺术教育, 2017. № 16. С. 78–83. Цао Баомин, Фэн Сюэян, Ван Су. Северо-восточное народное искусство. Культурологическое исследование региональной культуры. Искусство изготовления ножей // Образование. 2017. № 16. С. 78–83.
- 4/ 中国东北民间美术遗产研究新论. 大连大学学报 2015, № 2. С. 21–30. Новая теория изучения наследия народного искусства в Северо-Восточном Китае // Журнал Даляньского университета. 2015. № 2. С. 21–30.
- 5/ 张嘉怡, 萨满文化的发展与传承, 大东方 年第期, 2018. № 2. С. 17–20. Чжан Цзяи. Развитие и наследование шаманской культуры // Великий Восток. 2018. № 2. С. 17–20.
- 6/ 张婷. 吉林省萨满文化旅游开发研究. 黑龙江民族丛刊, 2011. № 4. С. 77–81. Чжан Тин. Анализ развития культурного туризма в Шамане, провинция Цилинь // Хэй-лунцзянская этническая серия. 2011. № 4. С. 77–81.
- 7/ 郭淑云, 萨满教的造型艺术特征[J]民族艺术, 2003. № 1. С. 63. Го Шуюнь. Особенности изобразительного искусства шаманизма // Национальное искусство. 2003. № 1. С. 63.
- 8/ 杨智宏, 中国民间美术丛书—萨满剪纸. 辽宁美术出版社, 2004. 284 с. Ян Жихонг, Китайская народная живопись – бумажные вырезки шаманов. Шэньян: Ляонинское художественное издательство, 2004. 284 с.
- 9/ 汪小洋, 中国宗教美术史料辑要. 上海大学出版社, 2011. 228 с. Ван Сюоян, Сборник материалов по истории китайской религиозной живописи. Шанхай: Издательство Университета Шанхая, 2011. 228 с.
- 10/ 张光直, 美术, 神话与祭祀. 生活读书新知三联书店, 2013. 250 с. Чжан Гуаньчжи, Изобразительное искусство, мифы и ритуалы. Женьчжоу: Издательство «Три семёрки», 2013. 250 с.

## REFERENCES

- 1/ Lu, Yuishun' (2004), *Ha er bin heilong jiang ren min chu ban she* [A brief history of the development of fine art in Heilongjiang], *Narodnoe izdatel'stvo Kheiluntszyan*, Harbin, 180 p. (in Chin.)

- 2/ Chzhan, Tszinmin; Yan Khaitao (2014), "Classification and characteristics of folk art of Northeast China", *Literary review*, No. 5. pp. 175–181. (in Chin.)
- 3/ Tsao, Baomin, Fen, Syueyan, Van, Su (2017), "North-Eastern folk art. Culturological study of regional culture. The art of making knives", *Education*, No. 16. pp. 78–83. (in Chin.)
- 4/ (2015), "A new theory of studying the heritage of folk art in Northeast China", *Journal of Dalian University*, No. 2. pp. 21–30. (in Chin.)
- 5/ Chzhan, Tszyai (2018), "Development and inheritance of shamanic culture", *The Great East*, No. 2. pp. 17–20. (in Chin.)
- 6/ Chzhan, Tin (2011), "Analysis of the development of cultural tourism in Shaman, Jilin Province", *Heilongjiang Ethnic Series*, No. 4. pp. 77–81. (in Chin.)
- 7/ Go, Shuyun' (2003), "Features of the fine art of shamanism", *National Art*, No. 1, p. 63. (in Chin.)
- 8/ Yan, Zhikhong (2004), *Zhong guo min jian mei shu cong shu sa man jian zhiliao ning mei shu chu ban she* [Chinese folk painting – paper clippings of shamans], *Lyaoninskoe khudozhestvennoe izdatel'stvo*, Shenyang, 284 p. (in Chin.)
- 9/ Van, Syaoyan (2011), *Zhong guo zong jiao mei shu shi liao ji yao* [Collection of materials on the history of Chinese religious painting], *Izdatel'stvo Universiteta Shangkhai*, Shanghai, 228 p. (in Chin.)
- 10/ Chzhan, Guan'chzhi (2013), *Mei shu shen hua yu ji si sheng huo du shu xin zhi sanlian shu dian* [Fine art, myths and rituals], *Izdatel'stvo "Tri semerki"*, Zhenzhou, 250 p. (in Chin.)

## Сведения об авторе

Ван Бэйбэй, аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; преподаватель, Академия изобразительного искусства и художественного дизайна Университета Цицикар (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор М.В. Москалюк)  
E-mail: guduo1983@foxmail.com

## Author information

Van Beibei, postgraduate, Dmitry Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts; Lecturer, Academy of Fine Arts and Art Design of Qiqihar University (Scientific Supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Full Professor Marina V. Moskalyuk)  
E-mail: guduo1983@foxmail.com



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

111/

А.П. МОВНАР,  
Е.А. СЕРТАКОВА

Феномен контркультуры  
в современном иранском  
искусстве (на примере  
кинофильмов Асгара  
Фархади)



УДК 008

## ФЕНОМЕН КОНТРКУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ИРАНСКОМ ИСКУССТВЕ (НА ПРИМЕРЕ КИНОФИЛЬМОВ АСГАРА ФАРХАДИ)

**А.П. МОВНАР, Е.А. СЕРТАКОВА**

Сибирский федеральный университет, 660041, Красноярск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В данной статье представлено исследование феномена контркультуры в искусстве традиционного государства Иран. Доминирующая культура исламской республики имеет в своей основе религиозные законы, соблюдение которых является требованием во всех сферах жизни общества. Искусство в Иране вынуждено считаться не только с религиозными нормами страны, но и с цензурой со стороны светских властей, поскольку именно оно является наиболее мощным транслятором мыслей и идей, в том числе и контркультурных. Посредством философско-искусствоведческого и семиотического анализа в работе рассмотрены два фильма иранского режиссёра Асгара Фархади «Прекрасный город» (2004) и «Развод Надера и Симин» (2011), выступающие яркими репрезентантами контркультурных идей в иранском кинематографе. Изучение художественных приёмов и тем, которые режиссёр представил в своих фильмах, выявило открытую демонстрацию протеста и нежелания следовать государственным и духовным запретам и нормам. Показано, что в своих киноработах Асгар Фархади отразил ряд злободневных социальных проблем современного общества, которые замалчиваются доминирующей культурой Ирана.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** контркультура, социальные проблемы, религиозные запреты, Асгар Фархади, иранское кино.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## THE COUNTERCULTURE PHENOMENON IN THE MODERN IRANIAN ART (USING ASGAR FARHADI'S MOTION PICTURES)

**A.P. MOVNAR, E.A. SERTAKOVA**

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, 660041, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article presents a study of counterculture in the arts of the traditional state of Iran. The dominant culture of the Islamic republic is based on religious laws, the observance of which is a requirement in almost all spheres of society. Art in Iran has to reckon not only with the religious norms of the country, but also with the censorship by the secular authorities, because it is the most vivid transmitter of thoughts and ideas, including those of the counterculture. With the help of philosophical and semiotic analysis two films by Iranian director Asghar Farhadi were examined "Beautiful City" (2004) and "Divorce of Nader and Simin" (2011), which are vivid representations of countercultural ideas in Iranian cinema. An analysis of the artistic techniques and themes that the director presented in his films demonstrates protest and unwillingness to follow state and spiritual prohibitions and norms. In these representations Asghar Farhadi reflected a number of social problems of society, which are disapproved and silenced by the dominant culture of Iran.

**KEYWORDS:** Counterculture, Iranian cinema, social problems, religious bans, Asghar Farhadi.

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

Тема контркультуры<sup>1</sup> в иранском искусстве в целом и в кинематографе, в частности, представляется весьма актуальной. Объясняется это несколькими причинами. Когда государственная система как представитель доминирующей культуры стремится контролировать различные сферы жизни общества с помощью норм и запретов, симптоматично случается обратный эффект. В том числе происходит зарождение контркультуры как акта протеста против запретов и желания жить по другим, отличным от спускаемых сверху, нормам и ценностям. В Иране в последние годы складывается именно такая ситуация. Так, в конце 2017 – начале 2018 гг. по стране прокатились акции протеста. Наряду с требованиями об изменении экономической политики страны, митингующие требовали не допустить расширения влияния духовенства на жизнь общества. К ним также присоединились женщины, выступающие против обязательного ношения хиджабов. Не остались в стороне и представители творческой интеллигенции, в том числе кинорежиссёры.

Здесь нельзя не отметить, что иранское кино в настоящее время занимает немаловажное место в мировой киноиндустрии. Их участие в крупнейших европейских и мировых кинофестивалях, а также призы и награды свидетельствуют о том, что мировое сообщество признаёт иранский кинематограф. К тому же, иранские режиссёры и актёры сами с большим желанием включаются в глобальные кинопроцессы, они работают с признанными мастерами как актёрского, так и режиссёрского цеха Европы и США. Однако даже в условиях современной действительности иранские кинематографисты сталкиваются с большим количеством норм и запретов, налагаемых на них со стороны государства и духовенства. Те, кому государство запрещает снимать фильмы, либо уезжают за границу и продолжают свою работу там, либо находят способы всё равно создавать свои произведения в обход запретов



Рисунок 1. Асгар Фархади

властей. Режиссёры, которых не коснулся полный запрет на съёмки, ищут различные способы обхода цензуры, исподволь поднимая в своих фильмах запретные, «не рекомендованные» государством и духовенством темы. Современный иранский кинотворец Асгар Фархади (род. 1972, рисунок 1) входит в их число.

Особенности культуры Ирана рассматривают Хабиб Аллаха Айат Аллахи [6], Х. Фархуджаста [5], А. Манучихри [2]. Данные авторы изучают историю страны в целом, развитие её культуры, разбирают устройство иранской семьи, а также анализируют общественно-политическую систему, что позволяет получить сведения о формировании и нынешнем состоянии доминирующей культуры Ирана. Также интересен доклад Пресс-отдела Посольства Исламской Республики Иран в Российской Федерации под названием «Успехи Исламской революции в Иране за 20 лет: аналитический взгляд на достижения Исламской Республики Иран в политической, культурной и социально-экономической сферах» [4]. Данный документ позволяет понять, каким образом доминирующая культура идентифицирует себя и какие ценности для неё считаются главными. О положении иранского искусства и его столкновениях с доминирующей культурой говорится в ста-

<sup>1</sup> Понятие «контркультура» в научный лексикон ввёл американский исследователь Теодор Рошак в своей монографии «Истоки контркультуры», опубликованной в конце 1960-х гг.

тье Е. Чулковской «Артхаус на экспорт: почему Иран возлагает большие надежды на национальное кино» [7], в работе Шарлотты Смит “Iranian Cinema: A New Wave Cinema of Resistance” [11], а также в докладах “Cultural censorship in Iran: a state of emergency” и “Unveiled: Art and Censorship in Iran” [10].

Явление контркультуры в кинематографе связывают с 1960-ми годами в США, когда уставшие от норм Кодекса Хейса, жёстких условий продюсеров и крупных киностудий независимые режиссёры начали снимать протестное кино. Отказ от традиционных киноприёмов, а также концентрация внимания на социальных проблемах современного общества позволило им создавать кинокартины, которые впоследствии становились культовыми. Об этом, в частности, пишет И.А. Спирина в своей работе: «Независимое американское кино как феномен контркультуры» [3], рассматривая контркультуру в качестве позитивного явления. Вместе с тем некоторые исследователи, например, В.Г. Галушко, С.В. Кудряшова и С.В. Конанчук [1], относят контркультуру к деструктивным процессам, разлагающим трудовую этику общества и прививая ему аморальные ценности.

Как справедливо считают исследователи Т. Хасанниси [9] и Дж.Р. Дугласа [8], творчество Асгара Фархади выступает ярким репрезентантом контркультурного движения в Иране. Предметом данной статьи выступают проявления контркультуры в произведениях режиссёра как через использование новых, нехарактерных для иранского кинематографа художественных приёмов, так и через обсуждение не рекомендованных и запрещённых доминирующей культурой тем и проблем.

Для изучения авторами были взяты такие работы А. Фархади, как «Прекрасный город» (2004) и «Развод Надера и Симин» (2011). Выбор обусловлен, во-первых, доступностью кинолент. Во-вторых, художественная ценность данных картин подтверждается их участием и получением наград на различных мировых кинофестивалях. В-третьих, были отобраны те фильмы, в которых действие происходит на территории Ирана, поскольку для исследования важна именно сфера влияния доминирующей культуры Исламской Республики Иран. Анализ киноработ осуществляется посредством применения философско-искусствоведческого и семиотического анализа.

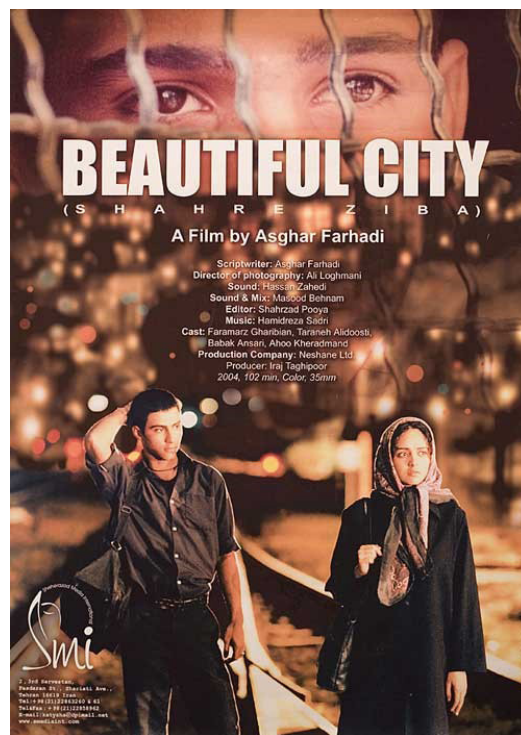


Рисунок 2. А. Фархади. «Прекрасный город»

Фильмы рассматриваются в рамках двух категорий, которые позволяют понять, справедливо ли называть киноленты А. Фархади контркультурными. Первая категория – это художественные приёмы. Как уже говорилось ранее, контркультурные режиссёры в США искали новые художественные средства, которые бы пришли на смену устаревшим приёмам прежней школы. Именно поэтому при проведении исследования внимание обращалось также и на техническую сторону кинопроизведений. Вторая категория – это присутствие в фильмах запрещённых или не рекомендованных к показу тем и идей, наряду с традиционными. Главной характеристикой контркультуры является её протестность и инаковость. Визуализация же того, что доминирующая культура показывает запрещает, выступает проявлением данного параметра.



### «Прекрасный город» (2004 г.)

Художественные приёмы. Это второй полнометражный фильм А. Фархади (рисунок 2), и здесь большая часть средств выразительности всё ещё относится к прежней, старой школе. «Прекрасному городу» свойственно отсутствие динамики, когда сюжет развивается медленно и монтаж получается плавным, что в том числе обеспечивается долгими планами. Действие фильма происходит на окраине города, вследствие чего в киноленте демонстрируются сцены длительных проходов героев на фоне природных ландшафтов. Также для иранской кинематографической традиции характерна открытая концовка, которая присутствует в данной работе режиссёра.

Среди новых приёмов следует отметить тщательную демонстрацию внутренних убранств жилищ иранцев. Например, камера может сначала показать всю комнату целиком, а затем, передвигаясь, дать зрителю чётко рассмотреть детали интерьера. В 1990-е годы, если действие и происходило в домах иранцев, то показывалась лишь маленькая часть интерьера, в которой могут оказаться как гости, так и хозяева дома. Также стоит обратить внимание на используемую в фильме музыку, близкую по стилистике к французскому шансону (естественно, подобное решение не поддерживается государством).

Темы и идеи. В киноленте «Прекрасный город» можно встретить характерные для иранской школы конца XX века идеи, например, о важности религии в жизни иранцев. Так, один из персонажей постоянно советуется со своим духовным наставником, как ему поступить в той или иной ситуации. В деле судопроизводства говорится о том, что срок для прощения убийцы дочери дан отцу для того, чтобы он смилиостивился и в итоге простил преступника. Ибо Бог хочет, чтобы человек смягчился и отменил ещё одно убийство, которое произойдёт во время казни.

Однако параллельно с этой идеей А. Фархади доносит до зрителя и другую: молодое поколение Ирана уже не является таким набожным, как старшие представители. Не отвергая ислам в целом, оно всё же не стремится соблюдать абсолютно все нормы религии. Например, в фильме показана молодёжь, которая отказывается молиться. Продолжая религиозную тематику, стоит отметить и то, что один из киноперсонажей, отец убитой девочки, будучи

набожным, всё равно ставит под вопрос справедливость Бога. И когда его духовный наставник говорит, ему что Всевышний хочет, что тот простил убийцу, отвечает, что тот, по всей видимости, не всегда справедлив. Подобная постановка вопроса о религии нова для иранского кино и, более того, могла быть осуждена иранскими властями.

Другой злободневной темой, которую поднимает кинорежиссёр, является гендерный вопрос. Сразу же стоит оговориться, что женщины в девяностые годы XX века редко становились главными героинями в фильмах. К тому же, чаще всего даже будучи ими, занимались чисто женскими, согласно гендерным стереотипам, делами, исполняя роль либо матерей, сестёр, либо плакальщиц, рыдающих над своими погибшими или пропавшими родственниками. В «Прекрасном городе» А. Фархади визуализирует идею эмансипации. Главная героиня на равных спорит с мужчиной, когда её что-то не устраивает. К тому же она приходится сестрой приговорённого к казни парня, но вместо того, чтобы оплакивать его скорую смерть, она практически каждый день ходит к отцу убитой девочки и просит его простить брата. То есть, отбросив роль плакальщицы, девушка в фильме борется за жизнь родного человека, и параллельно с этим ходит на работу, чтобы прокормить себя и своего ребёнка.

В «Прекрасном городе» поднимается тема, также не одобряемая иранским государством – это преступность в обществе. Фильм начинается с показа тюрьмы для несовершеннолетних, где находятся осуждённые и за мелкие преступления (как, например, главный герой – за кражу), и за убийства, в дальнейшем присутствуют кадры городских трущоб, сцены продажи запрещённых веществ. То есть режиссёр демонстрирует тот факт, что иранское общество не является таким идеальным, каким хочет его представлять доминирующая культура.

Общественно-социальная неустроенность (гротескно обыгрываемая в прямо противоположном по смыслу названию фильма) приводит к появлению персонажей, которые критикуют государство. Отец убитой девочки не понимает, почему он ещё и должен заплатить, чтобы убийца был казнён быстрее: «Он убил мою дочь... А я должен заплатить, чтобы его казнили». К тому же ему кажется абсолютно противоестественным разность цены за убийство

мужчины и женщины. А именно – за убитую мусульманку нужно заплатить в два раза меньше, чем за мусульманина: «Значит, жизнь моей дочери стоит в два раза меньше, чем жизнь ублюдка?». В речь персонажа вкладываются и размышления о социальном неравенстве и нищете в стране. «В этом мире бедные хорошо знают о добрых поступках», – говорит он, имея в виду слишком большую для обездоленного человека сумму выкупа за скорую казнь убийцы.

Важным сюжетно-смысловым элементом кинокартины является включение мотива мести, несвойственного иранскому кинематографу рубежа XX–XXI вв. Отец, движимый чувством возмездия за преступление, ни в коем случае не желает прощать убийцу, а хочет, чтобы его казнили за совершённый грех. И даже та дочь, которая жива, отходит для него на второй план – настолько сильно его желание отомстить. Дочке нужно сделать дорогостоящую операцию, чтобы она могла нормально ходить. Однако, когда жена говорит ему, что больше ждать нельзя, мужчина отвечает: «Если бы у меня были такие деньги, я бы заплатил выкуп, чтобы отомстить за дочь». Подобные реплики контурируют в фильме важную тему в иранском обществе, а именно – тему детей как жертв в конфликтах взрослых. Причём если раньше они уже демонстрировались как безвинные жертвы войны, то дети, страдающие от разбирательств взрослых, встречались в киноискусстве достаточно редко из-за семейного культа в обществе.

А. Фархади поднимает данную тему практически в каждом своём фильме, показывая, что ценность семьи для иранцев не всегда столь высока, как бы этого хотела доминирующая культура. Отметим, что в «Прекрасном городе» не только отец, но и мать «отодвигает» свою дочь на второй план. Женщина предлагает разрешить конфликт тем, что друг убийцы женится на второй дочери. За это отец простит преступника, а деньги, нужные для выкупа, смогут пойти на операцию девушке.

Посредством данного сюжетно-смыслового хода режиссёр позволил себе яркую демонстрацию в фильме любовной темы – друг осуждённого на казнь влюбляется в его сестру, и чувства оказываются взаимными. Смелость А. Фархади заключается в том, что большую часть фильма девушка фигурирует как замужняя. И лишь в финале героиня говорит, что уже год как разведена. Таким образом, перед



Рисунок 3. А. Фархади. «Развод Надера и Симин»

зрителем на протяжении всей ленты предстаёт история любви замужней девушки и главного героя, табуированная религиозными убеждениями, где неприемлемы даже намёки на подобные отношения.

### «Развод Надера и Симин» (2011 г.)

Художественные приёмы. Традиционная открытая концовка присутствует и в этом фильме А. Фархади (рисунок 3). Девочка готова сделать выбор, с кем из родителей останется, но зритель так и не узнаёт развязки, как и родители, которые ждут в коридоре, когда их позовёт судья. Динамичная манера съёмки (принцип «трясущейся камеры») доминирует над статикой, в фильме присутствуют сцены ссор, драки, быстрая сменяемость планов, передающих кипучую жизнь города. Режиссёр использует такой яркий художественный приём как субъективная камера (съёмка от первого лица),



когда события показываются глазами героя. Благодаря этому зритель вовлекается в процесс, становится непосредственным участником действия, что очень редко ранее было представлено в иранском кинематографе. Отметим также включение в сюжетосложение сцен насилия, усиливающих драматичность повествования, обнажающих социальную подоплёку действия, внутренней дисгармонии главных героев.

**Идеи и темы.** В данном фильме А. Фархади осмысляет тему религии. Притом вновь показывает крайне набожного человека – это женщина, которую главный герой нанимает в качестве сиделки для своего отца. В одном из эпизодов она звонит своему духовному наставнику, чтобы узнать, не будет ли грехом помыть постороннего мужчину. В другой ситуации женщина отказывается солгать, при этом поклявшись на священном Коране, потому что тогда она предаст самую главную свою ценность. Так режиссёр подчёркивает важность духовности для части иранского общества.

Магистральной для произведения является тема духовного пути, который проходит дочь разводящихся героев – ей необходимо принять тяжелейшее решение, с кем из родителей она остаётся. Таким образом выявляется сквозная тема для работ А. Фархади – ребёнок как жертва конфликта старших. Выясняя отношения между собой, герои кинокартины полностью забывают о дочери и не думают о том, насколько сложно ей на самом деле. К тому же из-за того, что отец лжёт в полиции, ей приходится подтверждать этот обман при общении со следователем. В конце кинокартины, когда девочка говорит судье, что выбрала сторону, у неё текут слёзы, демонстрирующие её страдание от сложившейся жизненной ситуации.

Всё это определяет главную идею фильма – семья и внутренние нравственные проблемы, возникающие из-за человеческих разногласий. В свою очередь актуализируется другая важная тема, вскрывающая глубинные причины конфликта – социальная неустроенность и недовольство государством. Набожная женщина из-за долгов вынуждена идти работать сиделкой к одинокому мужчине, хотя это и идёт вразрез с её религиозными убеждениями. А её мужа, опять же из-за долгов перед кредиторами, сажают в тюрьму. Выйдя оттуда, он не может

найти работу, чтобы заработать деньги и отдать займ. Попадая в замкнутый круг, мужчина рискует вновь оказаться в тюрьме и идёт на шаг, который противоречит его моральным устоям. Герой придумывает историю, что выкидыш у его жены случился не из-за того, что её сбила машина, как это было на самом деле. Он обвиняет во всём того человека, который нанимал её в качестве сиделки, требуя выплатить компенсацию за «случившийся выкидыш». Герой в итоге соглашается заплатить, но сначала женщина должна поклясться на Коране, что потеряла ребёнка именно из-за него. Она отказывается, и тогда муж предлагает ей всё равно поклясться, при этом говоря: «Я беру этот грех на себя».

Таким образом, режиссёр показывает, что из-за того, что есть проблемы в одной из областей системы, страдают и разрушаются другие, в том числе главные ценности доминирующей культуры. Ещё одним примером недовольства государственной политикой является желание главной героини уехать из страны и увезти оттуда свою дочь. На вопрос судьи, считает ли она, что у детей в Иране нет будущего, она отвечает, что хочет, чтобы дочь росла в более комфортных социальных условиях. Таким образом в кинокартине актуализируется тема глобализации. Ещё один пример – отец говорит, чтобы в школе дочка особенно налегала на английский. То есть родители осознают, что в современном мире без включения в процессы глобализации очень сложно быть успешным, поэтому именно в таком направлении они работают над воспитанием своего ребёнка. Ярким маркером в этом плане являются в фильме убранства домов – квартира главных героев обставлена на западный манер. Что интересно, у людей, придерживающихся традиционного жизненного уклада, и квартира выглядит традиционно (например, все сидят не на стульях и в креслах, а на полу).

Тема эмансипации женщин также присутствует в этом фильме А. Фархади. Главная героиня, которая спорит со своим мужем абсолютно на равных, водит машину, работает и имеет возможность и желание уехать в другую страну. Другим примером является эпизод, в котором отец учит свою несовершеннолетнюю дочь разговаривать наравне с мужчинами. И хотя ей неловко, он всё равно заставляет её пойти и потребовать обратно у заправщика незаслуженные чаевые. Дочь со своей стороны также демонстрирует отторже-



ние традиционного жизненного уклада. Понимая, что значит для матери выполнение обязанностей ухода за больным мужчиной, она сама говорит матери, что ничего не скажет отцу. То есть ребёнок сознательно идёт против доминирующей культуры и решает, что есть вещи, которые можно скрыть от главы семьи, чтобы защитить мать от его гнева.

Подводя итог проведённому исследованию, можно утверждать, что А. Фархади является «глашатаем» контркультуры Ирана, одной из её движущих сил. Современный режиссёр одним из первых смело

выступил против навязанных норм, запретов, налагаемых цензурой, и продолжает выражать свои мысли на экране. Он демонстрирует, что многие ценности, насаждаемые и пропагандируемые доминирующей культурой, либо устарели, либо нуждаются в объективном пересмотре. За свои фильмы он неоднократно попадал под санкции государства, и при этом в своих интервью говорил, что уезжать из Ирана не планирует и будет сражаться за права людей на территории родной страны посредством творчества.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Галушко В.Г., Кудряшов С.В., Конанчук С.В. Основные идентификационные признаки в культуре и контркультуре // Современные исследования социальных проблем. 2017. Т. 8. № 2–2. С. 277–283.
- 2/ Манучихри А. Политическая система Ирана. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007. 240 с.
- 3/ Спирина И.А. Независимое американское кино как феномен контркультуры // Этюды культуры-2017: Материалы Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, Томск, 20 апреля 2017 г. / под ред. Э.И. Черняка. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2017. С. 219–229.
- 4/ Успехи Исламской революции в Иране за 20 лет: аналитический взгляд на достижения Исламской Республики Иран в политической, культурной и социально-экономической сферах // Пресс-отдел Посольства Исламской Республики Иран в Российской Федерации. Москва: Палей-Мишин, 2000. 93 с.
- 5/ Фархуджаста Х. Семья в Иране. СПб.: Петербургское

- Востоковедение, 2009. 192 с.
- 6/ Хабиб Аллах Айат Аллахи. История иранского искусства. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007. 352 с.
- 7/ Чулковская Е. Артхаус на экспорт: почему Иран возлагает большие надежды на национальное кино // Forbes. 10 сентября 2016. URL: <http://www.forbes.ru/mneniya/mir/326967-artkhaus-na-eksport-pochemu-iran-vozlagayet-bolshie-nadezhdy-na-natsionalnoe-kino> (дата обращения: 03.05.2023).
- 8/ Douglas J.R. Players on the stage: Asghar Farhadi's 'The salesman' // Metro Magazine. 2017. № 192. URL: <https://metromagazine.com.au/players-on-the-stage/> (дата обращения: 25.05.2023).
- 9/ Hassannia T. Asghar Farhadi: Life and Cinema. Philadelphia: The Critical Press, 2014. 113 p.
- 10/ Khalaji M., Robertson B., Aghdami M. Cultural censorship in Iran: a state of emergency. London, 2011. 90 p.
- 11/ Smith C. Iranian Cinema: A New Wave Cinema of Resistance. MEST 495. April 20th, 2016. 34 p.



## REFERENCES

- 1/ Galushko, V.G., Kudryashov S.V., Konanchuk S.V. (2017), "The main taste characteristics in culture and counterculture", *Modern studies of social problems*, Vol. 8, No. 2–2, pp. 277–283. (in Russ.)
- 2/ Manuchikhri, A. (2007), *Politicheskaya sistema Irana* [The political system of Iran], Peterburgskoye Vostokovedeniye, Saint Petersburg, 240 p. (in Russ.)
- 3/ Spirina, I.A. (2017), "Independent American Cinema as a Counterculture Phenomenon", *Etyudy kul'tury-2017: Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh*, Tomsk, 20 aprelya 2017 g. [Etudes of culture-2017: Materials of the International Scientific and Practical Conference of Students, postgraduates and Young Scientists, Tomsk, April 20, 2017], Izd-vo Tom. un-ta, Tomsk, pp. 219–229. (in Russ.)
- 4/ (2000), "Successes of the Islamic Revolution in Iran for 20 years: an unexpected look at the achievements of the Islamic Republic of Iran in the political, cultural and socio-economic environment", Press Department of the Embassy of the Islamic Republic of Iran in the Russian Federation. Paleya-Mishin, Moscow, 93 p. (in Russ.)
- 5/ Farkhudzhasta, Kh. (2009), *Sem'ya v Irane* [Family in Iran], Peterburgskoye Vostokovedeniye, Saint Petersburg, 192 p. (in Russ.)
- 6/ Khabib Allakh Ayat Allakhi (2007), *Istoriya iranskogo iskusstva* [History of Iranian Art]. Peterburgskoye Vostokovedeniye, Saint Petersburg, 352 p. (in Russ.)
- 7/ Chulkovskaya, Ye. (2016), "Arthouse for export: why Iran has high hopes for national cinema", *Forbes*, 10 September 2016, Available at: <http://www.forbes.ru/mneniya/mir/326967-artkhaus-na-eksport-pochemu-iran-vozlagaet-bolshie-nadezhdy-na-natsionalnoe-kino> (Accessed 03 May 2023). (in Russ.)
- 8/ Douglas, J.R. (2017), *Players on the stage: Asghar Farhadi's 'The salesman'*, *Metro Magazine*, No. 192, Available at: <https://metromagazine.com.au/players-on-the-stage/> (Accessed 25 May 2023). (in Eng.)
- 9/ Hassannia, T. (2014), *Asghar Farhadi: Life and Cinema*, The Critical Press, Philadelphia, 113 p. (in Eng.)
- 10/ Khalaji, M., Robertson, B., Aghdami, M. (2011), *Cultural censorship in Iran: a state of emergency*, London, 90 p. (in Eng.)
- 11/ Smith, S. (2016), *Iranian Cinema: A New Wave Cinema of Resistance*, *MEST* 495, 34 p. (in Eng.)

## Сведения об авторах

Мовнар Андрей Петрович, выпускник кафедры культурологии и искусствоведения Сибирского федерального университета

E-mail: amovnar@gmail.com

Сертакова Екатерина Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и искусствоведения Сибирского федерального университета

E-mail: sertachok@mail.ru

## Authors information

Andrei P. Movnar, graduate of Department of Culturology and Art Criticism, Siberian Federal University

E-mail: amovnar@gmail.com

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

E-mail: sertachok@mail.ru



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

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

**sgiiart.ru**  
e-mail: holodova-maria@mail.ru

**Krasnoyarsk**  
Красноярск, 2023