

edition/издание

№3

2 0 2 3

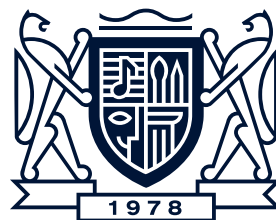
ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgiiart.ru]

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

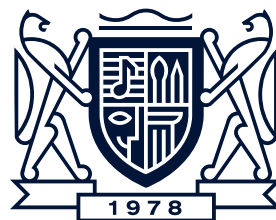
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-76191 от 08 июля 2019 г. 12+

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2 0 2 3



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2 0 2 3

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Л.В. Гаврилова

Некоторые размышления о современном историческом музыкознании

А.В. Потапцев

Кондак «Со святыми упокой» как феномен русской музыкальной культуры XIX–XXI веков: опыт исследования

Л.Л. Равикович

Черты стиля Ростислава Бойко на примере цикла «Зимнее утро» на стихи А.С. Пушкина

В.М. Закирова

Воплощение древних обрядов и ритуалов в сочинениях композиторов Узбекистана

А.Н. Зимина

Визуализация несценической музыки на примере «Страстей по Адаму» Арво Пярта

А.Ю. Михель

Использование среды “MAX/MSP/JITTER” в творческой практике композиторов XX–XXI вв.

64/ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

И.А. Колокольников

Страницы истории музыкальной культуры Иркутска: штрихи к творческому портрету журналиста А.К. Багашёва

75/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

О.В. Ярош, М.А. Денщик

Раннее музыкально-эстетическое воспитание в России: к вопросу об истории формирования и развития

С.И. Ключко

Особенности изучения традиционной музыкальной письменности Восточной Азии в вузовском курсе «История нотации»

92/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Е.В. Парукова

Анималистика в технике масляной живописи (к вопросу о средствах выразительности художественного образа)

102/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

С.А. Митасова

Формы трансляции культурных ценностей в современном искусстве



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

Л.В. ГАВРИЛОВА
Некоторые размышления
о современном
историческом
музыкознании

14/

А.В. ПОТАПЦЕВ
Кондак «Со святыми
упокой» как феномен
русской музыкальной
культуры XIX–XXI веков:
опыт исследования

34/

Л.Л. РАВИКОВИЧ
Черты стиля Ростислава
Бойко на примере цикла
«Зимнее утро» на стихи
А.С. Пушкина

41/

В.М. ЗАКИРОВА
Воплощение древних
обрядов и ритуалов
в сочинениях композиторов
Узбекистана

49/

А.Н. ЗИМИНА
Визуализация
несценической музыки
на примере «Страстей
по Адаму» Арво Пярта

56/

А.Ю. МИХЕЛЬ
Использование среды
“MAX/MSP/JITTER”
в творческой практике
композиторов XX–XXI вв.



УДК 78.078

НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О СОВРЕМЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Л.В. ГАВРИЛОВА

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

АННОТАЦИЯ. В статье привлекается внимание к особенностям развития исторического музыкознания на современном этапе. Автор подчёркивает, что за последние три десятилетия произошли значительные изменения, которые были обусловлены глобальными социально-политическими переменами рубежа 80–90-х годов XX столетия. В первую очередь, отмечается, что контекст, в рамках которого воссоздавался музыкально-исторический процесс, в советский период подвергался идеологической коррекции. Поэтому на современном этапе произошла деконструкция сложившейся музыковедческой картины мира. Тем не менее, фундамент исторического музыкознания был заложен именно советскими исследователями, и их ученики продолжают развивать эти традиции. Автор указывает на расширение историко-географических горизонтов музыковедческих исследований, изменение их тематической карты, ракурсов и общей проблематики, существенное обогащение в сфере методологии научных работ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: историческое музыкознание, научные исследования, тематика, проблематика, ракурс.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

SOME REFLECTIONS ABOUT THE MODERN HISTORICAL MUSICOLOGY

L.V. GAVRILOVA

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

ABSTRACT. The article draws attention to the peculiarities of the development of historical musicology at the modern phase. The author emphasizes that over the past three decades there have been significant changes that were caused by global socio-political changes at the turn of the 80-90s of the twentieth century. First of all, it is noted that the context within which the musical-historical process was recreated was subject to ideological correction during the Soviet period. Therefore, at the present stage there has been a deconstruction of the existing musicological picture of the world. Nevertheless, the foundation of historical musicology was laid by Soviet researchers, and their students continue to develop these traditions. The author points to the expansion of the historical and geographical horizons of musicological research, a change in their thematic map perspectives and general issues, and a significant enrichment in the field of methodology of scientific work.

KEYWORDS: historical musicology, modern scientific research, subject, problems, study angle.

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



Глобальные изменения социально-политического характера, которые произошли в нашем обществе на рубеже 80–90-х годов XX столетия, не могли не отразиться на отечественном музыкознании, которое имеет несомненную социокультурную обусловленность. Насколько кардинальным оказался перелом, насколько значительными переменами обернулся он для исторического музыкознания, как это повлияло на его проблематику? Попытка ответить на эти вопросы, а также охарактеризовать процессы, произошедшие за последние три десятилетия в этой научной сфере, предпринята в рамках данной статьи.

Одну из главных перемен, произошедших в постсоветской музыкальной науке, можно сформулировать следующим образом: **деконструкция советской музыковедческой картины мира.**

В первую очередь, это определяется высвобождением исследовательской мысли из-под гнёта коммунистической идеологии, господствующей начиная с 30-х до 80-х годов прошлого столетия.

Вот один из наиболее показательных примеров влияния идеологии на музыкальную науку – совершенно невероятная история с докторской диссертацией М.С. Друскина, посвящённой клавирной музыке. Полное её название – «Клавирное творчество и исполнительство в XVI, XVII, XVIII вв.». Работа над ней началась в 1938 году и в конце 1941 года в блокадном Ленинграде она была завершена (700 страниц!!!). По вполне понятным причинам защита состоялась лишь в апреле 1944 года в Московской консерватории и была провалена: 10 голосов членов комиссии было подано за, 9 против и 4 воздержались. Так как положенных 50 процентов голосов «за» из числа присутствующих не было набрано, то защиту отклонили. В октябре состоялась повторная защита. В архивах сохранилась стенограмма второго заседания, из которой следует, что один из авторитетов советского музыкознания Борис Владимирович Асафьев поддержал диссертацию, а главным противником на обеих защитах выступил Роман Ильич Грубер. Основную претензию он сформулировал следующим образом: методологическая шаткость, порочность в рассмотрении основных

вопросов музыкально-исторического процесса, неправильное понимание марксистско-ленинского метода, недопустимость характеристики Ренессанса без учения об общественно-экономических формациях. Читая сегодня стенограмму, становится очевидным, что все претензии имели откровенный идеологический характер. По этому поводу очень верно заметила Тамара Ливанова: «Роман Ильич совершенно не говорил о музыкальном материале диссертации» [6, с. 603]. И вслед за Асафьевым она поддержала М. Друскина, как, впрочем, и большая часть комиссии: 23 голоса были поданы «за», 5 – против, 6 воздержались.

В 1960 году в значительно сокращённом варианте (284 страницы) текст исследования был опубликован. И лишь в 2007 году в первом томе полного собрания сочинений М.С. Друскина благодаря огромной изыскательской работе Л.Г. Ковнацкой, ученицы Михаила Семёновича, полный текст был издан, а в приложении помещена стенограмма защиты в октябре [6].

Показательно в этом отношении и сравнение трёх изданий монографий об И.С. Бахе. В русском переводе фундаментальное исследование выдающегося учёного, философа и музыканта Альберта Швейцера было опубликовано сначала в 1934 году, в сокращённом варианте, ориентированном на раннюю версию издания на французском языке. Затем в переводе Я.С. Друскина с немецкого оригинала и под редакцией М. С. Друскина монография была издана в 1965 году, но вновь с сокращениями, которые были предприняты по идеологическим соображениям. Спустя почти 50 лет в 2002 году в издательстве «Классика XXI» монография выходит наконец-то в полном виде: без купюр.

Ещё пример. Откроем учебник «История зарубежной музыки» Константина Константиновича Розеншильда 1973 года издания. Вот несколько цитат:

«Культурные ценности, созданные египетским народом в страданиях и нищете, потом и кровью миллионов рабов, были узурпированы царями-фараонами...» [9, с. 12].

«Бах был певцом идеалов народных масс, кре-



стьянских и городских плебейских низов» [9, с. 417].

«Художественный расчёт был для Баха куда выше религиозной догмы. Недаром церковники опасались его музыки и хотели заживо похоронить её» [там же, с. 418].

Именно поэтому студентам вряд ли сегодня нужно рекомендовать пользоваться данным учебником. Это обстоятельство обусловило необходимость создания нового учебника автором данной статьи, который в 2011 году получил гриф УМО Московской консерватории: он посвящён периоду от истоков до эпохи Возрождения включительно. Сегодня им пользуются во многих консерваториях России.

Думается, этих примеров достаточно, чтобы ощутить прямое влияние коммунистической идеологии на картину мира, формируемую в музыкально-исторических исследованиях музыковедов советской эпохи. Тот самый контекст, в рамках которого необходимо было воссоздавать историю музыкально-художественного творчества, подвергался идеологической коррекции.

В том, что деконструкция советской музыковедческой картины мира произошла после 80-х годов XX века, нас убедят ещё две цитаты. Одна – из статьи в Музыкальной Энциклопедии, том 5, 1981 года издания:

«Советское музыкальное искусство – качественно новый этап развития музыкального искусства. Октябрьская революция 1917 года, освободившая народы СССР от многовековой эксплуатации и установившая равноправие наций, впервые в истории создала реальные условия для полного осуществления тезиса, сформулированного В.И. Лениным – “искусство принадлежит народу”» [7, с. 124].

Вторая – из энциклопедического словаря Леона Оганесовича Акопяна «Музыка XX века», 2010 год издания. Статья о советской музыке в нём начинается так: «Большевистская революция 1917 года положила конец Серебряному веку и привела к массовой эмиграции его деятелей. В течение 1917–20-х годов Россию покинули Рахманинов, Прокофьев, отец и сын Черепнины, Обухов, Вышнеградский, несколько позднее – Метнер, Гречанинов, Глазунов <...> Эмигрировали также многие видные исполнители, в т.ч. Зилоти, Шаляпин, Кусевицкий <...> Значительное большинство творческих деятелей не обнаруживало готовности сотрудничать

с авантюристической и агрессивной новой властью» [1, с. 547].

Это сопоставление даёт нам очевидный контраст в отношении к одному и тому же историческому событию, и его оценке в разные периоды нашей истории.

Тем не менее, несмотря на очевидный идеологический пресс, советские музыковеды не утратили способность следовать собственным, независимым путём, проявляя при этом определённую политическую гибкость. Не случайно и сегодня не потеряли свою актуальность фундаментальные исследования в области исторического музыкознания Михаила Семёновича Друскина, Тамары Николаевны Ливановой, Валентины Джозефовны Конен, Павла Александровича Вульфуса, Максима Викторовича Бражникова, Галины Николаевны Филенко, Сергея Сергеевича Скребкова, Марины Дмитриевны Сабининой, Бориса Михайловича Ярустовского и многих, многих других. Они действительно заложили мощный фундамент отечественной музыкальной науки, а их труды поражают и сегодня широчайшим диапазоном исследовательской тематики и проблематики в сочетании с глубиной и основательностью.

В этом отношении постсоветское историческое музыкознание видится продолжателем развития линии фундаментальных исследований, обращённых к крупнейшим фигурам музыкально-исторического процесса. Связующим звеном между двумя эпохами явились труды Марка Генриховича Арановского, Юрия Николаевича Холопова, Евгения Михайловича Левашова. В ряду тех, кто на наш взгляд, сегодня наследует лучшие традиции исторического музыкознания, назовём имя Ларисы Валентиновны Кириллиной. Вот перечень её основных работ:

Итальянская опера первой половины XX в. (1996); Классический стиль в музыке XVIII начала XIX вв.: самосознание эпохи и музыкальная практика (1996); Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Часть II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции (2007); Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Часть III: Поэтика и стилистика (2007); Реформаторские оперы Глюка (2006); Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х томах (2009).

Совершенно особое место занимают её биографии о великих композиторах, опубликованные в серии «Жизнь замечательных людей». О класси-



ческой музыке написано не так много книг, которые с равным интересом могли бы читать профессиональные музыканты и люди, музыке не учившиеся. Книги Ларисы Кириллиной – один из таких редких случаев¹.

Главное, что выделяет эти работы, а также исследования других музыковедов последних десятилетий, – не только исчезновение идеологических акцентов, но и включение в орбиту изучения широкого круга зарубежных источников. Напомню, что политическая и культурная изоляция Советского Союза, вошедшая в историю под названием «железного занавеса», привела к тому, что советские исследователи оказывались искусственно удалёнными от текущей научной литературы и периодики, получение которых контролировалось и цензурировалось. Кстати, это имело и обратную сторону: западное музыкознание игнорировало многие труды наших музыковедов. Любое углублённое изучение западных трудов могло повлечь за собой серьёзные своими последствиями обвинения в апологетике буржуазного музыкознания. Архивы с рукописями зарубежных мастеров были также недоступны. Вспоминается серия популярных в советское время сборников научных статей под характерным названием: «Кризис буржуазной культуры и музыка».

Кардинальные перемены в этом отношении в постсоветскую эпоху связаны как с изменениями в социально-политической ситуации в нашей стране, так и с широчайшим внедрением компьютерных информационных технологий, а также открывшимися возможностями научно-культурных связей в мировом пространстве.

Всё это привело к **существенному расширению историко-географических горизонтов музыковедческих исследований**. К сожалению, в советское время изучение церковной культуры, литургических жанров было в большей или меньшей мере затруднено. Интерпретация духовной музыки, её значимости в исторически более ранние эпохи, её роли и места в сознании художников были обречены на известную деформацию насильственно

внедряемой атеистической позицией, художественные достижения в этой области – на умалчивание. Углублённые занятия старинной музыкой не поощрялись, встречали разного рода препятствия.

Поэтому **отличительной чертой постсоветского периода становится широкомасштабная реставрация тематической карты исследований, благодаря чему произошла радикальная переориентация интересов музыковедения**.

Главными темами постсоветского музыкознания, как справедливо указывает Т. И. Науменко, стало «всё прежде отторгаемое и забытое: православная музыка и культура старообрядчества, творчество опальных советских композиторов и музыкальных деятелей русского зарубежья, современная отечественная и западная музыка и т.д.» [8]. Так, отечественная духовная музыка получила своего исследователя в лице Натальи Сергеевны Гуляницкой, ученицы Юрия Николаевича Тюлина, одного из корифеев теоретического музыкознания². Исследованиям древнерусской певческой культуры, специфике знаменного распева посвящены работы петербургского учёного Зивар Махмудовны Гусейновой³. Среди её учеников – Ирина Викторовна Ефимова – педагог кафедры истории музыки СГИИ имени Д. Хворостовского, работающая в институте с 1984 года.

Неоценимый вклад в изучение западноевропейской музыки доклассических эпох внёс Юрий Николаевич Холопов и его школа, представляющая несколько поколений музыковедов самых разных специальностей (в том числе докторов и кандидатов искусствоведения): теоретики, педагоги, историки, музыкальные критики, фольклористы, философы. Среди них выделим тех, чьи исследования связаны с проблематикой данной статьи.

О Ларисе Валентиновне Кириллиной речь уже шла. Поэтому привлечём внимание к Юлии Константиновне Евдокимовой – её блистательные труды по истории полифонии перевернули программы академических консерваторских курсов не только по полифонии, но и по истории зарубежной музыки.

¹ Бетховен. М.: Молодая гвардия, 2015. 494 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 1750).

Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017. 478 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 1834).

Глюк. М.: Молодая гвардия, 2018. 380 с. (Жизнь замечательных людей; вып. 1760).

² Гуляницкая Н.С. Русская музыка: Становление тональной системы. XI–XX вв.: Исследование. М.: Прогресс-Традиция, 2005.

³ Гусейнова З. «Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности 11–14 вв.» (к проблеме дешифровки ранней формы знаменной нотации, 1982); ««Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века» (1995).



В связи с чем в вузах пришлось корректировать количество часов, отводимых на изучение музыки Средневековья и Возрождения: ранее на весь этот материал полагалось 6–8 часов, сегодня этот блок занимает полный семестр. Ибо за прошедшие десятилетия накопился огромный багаж сведений об этих эпохах.

Под научным руководством Юрия Николаевича Холопова была выполнена дипломная работа Михаила Александровича Сапонова «Музыкальные формы Гильома де Машо», французского композитора XIV века. Свою концепцию средневековой музыкальной культуры как культуры менестрельной, устной он воплотил в докторской диссертации «Музыкальное искусство европейских менестрелей», на основе которой издана монография «Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы» [10].

Ещё одна ученица Ю.Н. Холопова – Наталья Ильинична Ефимова – осуществила фундаментальное исследование григорианской монодии. Её монография «Музыкально-теоретические проблемы западноевропейской монодии (по материалам трактатов раннего средневековья)» и сегодня остаётся важным вкладом в изучение западной средневековой традиции.

В 2003 году защитила диссертацию «Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы: на материале трактатов» Римма Леонидовна Поспелова.

Необычайно показательный момент, указанный в работе Н.И. Ефимовой в скобках, а у Р.Л. Поспеловой после двоеточия: изучение эпохи, что называется, изнутри, в опоре на трактаты учёных, созданных в то время, а также особое внимание к рукописным источникам, ранее недоступным отечественным музыковедам. Не случайно именно в 1990-х годах складывается новый взгляд на статус источниковедения – науке об источниках как историко-культурных явлениях. Историческое музыкознание, как и любая другая область изучения прошлого, строит свои выводы на материале документальных источников – различного рода сохранившихся устных, рукописных и напечатанных текстов, иначе говоря, – всех тех остатков или следов, в которых получила отражение сама история музыкального искусства.

В определённом смысле без опоры на исторические источники невозможно вообще никакое музыковедческое исследование: если нет памятников и документов минувших лет, то нет

и самого знания о фактах истории музыки, а тогда нет и основы для объективного осмысления современных явлений музыкальной культуры. На Западе отмечают даже некоторый перевес именно источниковедческих исследований над историко-методологическими. Так, успехи западноевропейского музыкознания особенно заметны в области различного рода справочных пособий – библиографических, ното- и археографических, лексикографических указателей, в частности, предметно-тематических справочников, посвящённых творчеству отдельных композиторов. Нельзя также не отметить в данной связи высочайший текстологический уровень полных академических собраний сочинений практических всех выдающихся западноевропейских композиторов-классиков.

Среди основных направлений в источниковедении выделим следующие:

1/ Исследование подлинности текстов, т.е. принадлежности тем авторам, которым они приписываются преданием, и вообще обстоятельств их происхождения.

2/ Установление правильного чтения их текста.

3/ Исследование и объяснение их содержания.

В этом отношении настоящий переворот в изучении античной музыкальной культуры произвели труды Евгения Владимировича Герцмана⁴. Одна из последних работ учёного – «Никомах из Герасы: среди предшественников, современников и потомков» (2016). Е.В. Герцман, осуществив перевод трактата древнегреческого философа-неопифагорейца «Руководство по гармонике», впервые даёт исчерпывающее представление об этом античном учебнике, предлагает его толкование в свете особенностей античного

⁴ Античное музыкальное мышление. Л., 1986; Византийское музыкознание. Л., 1988; Музыка Древней Греции и Византии. СПб., 1994; Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995; Музыкальная Бозциана. СПб., 1995; Античная музыкальная педагогика. СПб., 1996; Греческие музыкальные рукописи Петербурга: Кат. СПб., 1996. Т. 1: РНБ; 1999. Т. 2: Библиотека РАН, Архив РАН, библиотеки Университета и Эрмитажа; В поисках песнопений греческой церкви: Преосвященник Порфирий Успенский и его коллекция древних музыкальных рукописей. СПб., 1996; Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М., 1996; Пропавшие столетия византийской музыки. СПб., 2001; Пифагорейское музыкознание: Начала древнеэллинской науки о музыке. СПб., 2003; Античный орган. СПб., 2004; Тайны истории древней музыки. СПб., 2004.



музыкального мышления. В 2019 году вышел фундаментальный труд, синтезирующий многолетнюю научную работу музыковеда: «Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки» в трёх томах.

Вернёмся к ученикам Ю.Н. Холопова. Нельзя не упомянуть о Романе Александровиче Насонове, который ныне преподаёт в Московской консерватории на кафедре истории музыки и который прошёл школу и Холопова, и его ученика Михаила Александровича Сапонова. Из поколения музыковедов, родившихся в 1970-х годах, это, пожалуй, одна из самых колоритных фигур. Его публикации, выступления на конференциях производят необычайно яркое впечатление. Можно зайти на сайт проекта *Magisteria* и убедиться в этом. Два блистательных курса лекций «Литургический год с И.С. Бахом» (27 лекций) и «Оперы В. Моцарта» (15 лекций) – это пример оригинального мышления автора, отличающегося широтой научного кругозора и глубиной осмысления проблематики, одновременно с этим, умением мастерски строить текстовую интригу, увлекающую слушателя.

В связи с курсом Романа Насонова необходимо вспомнить два крупных исследования Павла Луцкера и Ирины Сусидко, профессоров Российской академии музыки имени Гнесиных: «Итальянская опера XVIII века» (первый том – 1998, второй – 2004) и «Моцарт и его время» (2008), ставшие яркими событиями современного музыкознания. Сегодня их авторы являются организаторами крупнейшего научного форума в Москве, посвящённого музыкальному театру, собирая учёных как из разных уголков России, так и всего мира. Просматривая программы этого форума, отметим ещё одну существенную черту современных исследований в целом – **детализацию научной проблематики**. В научный оборот сегодня вводятся сотни ранее малоизвестных имён — как отечественных, так и зарубежных композиторов. Достаточно обратиться к темам диссертационных исследований последних десятилетий. В качестве примера назовём диссертацию Е. Д. Девятко, посвящённую творчеству нидерландского композитора Альфонса Дипенброка, современника Г. Малера и Р. Штрауса. Имя практически неизвестное до сегодняшнего дня, но познакомившись с его музыкой, начинаешь понимать, что она достойна внимания музыковедов, и в своё время он вписал достаточно

яркую страницу в историю европейской музыки. В связи с этим хочется вспомнить слова великого Гёте: «...На расстоянии обычно видят только первых мастеров, и часто довольствуются их именами, но если приблизиться к звёздному небу, в нём начинают мерцать также и вторые, и третьи величины и каждая выступает как входящая в состав созвездия; тогда мир и искусство обогащаются...» (цит. по: [2]). Эти слова очень точно определяют позицию, которая движет авторами многих исследований последнего времени, открывающих имена тех, кто до сих пор оставался в забвении.

Нельзя не отметить, что не только ушедшие эпохи привлекают активное внимание исторического музыкознания. Не менее основательным стало обращение к музыке XX и начала XXI столетия. Заметно резкое увеличение числа исследований, в первую очередь, связанных с зарубежными авторами. Ежегодно в научный обиход вводятся совершенно новые имена композиторов, о которых на русском языке не существует практически никакой литературы. И таких работ сегодня достаточно много, причём как о виднейших фигурах зарубежного авангарда, так и менее значимых фигурах музыкально-исторического процесса.

Отметим также, что обнаружено колоссальное количество ценных документов, проливающих свет на многие «белые пятна» музыкальной истории, затронувших тем самым практически все эпохи и стили. Какие-то из них в советское время были недоступны по ряду идеологических причин. И их публикация привела к кардинальным переменам в оценке ряда событий и фактов. Сошлёмся на уникальное исследование Екатерины Сергеевны Власовой, опубликованное в 2010 году: «1948 год в советской музыке» [5]. Опираясь на уникальные документальные источники, хранящиеся в закрытых фондах отечественных архивов, автор детально реконструирует процесс формирования советского искусства, приводит неизвестные факты биографий ведущих композиторов.

Обновление материала обусловило и совершенно иной тип работы с источниками, существенной частью которых стали самые современные отечественные и зарубежные издания, в том числе научная периодика. Как следствие, это привело к появлению научных публикаций, основанных преимущественно на пер-



вичных документах и новых материалах. Подобный подход затронул не только такие области исследований, как церковная музыка, советская музыка или музыка русского зарубежья, но и, казалось бы, давно изученные темы, в том числе связанные с творчеством русских композиторов XIX века.

Немаловажно, что сегодня стали доступны не только документы архивов, зарубежные научные труды, статьи, но и ноты, аудио и видео записи. Благодаря широкому внедрению компьютерных информационных технологий открыт доступ к практически неограниченному объёму материалов самого различного характера, включая ресурсы крупнейших библиотек мира.

Назовём лишь три наиболее доступных и востребованных сегодня сайта.

Нотный архив Бориса Тараканова – первое бесплатное нотно-музыкальное собрание в Русском Интернете. В 2009 году был создан крупнейший в интернете архив классической музыки Classic-Online. С 2006 года открыт сайт International Music Score Library Project – вики-проект, который ставит своей целью создать музыкальную библиотеку, содержащую все свободные партитуры, перешедшие в общественное достояние как по давности времени, так и добровольно переданные композиторами, желающими поделиться ими с миром. Там можно найти и факсимиле рукописей и первых изданий.

Существует ещё множество других сайтов. Повторяем, перечислены только самые доступные, где можно найти настоящие сокровища нот и записей. Помимо этого, большими возможностями обладают электронные библиотечные системы, через которые можно достать редкие партитуры.

Немаловажно подчеркнуть **перемены и в самом ракурсе исследований**. С одной стороны, то или иное явление рассматривается в широком историко-стилевом контексте, с другой, соответствующая проблема подвергается детальному теоретическому анализу. В этой связи нельзя не согласиться с исследователями, отмечающими очевидное стирание границ между историческими и теоретическими исследованиями, что во многом определяет характер музыкознания на современном этапе.

Отметим также приход в науку большого числа музыкантов-исполнителей, чьи исследования рождаются на основе собственного практического концерт-

ного опыта. Особенно ярко это проявилось в сфере изучения органной музыки. Исполнители-органисты внесли огромный вклад в изучение истории органной музыки и её жанрово-стилевых особенностей.

Особое внимание сегодня уделяется и проблемам методологии исследования. Это один из важных и обязательных разделов диссертационного введения. Учёный должен уметь чётко обосновывать избираемую методологию. В данном отношении необычайно полезными являются труды «Научная методика прокладывает пути...» и «Методы науки о музыке» Н.С. Гуляницкой; «Блеск и нищета музыкальной науки», «Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени» Л.О. Акопяна. Сегодня в музыковедческий обиход введены понятия:

- Герменевтика – теория интерпретации текста, и наука о понимании смысла [2].
- Системный метод – рассмотрение объектов как систем, включающих множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, образующих определённую целостность, единство.
- Структурный метод, призванный выявить структурные свойства объектов.
- Компаративистика – сравнительно-исторический метод.
- Семиология – изучение различных знаковых систем.

Многообразные связи и зависимости музыкального искусства от других областей художественного творчества определяют применение общих методологических установок и методов других наук к рассмотрению музыкальных явлений. Так, взаимодействие с литературоведением предопределило включение метода интертекстуального анализа в музыковедческую практику. Литературоведение стало основой для выработки методологии для такого новейшего направления музыкознания как либреттология. Появившись в 70-е годы XX века, сегодня оно становится всё более востребованным опероведами, которые приняли формулу музыкально-театрального произведения, обозначенную Юрием Димитриным как состоящую из 2-х частей: Либретто и Музыка/на/либретто.

Изучение либретто приводит к многим открытиям. Достаточно вспомнить, что многие барочные оперы сохранились только благодаря напечатанным в своё время либретто. И они могут о многом сказать,



позволяют сделать достаточно убедительные выводы о композиции, особенностях сюжетосложения и драматургии оперных форм. Увы, недавно ушёл из жизни Ю. Димитрин, который оставил удивительный сайт – «Либретто во сне и наяву», где собраны уникальные материалы по данной проблематике.

Интересные результаты дало исследование Светланой Викторовной Бакуто формообразующих принципов *Concerti grossi* А. Корелли в сопоставлении с особенностями архитектурного ансамбля барокко. Автор убедительно доказывает наличие единых универсальных законов организации пространственно-временного континуума в, казалось бы, различных видах искусства [3].

Нет сомнений, что свобода в выборе методологии – является отличительной чертой современного этапа развития музыкознания. В последние годы возникло даже специальное музыковедческое направление, утверждающее право науки на гибкость и изменчивость методологии, на её адекватность музыкальной практике, столь богатой «индивидуальными проектами». Среди его сторонников – Н.С. Гуляницкая, Л.О. Акопян⁵, имена которых уже назывались на страницах данной статьи.

Наблюдается и очевидное возрастание роли музыковеда-интерпретатора. В связи с этим можно вспомнить новаторское предложение Ю.Н. Холо-

пова: вместо традиционной асафьевской триады «композитор – исполнитель – слушатель» ввести более полную формулу «сочинение – исполнение – восприятие – постижение музыки». «Четверичность музыки-процесса, – утверждал выдающийся музыковед, – есть прохождение одного и того же феномена музыкального творения через толщу всех участников» [11, с. 108].

В современной музыкальной науке обозначенная проблема была вновь актуализирована в ряде выступлений и публикаций Л.О. Акопяна. При этом следует подчеркнуть, что в научном творчестве самого исследователя авторское начало получило полновесную научную легитимизацию: в данном отношении прежде всего примечательны такие его труды, как «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества» (2004) и словарь «Музыка XX века» (2010) – уникальный образец энциклопедического жанра, созданный одним автором.

Завершая наш обзор, отметим, что приведённые выше характеристики показывают: современный этап развития исторического музыкознания – совершенно особенный, отличающийся отсутствием «запрещённых» тем, существенным расширением тематического поля музыковедения, многообразием проблематики, включённостью в мировое научное знание и значительными изменениями в сфере методологии.

⁵ Акопян Л.О. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: междунар. интернет-конференция: [сайт] / РАМ им. Гнесиных. М., 2010. URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Akopyan.pdf>; Его же. Блеск и нищета музыкальной науки // Музыковедческий портал: [сайт] / ОГМА им. А.В. Неждановой. URL: <http://musikology.com.ua/upload-files/AkopyanBlesk.doc>; Гуляницкая Н. С. «Научная методика прокладывает пути...» // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: по материалам междунар. науч. конф., 24-26 сент. 2002 года: сб. ст. / РАМ им. Гнесиных; отв. ред. Т.И. Науменко. М., 2002. С. 14-23; Её же. Методы науки о музыке: исслед. М., 2009; Букина Т. В. Между наукой и искусством: российское музыковедение как институциональный феномен // Обсерватория культуры. 2010. № 3. С. 100-106.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
- 2/ Арташкина Т.А., Царёва Н.А. Герменевтика как методология эпохи постмодерна и постпостмодерна // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 3. С. 128–136. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.3.128-136>
- 3/ Бакуто С.В. Арканджело Корелли – Anfione нашего времени: монография. Красноярск: КГИИ, 2016. 292 с.
- 4/ Блинова С.В. Формирование и функционирование тематизма в венской классической школе XVIII века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. URL: <https://cheloveknauka.com/formirovanie-i-funktsionirovanie-tematizma-v-venskoy-simfonicheskoy-shkole-xviii-veka> (дата обращения 10.03. 2023)
- 5/ Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 455 с.
- 6/ Друскин М.С. Собрание сочинений в 7 томах. Том 1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. 2007, СПб.: Композитор, 752 с.
- 7/ Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1981. 1056 с.
- 8/ Науменко Т.И. Современное музыковедение и «стиль времени». URL: <https://100-bal.ru/kultura/10450/index> (дата обращения: 15.03.2023)
- 9/ Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. Вып. 1. До середины XVIII века. М.: Музыка. 1973. 536 с.
- 10/ Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 400 с.
- 11/ Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 106–114.

REFERENCES

- 1/ Akopyan, L.O. (2010), *Muzyka XX veka. Entsiklopedicheskii slovar'* [Music of the twentieth century. Encyclopedic Dictionary], Practica, Moscow, 855 p. (in Russ.)
- 2/ Artashkina, T.A., Tsareva, N.A. (2018), "Hermeneutics as a Methodology of the Post-Modern and Post-Post-Modern Eras", *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship* [[The Challenges of Music Science / Music Scholarship], No. 3, pp. 128–136. (in Russ.)
- 3/ Bakuto, S.V. (2016), *Arkandzhelo Corelli – Anfione nashego vremeni: monografiya* [Arcangelo Corelli – Anfione of Our Time: monograph], KGII, Krasnojarsk, 292 p. (in Russ.)
- 4/ Blinova, S.V. (2000), *Formirovaniye i funktsionirovaniye tematizma v venskoj klassicheskoy shkole XVIII veka* [The

formation and functioning of thematicism in the Viennese classical school of the 18th century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, Available at: <https://cheloveknauka.com/formirovanie-i-funktsionirovanie-tematizma-v-venskoy-simfonicheskoy-shkole-xviii-veka> (Accessed 10 march 2023). (in Russ.)

5/ Vlasova, Ye.S. (2010), *1948 god v sovetskoy muzyke* [1948 in Soviet music], Classic-XXI, Moscow, 455 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Author information

Liudmila V. Gavrilova, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department History of Music, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: mgavrilova55@gmail.com



УДК 783

КОНДАК «СО СВЯТЫМИ УПОКОЙ» КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XIX–XXI ВЕКОВ: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.В. ПОТАПЦЕВ

Детская музыкальная школа, Свирск, 665420, Российская
Федерация

АННОТАЦИЯ. Данная статья открывает серию публикаций, посвящённых заупокойному кондаку «Со святыми упокой», который смог преодолеть рамки православного богослужения и интегрироваться в сферу композиторского творчества в качестве русского музыкального символа Смерти. Автор рассматривает его как чрезвычайно важное явление национальной культуры. Впервые в отечественном музыкознании в рамках настоящей статьи систематизируется и анализируется почти двухсотлетняя традиция музыкальных отсылок к мелодии «Со святыми упокой» киевского роспева, представленная в светских сочинениях композиторов русской школы. Каждая из таких цитат или аллюзий получает оригинальное музыкальное воплощение, приобретая различные смысловые оттенки. Некоторые семантические аспекты, выявленные в авторских интерпретациях, присутствовали в заупокойном кондаке изначально. Другие – напротив, являются следствием чужеродного культурного влияния. В исследовании обозначены причины, которые способствовали актуализации интереса композиторов к напеву «Со святыми упокой». Среди них: уход из жизни близкого человека, военные события и иные общественные потрясения, предчувствие конца жизненного пути и его осмысление в поздний период творчества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: кондак, «Со святыми упокой», музыкальный символ Смерти, русская музыка.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

KONTAKION “WITH THE SAINTS GIVE REST” AS A PHENOMENON OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE OF THE 19TH–21ST CENTURIES: RESEARCH EXPERIENCE

A.V. POTAPTSEV

Children’s Music School, Svirsk, 665420, Russian Federation

ABSTRACT. This article opens a series of publications devoted to the funeral kontakion “With the Saints give rest”, which was able to overcome the framework of Orthodox worship and integrate into the sphere of composer creativity as a Russian musical symbol of Death. The author considers it as an extremely important phenomenon of national culture. The article is the first in Russian musicology to systematizes and analyzes the almost two-hundred-year tradition of musical references to the melody “With the Saints give rest” of the Kiev chant, observed in the secular works of composers of the Russian school. Each of these quotes or allusions receives an original musical embodiment, acquiring different semantic shades. Some semantic aspects identified in the author’s interpretations were initially present in the funeral kontakion. Others, on the contrary, are the result of foreign cultural influence. The publication highlights the reasons that contributed to the actualization of composer’s interest in the melody “With the Saints give rest”. Among them: the death of a loved one, military events and other social upheavals, a premonition of the end of life’s journey and its comprehension in the late period of creativity.

KEYWORDS: Kontakion, musical symbol of Death, Russian music.

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



Православный заупокойный кондак «Со святыми упокой» без преувеличения можно назвать неотъемлемым элементом русской и мировой культуры. Текст этого песнопения был переведён на многие языки мира и неоднократно привлекал внимание как отечественных, так и зарубежных учёных-литургистов. Тем не менее, специального музыковедческого исследования данного кондака, насколько нам известно, не проводилось.

Целью предлагаемой статьи является рассмотрение технических и семантических аспектов интеграции темы «Со святыми упокой» в контекст произведений русских композиторов. Каждому профессиональному музыканту и просвещённому слушателю известно, что церковная мелодия «Со святыми упокой» в русской и отчасти зарубежной музыке приобрела значение *символа Смерти*. Преодолев границы богослужения, данный напев стал важным тематическим и драматургическим элементом целого ряда светских музыкальных произведений. Этим он подобен григорианской секвенции *Dies irae*, с которой имеет определённое интонационное сходство (см. об этом: [19, с. 98]). Однако практика показывает, что даже музыканты-профессионалы могут назвать только единичные примеры цитирования «Со святыми упокой». Во время работы над статьёй автор сделал для себя немало открытий, которыми хотел бы поделиться с читателями.

В первую очередь, хочется подчеркнуть, что традиция музыкальных отсылок к теме заупокойного кондака скоро приблизится к *двухсотлетней* отметке, а примеров обращения к напеву «Со святыми упокой» значительно больше, чем может назвать дипломированный музыковед.

Необходимая нам методология изучения «пропадания» древнерусской монодии в музыкальную ткань сочинений отечественных авторов разработана в трудах Е.Э. Лобзаковой [11–15]. Исследователь акцентирует внимание на сложном взаимодействии канонического образца и авторского начала (от стиливой имитации до стиливого «двуязычия» конфликтного или бесконфликтного типа), отмечая при этом *взаимовлияние* материала, заимствованного

из церковно-певческого обихода и интонационного контекста композиторского опуса [12, с. 68–69]. По мнению Е.Э. Лобзаковой, в результате интеграции русской церковной монодии в авторское сочинение она «проявляет себя как динамический конструкт, ценность и содержательное поле которого исторически мобильны и поддаются переосмыслению в процессе создания на её основе новых, очень разнородных в стиливом и жанровом отношении образцов» [12, с. 66]. Ни разу не упомянув в своих трудах тему «Со святыми упокой», Е.Э. Лобзакова, тем не менее, пишет о символической функции древнерусской монодии в рамках авторских произведений [13, с. 15–16], что имеет прямое отношение к настоящему исследованию.

В связи с феноменом заимствования мелодии киевского роспева в качестве «чужого слова» мы также обращались к музыковедческим работам, в которых так или иначе затронута проблематика цитирования и полистилистики [2; 19].

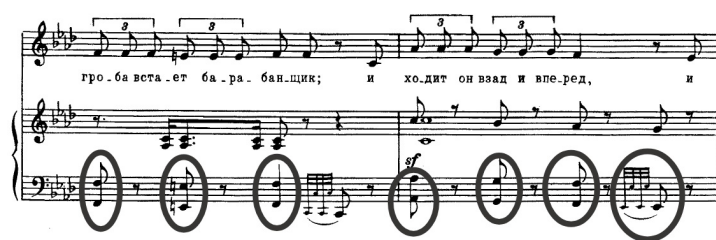
Очевидно, что на роль музыкального символа может претендовать только тема, ставшая общеизвестной. Она должна быть связана с фундаментальными философскими категориями, а кроме того, неизменно вызывать в памяти свой изначальный контекст бытования. Всем этим требованиям соответствует мелодия заупокойного кондака.

Четыре монодических варианта «Со святыми упокой» были впервые опубликованы в **Синодальном Обиходе 1772 года** и неоднократно переиздавались впоследствии. С начала XIX века наибольшее распространение в богослужении синодальной церкви получил заупокойный кондак *киевского роспева*¹. Причиной его гегемонии стало полунасильственное внедрение многоголосных переложений **Придвор-**

¹ Наряду с ним существовала древнерусская версия заупокойного кондака *знаменного роспева*. В редуцированном виде она тоже вошла в печатный Синодальный Обиход. Аутентичные версии данной мелодии бытовали в среде старообрядцев, сохранившись в их певческих книгах и устной практике вплоть до нашего времени. В новообрядческой церкви этот архаичный напев был практически полностью вытеснен *мелодией киевского роспева*, о которой и пойдёт речь в предлагаемой статье.



Пример 1. Кондак. Глас 8¹



Пример 2. М.И. Глинка. Романс-фантазия «Ночной смотр»

ной певческой капеллы в церковно-певческую практику. Именно в таком виде мы до сих пор слышим песнопение «Со святыми упокой» (пример 1) в православных храмах², провожая в последний путь своих близких или поминая их на панихидах.

Насколько можно судить, основоположником устойчивой традиции обращения к мелодии заупокойного кондака стал **М.И. Глинка**. В его **романсе-фантазии «Ночной смотр»** (1836), встречаем аллюзию на тему «Со святыми упокой»³. Завуалированный, но узнаваемый слухом мотив был заложен

композитором в вокальную партию произведения (пример 2). Если обнажить звуковысотный остов мелодии романса, убрав репетиционные повторы звуков в триольном ритме, то перед нами предстанет начальный оборот заупокойного кондака. В басовой линии, где репетиции триолями отсутствуют, контуры «Со святыми упокой» прослеживаются ещё более явно, на грани прямого цитирования.

Аллюзия, скорее всего, введена М.И. Глинкой сознательно в связи с мрачной «кладбищенской» фантастикой, присущей балладному тексту В.А. Жуковского. Не исключено, что в этой мелодической отсылке заключён и некоторый элемент иронии, в целом свойственной композитору: поднявшиеся из могил французские солдаты во главе с Наполео-

² Разумеется, что так заупокойный кондак исполняется при наличии четырёхголосного хора. Если такого хора нет, то фактура может быть сжата до 1-3-хголосия. Но и в этом случае редуцированное звучание отталкивается от версии Придворной певческой капеллы в качестве образца.

³ На это обращает внимание Б.В. Асафьев в своей работе «Слух Глинки» [4, с. 298].

¹ Здесь и далее по тексту статьи все нотные примеры приведены из изданий, находящихся в открытом доступе сети Интернет.



Пример 3. М.П. Мусоргский. «Полководец»

ном, маршируют под трансформированную мелодию *русского заупокойного кондака*.

Сходство с темой «Со святыми упокой»⁴ можно обнаружить и в хоральных аккордах фортепианной партии **песни М.П. Мусоргского «Полководец»** (1877). Эта аллюзия, разумеется, обусловлена содержанием текста, выражающего триумф смерти и войны (пример 3). Примечательно, что аллюзия на тему русского заупокойного кондака в последнем вокальном цикле композитора соседствует с аналогичным по смыслу западноевропейским музыкальным символом *Dies irae*, отчётливо слышимом в «Трепаке»⁵.

⁴ Об этом сходстве пишет О.И. Аверьянова в учебнике «Русская музыкальная литература» под редакцией Е.М. Царёвой [22, с. 565]. Обратим внимание, что рассматриваемый фрагмент песни М. П. Мусоргского может одновременно иметь своим интонационным истоком протестантские песнопения (см. далее разбор Реквиема А.П. Бородина).

⁵ Не исключено, что своего рода намёком на один из вариантов темы «Со святыми упокой» киевского роспева является и траурная модификация Прогулки, звучащая в пьесе «С мёртвыми на мёртвом языке» из «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского [18, с. 21]. Кроме того, Е.М. Левашёв и Н.И. Тетерина усматривают цитирование «ритмического мотива» заупокойного кондака в кульминационной зоне «Ивановой ночи на Лысой горе» [10, с. 179]. Они отмечают «тождество ритмических формул» и «совпадение музыкальных акцентов с акцентами подразумеваемого литературного текста» [10, с. 172]. Исследователи

В «хоре схимы» из оперы М.П. Мусоргского **«Борис Годунов»** (1869) встречаем отсылку уже не к мелодии, а к тексту пространной версии кондака «Со святыми упокой». В своём относительно полном виде заупокойный кондак ныне звучит только в пореформенном чине погребения священников и широкой публике мало известен. Сравним тексты (таблица).

Сопоставление демонстрирует отчётливые аналогии между текстом оперы и строфами заупокойного кондака. Особенно очевидно родство между церковным песнопением и второй строфой закулисного хора. Поражает не только то, что М.П. Мусоргский явно знал столь редко исполняемое в православных храмах молитвословие, но и осуществлённый им гениальный выбор текстового фрагмента. Церковный музыкальный стиль хора и словесные отсылки к тексту заупокойного кондака воссоздают атмосферу чина погребения. Обряд схимы (монашеского пострига), происходящий в реальности оперного повествования, в больном сознании умирающего Бориса трансформируется в его отпевание. Царю кажется, что его погребают заживо под траурный

истолковывают эту едва различимую аллюзию как воплощение в музыке «черной мессы», как глумление, святотатство [там же]. На наш взгляд, указанное сходство с заупокойным кондаком практически не фиксируется слухом, утопая в «море» разнужданного плясового тематизма.



Текст «хора схимы» из оперы «Борис Годунов»	Текст иконов полного заупокойного кондака*
Плачьте, плачьте, людие, несть бо жизни в нём, и немы уста его, и не даст ответа. Плачьте. Аллилуйя!	Облиимся вси слезами, егда видим мощи лежащая, и приближивше- ся вси целовати, равне же и сия привещавати: се оставил еси любя- щия тя, не глаголеши с нами прочее, о дружбе! чесо ради не глаго- леши, яко глаголали еси нам? но сице молчиши, еже глаголати с нами: Аллилуиа.
Вижу младенца умирающа и рыдаю, плачу; мятется, трепещет он и к помощи взывает, и нет ему спасенья...	Аз убо видех младенца умирающа, и живот мой оплаках, возмате- ся бо весьма и трепеташе, и егда прииде час, возопи: отче, помози ми, мати, спаси мя! и никтоже доволен тогда помощи ему, токмо видяще увядают и во гробе плачут его: Аллилуиа.

* Текст кондака приводится по Требнику 2020 года Издательства Сретенского монастыря [21].

Таблица. Тексты «хора схимы» и заупокойного кондака

колокольный звон. Даже в момент смерти совесть (голос Божий) беспощадно напоминает герою о его страшном злодеянии. Невидимый и неслышимый для окружающих заупокойный хор поёт об умирающем беззащитном младенце, который молит о пощаде. Таким образом, слова заупокойного кондака, повествующие о том, что смерть порой не щадит даже грудного ребёнка, в контексте оперы «Борис Годунов» обретают более конкретный смысл. Он напрямую связан с убийством царевича Дмитрия и воплощением центральной темы произведения: «преступления и наказания».

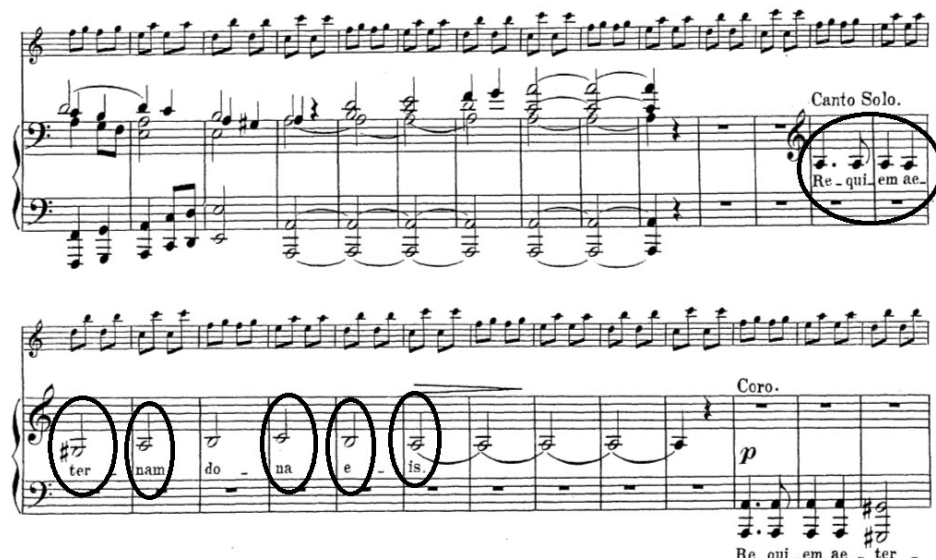
В 1878–1879 гг. участниками Беляевского кружка было написано коллективное сочинение под названием «Парафразы для фортепиано», изданное с комическим посвящением: «Маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки». Своей шуточной полькой на «Тати-тати» А.П. Бородин вдохновил товарищей на продолжение столь оригинальной творческой задумки. Впоследствии он создал ещё три пьесы на эту детскую тему (Траурный марш, Мазурку и Реквием). Примечательно, что только из-под пера А.П. Бородина, мало склонного к трагизму, вышли две пьесы-парафразы, связанные с образом Смерти. Принято считать, что несоответствие детской темы и скорбных

жанров, имеющее место в Траурном марше и Реквиеме А.П. Бородина, вызывает комедийный эффект. Но при непосредственном прослушивании такого ощущения совсем не возникает. Напротив, Реквием (особенно в свободной вокально-оркестровой редакции Л. Стоковского) раскрывает перед слушателем потрясающую глубину и величие скорби. Имитируя колокольный перезвон, «Тати-тати» встраивается в это великолепное музыкальное воспроизведение европейского погребального ритуала (с характерной «органной» прелюдией и постлюдией). Весьма близкий образ, но уже на основе православной традиции, композитор позже воссоздаст в пьесе «В монастыре» из «Маленькой сюиты» для фортепиано⁶.

Основная тема бородинского Реквиема – «cantus firmus» (пример 4), по нашему мнению, может быть осмыслена как многослойная аллюзия. Она напоминает тему интроита из Реквиема В.А. Моцарта (пример 5), которая, в свою очередь, является заимствованием из Траурного антема Г.Ф. Генделя (пример 6)⁷. В то же время мелодические контуры

⁶ Эта пьеса была написана 1884 году.

⁷ Вариантом той же темы открывается Реквием ре-минор А. Брукнера, написанный и исполненный в 1849 году. Скорее всего, А.П. Бородин не знал этого раннего сочинения, созданного



Пример 4. А.П. Бородин. Реквием из «Парафраз»



Пример 5. В.А. Моцарт. Реквием. Интроит



Пример 6. Г.Ф. Гендель. Траурный антем на смерть королевы
Каролины



Пример 7. С.И. Танеев. Кантата «Иоанн Дамаскин». Вступление

«cantus firmus» оказываются близки начальной мелостроке «Со святыми упокой» киевского роспева. Нетрудно также заметить в этой теме сходство с приведённой ранее аллюзией из «Полководца» Мусоргского.

Следующим по времени возникновения сочинением, в котором звучит тема «Со святыми упокой», стала кантата **С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин»** (1884). Церковный напев неоднократно появляется в 1-й и 3-ей частях⁸. Может показаться, что композитор в своей натурально-ладовой гармонизации буквально процитировал мелодию заупокойного кондака. Однако при непосредственном сравнении с оригиналом выясняется, что С.И. Танеев сконструировал на основе попевок мелодии киевского роспева *собственную, более компактную версию* (пример 7), приспособив её к тактовой системе, в результате чего получилась мнимая квадратность (3+5)⁹. Церковный напев гармонизован почти сплошь консонансами, в соответствии с нормами строгого стиля.

Таким образом, метод работы композитора с модическим первоисточником можно охарактери-

зовать как *адаптированную цитату* (см. об этом: [9, с. 378]). Подчеркнём, что мелодия заупокойного кондака у С. И. Танеева, равно как и у его предшественников, существует автономно от его оригинального текста. Она звучит или в инструментальном изложении, или в партии хора, но со словами, являющимися поэтическим парафразом стихир из чина Погребения. Такая эмансипация мелодии от первоначального текста подчёркивает её символическую функцию. Семантика темы-цитаты в кантате «Иоанн Дамаскин» обладает примечательной двойственностью, которая является характерной чертой православного заупокойного богослужения в целом. С одной стороны, тема «Со святыми упокой» в шедевре С.И. Танеева связана с состоянием сдержанной скорби (во вступлении) и истовой молитвы о помиловании усопшего в день Страшного Суда (в фуге финальной части). В то же время она становится символом утешения и надежды на вечную жизнь: в заключительных тактах кантаты в просветлённо-катарсическом звучании хора без сопровождения мы слышим слова: «Прими усопшего раба в Твои небесные селенья».

Вслед за своим учеником, начальный фрагмент темы «Со святыми упокой» использовал **П.И. Чайковский** в своей **Шестой симфонии** (1893 г.). Обращение к образу Смерти и связанной с ним церковной мелодии-символу обусловлено предчувствием конца жизненного пути, о чём справедливо пишут все исследователи творчества гениального русского мастера¹⁰.

Цитата заупокойного песнопения интегрирована в начало второй волны разработки первой части

А. Брукнером в память об умершем друге. Как бы то ни было, тема, звучащая в названных произведениях Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, А. Брукнера, М.П. Мусоргского и А.П. Бородина имеет аналоги в интонационном фонде протестантских духовных песнопений (см., например, гугенотские псалмы и лютеранский хорал «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut»). Отметим, что к этой же мелодии протестантского хора неоднократно обращался в своих кантатах И. С. Бах.

⁸ Тема-цитата проведена во вступлении и заключении кантаты, а также в качестве cantus firmus двух фуг.

⁹ С.И. Танеев работал с квадратнотным Обиходом Синодального издания (в его первой редакции). Кроме того, он, как и большинство русских людей того времени, знал обработку Придворной певческой капеллы. Примечательно, что из нескольких версий «Со святыми упокой», содержащихся в Синодальном Обиходе, Сергей Иванович выбрал мелодию не знаменного, а киевского роспева (см. подробнее об этом: [8, с. 48–50]).

¹⁰ Актуализация такого рода проблематики свойственна позднему периоду творчества многих композиторов, достаточно вспомнить В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, Й. Брамса, Г. Малера, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Б. Бриттена и др.



Пример 8. П.И. Чайковский. Симфония № 6. Первая часть. Вторая волна разработки

симфонии, становясь новым импульсом к напряжённому развитию. Тема-символ первоначально звучит как строгий хорал у медных духовых инструментов (пример 8), апеллирующий к натурально-ладовой гармонизации С.И. Танеева¹¹. Мысль о неизбежности Смерти, запечатлённая в мелодии «Со святыми упокой», порождает в душе лирического героя симфонии страдание, ужас и смятение. Это выражено в музыке интенсивной мотивной работой (вычленением и секвенцированием нисходящего тетрахорда¹², заимствованного из оригинала темы-цитаты;

учащением ритмической пульсации; внедрением маршеобразной ритмики; нагнетанием динамики; тревожным и неустойчивым звучанием фигурированного доминантового органного пункта, вызывающего в памяти музыку вступления к 4-й картине «Пиковой Дамы»; появлением двухоктавного гаммообразного пассажа-тираты и интонации стога.

Таким образом, у П.И. Чайковского тема-символ, при всей своей первоначальной строгости и величественной объективности, постепенно драматизируется, приобретая *негативный смысловой оттенок*, что принципиально отличает его трактовку от истолкования С.И. Танеева.

Согласно убедительной гипотезе музыковеда

¹¹ И всё же, непосредственное сравнение с танеевской версией показывает, что изложение темы-цитаты у П.И. Чайковского имеет целый ряд отличительных черт. Среди них: краткость, нисходящая квартовая интонация в конце первой строки-попевки, применение осложнённых органном пунктом диссонирующих аккордов (II7, УмVII5/3), а также гармонической доминанты наряду с натуральной.

¹² Напомним, что Шестая симфония буквально пронизана нисходящими гаммообразными мелодическими линиями типа catabasis, репрезентирующими сферу враждебных человеку сил Рока и Смерти. Нисходящий тетрахорд, взятый из напева «Со святыми упокой», является частным случаем тематизма такого рода. Стоит обратить внимание на то, что и *начальный оборот* мелодии заупокойного кондака (с характерным вращением в рамках малотерцово-ячейки) оказывается родственным интонационному ядру вступления и Главной партии первой части.

Эти две темы симфонии, в свою очередь, восходят к другой церковной мелодии – *надгробному Трисвятому*. Если учесть все упомянутые тонкости тематической работы, то становится очевидным, что тема «Со святыми упокой» была выбрана П.И. Чайковским не только из-за её траурной семантики, но и потому, что она превосходно встраивалась в интонационное поле всего произведения. М.Г. Рыцарева обращает внимание на интересный факт: в рукописном эскизе композитора почерк в тактах с цитатой заупокойного кондака спокойный и аккуратный, что принципиально отличает данное место от напряжённой записи окружающего материала. Это лишний раз свидетельствует о том, что введение темы-цитаты в симфонию было заранее обдумано и запланировано композитором [19, с. 98].



Пример 9. С.В. Рахманинов. Элегическое трио № 2.
Кода финальной части

А.В. Денисова «Со святыми упокой» в Шестой симфонии является своеобразной *криптоцитатой*, отсылающей к «Реквиему» А.Н. Апухтина. Это поэтическое произведение обрамляется парафразом заупокойного кондака: «Вечный покой отстрадавшему / много томительных лет, / Пусть осияет раба Твоего нескончаемый свет! / Дай ему, Господи, дай ему, наша защита, покров, / Вечный покой со святыми Твоими во веки веков!»¹³ (цит.

¹³ Алексей Николаевич Апухтин – далеко не единственный русский литератор, в творчестве которого встречается отсылка к тексту заупокойного кондака. Краткие упоминания начальной словесной формулы «Со святыми упокой» или аллюзии на иные текстовые фрагменты этого шедевра православной гимнографии можно найти в следующих произведениях: «Рославлев, или Русские в 1812 году» М.Н. Загоскина, «Питерщик» А.Ф. Писемского, «Овцебык» Н.С. Лескова, «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Князь Серебряный» А. Н. Толстого, «Сосны» И.А. Бунина, «Пётр и Алексей» Д.С. Мережковского, «Панихида» В.Я. Брюсова, «Ты в поля отошла без возврата» А.А. Блока, «Девушка и смерть» и «Три дня» М. Горького, «Последнее» из поэмы «Человек» В.В. Маяковского, «Шумел камыш» М.М. Зощенко, «Слева бесы» В.С. Высоцкого, «Чудо о Буяниках» Ю.В. Буйды и др. Наиболее часто слова заупокойного кондака упоминаются в связи с темой Смерти и ситуацией погребения. Однако встречаются и иные смысловые грани и контексты, вплоть до сатиры и гротеска.

по: [6, с. 13]). Хорошо известно, что композитор отказался писать музыку к упомянутому стихотворению А.Н. Апухтина, сославшись на то, что свой Реквием (Шестую симфонию) он уже написал. Быть может, он имел в виду, не только присутствие в своём произведении реквиемных настроений вообще, но и конкретную смысловую связь симфонии с поэтическим опусом друга студенческих лет.

Аллюзию *на текст* заупокойного кондака можно обнаружить также в пятой картине *оперы П.И. Чайковского «Мазепа»* (1881–1883). Имеется в виду молитва Искры и Кочубея перед казнью: «Внемли молитве покаянья, и просветлённый вниду я, *туда, где нет печали, вздыханья и мук земного бытия*» (выделено нами – А.П.). Эти слова сочинены либреттистом Виктором Бурениным. Музыка же молитвы, хотя и основана на типичных оборотах православного многоголосного обихода, напрямую с мелодией «Со святыми упокой» киевского роспева не связана.

Причиной появления ещё одного сочинения, в которое интегрирована тема «Со святыми упокой», стала смерть П.И. Чайковского. Молодой **С.В. Рахманинов**, потрясённый внезапным уходом из жизни своего музыкального кумира, создал **Элегическое трио № 2** «Памяти великого художника» (1893). На последней странице этого мемориального опуса



дважды проводится *заключительная строка заупокойного кондака* (пример 9), которая в храме поётся с текстом «но жизнь бесконечная». Тема изложена в хоральном складе с применением гармонического минора, что вызывает в памяти популярную гармонизацию Придворной певческой капеллы. Очевидно, что именно данная версия «Со святыми упокой» звучала во время отпевания П.И. Чайковского в Казанском соборе Санкт-Петербурга.

Главным отличием рахманиновской версии от оригинала является ритмическое дробление первого звука. Можно предположить, что смысл подобной ритмической трансформации заключается в желании соединить тему-символ с жанровыми признаками траурного марша.

Между появлениями темы-цитаты звучит реминисценция главной темы Первой части в кодовом изложении. Отметим, что два проведения каденционной строки заупокойного кондака не идентичны. За вторым разом тема излагается в более низком регистре, а количество голосов уменьшается до 4-3 (в первом проведении благодаря дублировкам их было 7-6). Всё это, вкупе с угасанием динамики, создаёт ощущение погружения во мрак могилы.

Подчеркнём, что С.В. Рахманинов – единственный из композиторов обратился к *каденционной строке церковной мелодии, минув её начало*. Возможно, что здесь мы имеем дело с мыслью, которую блестяще выразил К.С. Станиславский: «Точка в трагическом монологе?! Это конец! Это смерть!!» [20 с. 100]. Аналогом такой точки в музыке Элегического трио вполне может стать каденционный оборот заупокойного песнопения. Более того, здесь имеет место и диалог с музыкой покойного П.И. Чайковского. Вспомним, что в Шестой симфонии были воспроизведены *две начальные мелостроки* заупокойного кондака, а Сергей Васильевич будто бы доводит трагический монолог, начатый его предшественником, до *финальной точки*.

Насколько нам удалось выяснить, на опусе С.В. Рахманинова история цитирования «Со святыми упокой» в русской музыке XIX столетия заканчивается. Прежде чем перейти к примерам из XX–XXI вв. упомянем об одном нереализованном замысле. Известно, что тема заупокойного кондака

могла бы стать основой медленной части **Концерта для фортепиано с оркестром М.А. Балакирева**, но впоследствии композитор от этой идеи отказался. Тем не менее, сочинённая автором музыка сохранила присущий предполагаемой цитате колорит¹⁴ [7, с. 160].

Страницу музыкальной «жизни» церковной мелодии заупокойного кондака в XX веке открывает **духовная кантата-реквием А.Д. Кастальского «Братское поминовение»**, посвящённая памяти жертв Первой мировой войны. Ранняя 12-частная редакция этого сочинения для смешанного хора, солистов и органа была написана в 1915 году. В произведении совмещаются черты православной Панихиды и католического Реквиема, что отражено в двойных названиях номеров (славянских и латинских)¹⁵. Композитор многократно цитирует в кантате церковную музыку народов-союзников (русскую, сербскую, католическую, англиканскую).

Творческий метод А.Д. Кастальского зиждется на сочетании принципов композиторского мышления и центонной формы, характерной для древнерусских распевщиков (см. об этом: [16, с. 146–147]). Такую технику можно назвать *«квазицентонной»*.

¹⁴ Примечательно, что первым духовным произведением М.А. Балакирева был хор «Со святыми упокой», созданный ещё в 1859 году и существующий в двух редакциях. В нём использовался текст заупокойного кондака и икоса, а музыка была всецело авторской. Только в концовке икоса «Надгробное рыдание творяще» улавливаются ритмоинтонации обиходной мелодии (см.: [5, с. 90, 94]). Композитор предполагал включить материал этого хора в свой Реквием в качестве первой части [7 с. 171]. После М.А. Балакирева и другие русские композиторы создавали авторские версии и обработки песнопения «Со святыми упокой», предназначенные для исполнения в храме. Среди них: М. Виноградов, А. Архангельский, С. Смоленский, П. Чесноков, Б. Додонов, В. Успенский, Н. Лебедев, М. Остроглазов, С. Панченко, А. Шишкин, В. Самсоненко, К. Волков, В. Ляшевич, В. Копытько, И. Алфеев, и др.

¹⁵ Доподлинно неизвестно, знал ли А.Д. Кастальский упомянутый нами ранее стихотворный «Реквием» А.Н. Апухтина. Тем не менее, близость замыслов оказывается совершенно очевидной. У поэта присутствуют заглавия на латинском языке (Requiem aeternam и Dies irae), в то время как сами тексты стихотворения скорее являются парафразами песнопений православного чина погребения, в частности: кондака «Со святыми упокой» и «дамаскиновых» стихир.



Пример 10. А.Д. Кастальский. «Братское поминовение». «Со святыми упокой» (Requiem aeternam)

Основой творчества А.Д. Кастальского, как церковного композитора, знатока древнерусской церковнопевческой традиции и фольклора, стал богатейший попевоный фонд русских роспевов и народных песен. Как для средневековых распевщиков и носителей фольклора, эти мелоформулы стали для композитора родным языком.

Мелодия русского заупокойного кондака киевского распева появляется уже в первой части кантаты «Со святыми упокой (Requiem aeternam)». Сначала она звучит *на латыни* со словами интроита заупокойной мессы, а затем с оригинальным текстом на церковно-славянском языке (пример 10).

Специфика работы композитора с темой «Со святыми упокой» заключается не только в свободе обращения с оригинальной мелодией¹⁶, полифонической технике обработки, введении контрастного материала («Te decet hymnus»), использовании звучания органа, но и в её латинской подтекстовке.

¹⁶ Фактически композитор создаёт новый авторский пространственный вариант мелодии «Со святыми упокой», отталкиваясь от интонационного ядра церковного распева и некоторых других его попевок. Этим подход А.Д. Кастальского отличается от адаптированной цитаты С.И. Танеева, который конструируя свою версию церковной мелодии, не привносил в неё новых мелодических оборотов.

Эти признаки указывают на преодоление конфессиональных рамок, согласующееся с основной экуменической идеей¹⁷ произведения. Экуменическая направленность «Братского поминовения» отчасти предвосхищает такие сочинения как «Вселенская месса» А.Т. Гречанинова (1934) и Четвертая симфония А.Г. Шнитке (1983)¹⁸.

Можно отметить определённое сходство данной части с рассмотренным ранее Реквиемом Бородина

¹⁷ Понятие «экуменизм» здесь рассматривается именно как объединение христианских конфессий мира. Такое истолкование значительно отличается от современной расширенной трактовки данного термина, предполагающей уравнивание всех религий на базе абстрактной и безликой «духовности», характерной для течения New Age («Эры Водолея»). Плодом нового экуменизма служат такие казусы как дни иудаизма и ислама в католической церкви, сопровождаемые совместными молитвами с представителями этих монотеистических религий. Можно вспомнить и о шокировавшем католиков-традиционалистов участии римского папы Франциска в языческих ритуалах под прикрытием экологических идей и т. п.

¹⁸ В двух упомянутых произведениях наряду с музыкой христианских направлений уже есть отсылки к синагогальной традиции. Следовательно, понятие «экуменизм» здесь уже изрядно расширено, подготавливая почву для современного его истолкования. Стоит сказать, что в последующих редакциях «Братского поминовения» и сам А.Д. Кастальский ввёл части, связанные с ритуальной музыкой «экзотических» стран (см. об этом далее).



Пример 11. А.Д. Кастальский. «Вечная память героям».
«Молитву пролию»

из «Парафраз» (близость мелодического контура, латинский текст, органное звучание). Однако сам А.Д. Кастальский, насколько известно, не упоминал об этом влиянии, а его интерпретация «Со святыми упокой» отличается от версии Бородина необычным лиризмом: состояние кроткой печали сменяется катарсическим просветлением.

Обороты, близкие тематическому ядру «Со святыми упокой», можно обнаружить и в начале третьей части «Сам Един еси Безсмертный (Rex tremendae)», а со слов «Надгробное рыдание» и вплоть до тройной «Аллилуйи», начинается свободное цитирование церковной мелодии этого икоса¹⁹, известной по Синодальному Обиходу и изданиям Придворной певческой капеллы.

Второе явное проведение темы-цитаты смещено в последний номер цикла под названием «Вечная память (Requiem aeternam)». Здесь она излагается в партии хора и органа, приобретая эпическомонументальное звучание. Таким образом, тема заупокойного кондака обрамляет композицию «Братского поминовения», придавая ей особую стройность.

Позже А.Д. Кастальский создал более масштабную версию кантаты-реквиема с участием симфонического оркестра и органа, состоящую из 14-ти номеров. Партитура включала в себя имитацию колокольного звона, военные фанфары, пушечные залпы, погребальные плачи, что должно было придать ей черты Мистерии-действия (прослеживается влияние А.Н. Скрябина и символистов). Впоследствии композитор несколько раз расширял своё произведение. В частности, в связи со вступлением Америки в военный союз была добавлена часть «Rock of ages». Там звучали тексты американских духовных гимнов, совмещённые с музыкальными цитатами траурного марша Ф. Шопена, кондака «Со святыми упокой» и секвенции Dies irae. В результате «удельный вес» русского музыкального символа смерти в кантате ещё более увеличился. Кроме того, в партитуру были введены «экзотические» оркестровые интерлюдии на основе японской и индусской музыки.

Последней редакцией сочинения стал камерный вариант партитуры для хора без сопровождения, только с православными текстами. Он предназначался для исполнения в русских храмах или в условиях концерта. Эта редакция возникла под влиянием советов и высказываний в печати Б.В. Аса-

¹⁹ Стоит пояснить, что икос «Сам един еси безсмертен» тоже является частью древней формы заупокойного кондака.



Пример 12. Н.Я. Мясковский. Симфония № 5. Первая часть.
Побочная партия (первая тема)

фьева [3, с. 286]. Будучи опубликованной в 1917 году, она получила новое название: **«Вечная память героям. Избранные песнопения из панихиды»**. Смена названия не являлась случайной, поскольку изменения, сделанные композитором, были очень значительными. Порядок частей стал совершенно иным, в целом следующим логике чинопоследования православной поминальной службы. Автор убрал иноязычные названия и ремарки, указывающие на другие конфессиональные традиции. Исчезли все звукоизобразительные излишества, произведено сокращение или обновление материала.

Центром этой новой 11-частной композиции стал кондак «Со святыми упокой» (№ 6) с темой-цитатой в основе. Это тем более примечательно, что слово кондак (kontakion) в буквальном переводе с греческого языка означает палочку, на которую наматывался свиток с текстом песнопения, то есть некую *сердцевину*.

Кондак обрамляют две другие части, в которых тема-цитата в той или иной степени присутствует. Например, в № 5 «Молитву пролию», для которого А.Д. Кастальский здесь сочинил новую музыку²⁰, вариант мелодии «Со святыми упокой» становится контрапунктирующей темой (пример 11). В начале икоса «Сам един еси безсмертен» (№ 7), как и в предыдущих редакциях, можно расслышать отдельные обороты «Со святыми упокой». В результате в композиции «Вечной памяти героям» утверждается концентрический принцип.

По понятным причинам в Советский период

развития русской музыки количество прецедентов цитирования мелодии заупокойного кондака сокращается до минимума. Тем не менее традиция, заложенная М.И. Глинкой, не прервалась. Так, аллюзией на кондак «Со святыми упокой», вероятно, является первая тема Побочной партии из **Первой части Симфонии № 5 (1918) Н. Я. Мясковского**. Эта тема проходит через всё сочинение, играя важнейшую роль в его драматургии (пример 12).

Как известно, свою «Тихую симфонию» Николай Яковлевич написал после возвращения с фронта. Многие темы произведения были сочинены в перерывах между военными действиями. Можно предположить, что намёк на русский музыкальный символ смерти в партитуре Пятой симфонии обусловлен не только историческими событиями начала XX столетия, но и связан с гибелью отца композитора, произошедшей зимой 1918 года. Эта потеря, несомненно, повлияла как на мировосприятие Н.Я. Мясковского, так и на его музыку.

С одной стороны, упомянутая аллюзия вызывает в памяти тему-цитату из Шестой симфонии П.И. Чайковского. Их роднят между собой: хоральный склад, сумрачный колорит, лаконизм, нисходящий квартовый скачок. Однако Н.Я. Мясковский *лишь намекает* на заупокойный кондак, избегая его прямого цитирования. Кроме того, он гармонизирует мелодию «терпкими» диссонирующими аккордами, наделяет тему эпическими чертами, что роднит её с былинными образами А.П. Бородина, М.П. Мусоргского и А.К. Глазунова.

Тема-аллюзия после своего экспонирования не подвергается развитию, а сменяется цепью новых тематических образований. После этого её

²⁰ В предыдущих редакциях эта часть базировалась на английской мелодии.



динамизированный вариант завершает микроцикл Побочной партии в рамках экспозиции. В результате обнаруживается ещё одно отличие от Шестой симфонии П.И. Чайковского, где «Со святыми упокой» сразу же начинает активно развиваться. Отсутствие данной музыкальной темы в разработке первой части компенсируется её интенсивной монументализацией в зеркальной репризе. Здесь многократно усиливаются эпические черты. Однако и на этом потенциал темы-аллюзии не исчерпывается. Ещё более величавое и грандиозное звучание она приобретает в кодовом разделе Финала симфонии. Изначально мрачный, суровый, «заупокойный» образ первой темы Побочной партии постепенно набирает богатырскую мощь, подразумевающую концентрацию не столько физической, сколько духовной силы. В связи с этим можно вспомнить об особой роли «памяти смертной» в жизни православных монахов, воинов и мирян. Она удерживает человека от греховных поступков, даёт верные духовные ориентиры, помогает выстроить шкалу ценностей, а главное – подготавливает его к переходу в Вечную Жизнь.

Нам доподлинно неизвестно, был ли Н.Я. Мясковский верующим человеком, ведь в то время свою религиозность люди скрывали²¹. Тем более, что основоположник советского симфонизма всегда отличался сдержанностью и осторожностью. Он открывал свою душу только самым близким людям. Ю.Б. Абдоков приводит такой интересный факт: будучи на фронте в 1915 году, композитор просил родных прислать ему книгу священника Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах», которую ранее они подарили его отцу. Ученик Н.Я. Мясковского Н.И. Пейко видел эту книгу в доме своего учителя незадолго до его смерти (см.: [1, с. 93]). Показательно, также, что в своей последующей Шестой симфонии (пожалуй, самой личной, исповедальной) Н. Я. Мясковский вновь обратится к образу Смерти уже в контексте проблематики «жертвенного восприятия Революции». Для воплощения этой сложной темы композитор прибегнет к цитированию

Dies irae и русского духовного стиха «О расставании души с телом». Тем самым он засвидетельствовал глубинную связь своего творчества и мировоззрения с православной традицией, которая немыслима без «памятования о смерти».

В качестве ещё одного примера обращения к теме заупокойного кондака можно привести музыку к **первой части фильма С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный»**, написанную **С.С. Прокофьевым** в 1945 году. Внимания к церковным песнопениям требовал исторический сюжет кинокартины. Однако режиссёр и композитор не ставили своей целью воспроизведение подлинного звукового колорита русского Средневековья. Они выбрали более простой путь – цитирование образцов церковного пения XIX столетия, исполняемых в «чувствительной» манере, характерной для начала XX века.

Три заупокойных песнопения: «Вечная память», кондак «Со святыми упокой» и икос «Сам Един еси бессмертный»²² звучат едва различимым фоном в тот момент, когда царь Иван общается с приближёнными у гроба отравленной царицы Анастасии, а митрополит Пимен читает заупокойную Псалтырь. Сразу же оговоримся, что музыка этих акапельных фрагментов не является сочинением или обработкой С.С. Прокофьева, но введена им в качестве **точной цитаты**, вступающей в диалог с авторскими номерами партитуры.

Первые два церковных напева взяты из изданий Придворной певческой капеллы. Икос же принадлежит перу церковного композитора XIX века **протоиерея Михаила Виноградова** (1809–1888). Разумеется, отец Михаил создавал свой заупокойный икос для исполнения в храме (пример 13). Именно этим фактом, а также глубоким знанием современной ему церковно-певческой традиции предопределены некоторые особенности данного произведения.

Так, например, песнопение начинается и заканчивается мелостроками кондака «Со святыми упокой» киевского роспева. Кроме того, в нём звучит мелодический оборот из обиходной мелодии заупокойного икоса («надгробное рыдание творяще песнь») и попевок из других известных церковных песнопений (например,

²¹ Попыткой приоткрыть завесу тайны духовной жизни Н.Я. Мясковского является замечательная статья Ю.Б. Абдокова, написанная на основе воспоминаний родных и друзей композитора, а также с использованием материалов его архива [1].

²² В балете «Иван Грозный», созданном на основе музыки к фильму, этих хоровых номеров нет.



Пример 13. Протоиерей Михаил Виноградов. Икос «Сам един еси Безсмертный»



Пример 14. А.Г. Шнитке. «Гоголь-сюита». «Бал»

из «Тебе одевающегося» болгарского роспева). Таким образом, метод М. Виноградова, напоминающий творчество древнерусских роспевщиков, аналогичен «квазицентонной» технике, отмеченной нами в хоре А.Д. Кастальского. Однако М. Виноградов пришёл к такому способу сочинения раньше.

Мы не знаем почему С.С. Прокофьев и С.М. Эйзенштейн выбрали именно версию протоиерея М. Виноградова, ведь и в этом случае проще всего было процитировать обиходный напев в гармонизации Придворной певческой капеллы. Быть может, автора музыки к фильму и режиссёра привлекла мелодическая развитость песнопения и его интонационная производность от мелодии «Со святыми упокой».

В конце 70-х годов XX века к напеву заукойного кондака обратился А.Г. Шнитке²³. В номере

под названием «Бал» из музыки к спектаклю Ю.П. Любимова «Ревизская сказка» (1978 г.)²⁴ дважды звучит начальный оборот русского символа Смерти. Примечательно, что тема-цитата функционирует здесь только как *мелодическая линия*, без привычного гармонического сопровождения²⁵. Присутствие натурального лада и характерного

нерусских роспевщиков и неоднократно вводил в свои сочинения фрагменты раннего русского церковного многоголосия (см. об этом: [15]).

²⁴ В 1981 году на основе музыки к спектаклю «Ревизская сказка» дирижёр Г.Н. Рождественский создал «Гоголь-сюиту», куда «Бал» вошёл в качестве седьмого номера. А.Г. Шнитке одобрил редакцию Г.Н. Рождественского, которая стала активно исполняться.

²⁵ Напомним, что оригинал мелодии «Со святыми упокой», напечатанный в Синодальном Обиходе, был одногласным. Знакомое большинству хоральное изложение заукойного кондака приобрёл в XIX веке в связи с популяризацией изданий Придворной певческой капеллы.

²³ Известно, что композитор восхищался мастерством древ-



квартового скачка в конце мелодии указывает на то, что А.Г. Шнитке процитировал *версию из Шестой симфонии П.И. Чайковского, свёрнутую до монодии*.

«Бал» открывается изложением темы-цитаты у подготовленного фортепиано с нарочито искажённым, «разбитым» тембром (пример 14). В результате возникает вопиющее несоответствие траурной семантики церковной мелодии и её тембровой окраски. Порождаемый данным приёмом трагикомический эффект подобен впечатлению от пошло-фальшивой игры духового оркестра, исполняющего на похоронах Траурный марш Ф. Шопена.

Кроме того, в нотном тексте можно заметить ещё один деструктивный элемент, который сначала не может быть осознан слухом и воспринимается только зрительно. Речь идёт о трёхдольной пульсации, скрытой в крупных длительностях «Со святыми упокой». Иными словами, тема-цитата в изложении А.Г. Шнитке содержит в себе «зародыш» последующего вальса – символа бально-банальной атмосферы. Замаскированная дансантичность вкупе с тембром подготовленного фортепиано способствуют снижению статуса заупокойной темы, её десакрализации.

Несколько позже «Со святыми упокой» появляется в ином тембровом решении. Цитата поручена оркестровым колоколам, будто бы возвращаясь в свой изначальный сакральный контекст. Но и этот «островок» возвышенного звучания сохраняет присущую первому проведению темы вальсообразность. Трёхдольная пульсация здесь уже отчётливо улавливается слухом благодаря окружающим танцевальным темам. В дальнейшем мы больше не услышим в партитуре «Бала» русского музыкального символа Смерти. Он вытесняется «морем» банального и разнородного тематизма, который сливается в невообразимый эклектичный гул.

Введение напева заупокойного кондака в гротескно-химерический интонационный контекст «Бала» является одним из парадоксов партитуры А.Г. Шнитке, сочетающей комическое и трагическое, возвышенное и профанное. Думается, что за подобным решением кроется не только стремление повергнуть публику в культурный шок, но и определённый философский смысл. Ведь перед нами не просто бал XIX столетия, а полуреальное-полумистическое танцевальное действие, на котором главного героя (Гоголя) окружают глумящиеся над ним персонажи

его произведений. В их числе чиновники с давно мёртвыми душами. Не исключено, что корни столь необычного семантического наполнения темы «Со святыми упокой» следует искать в творчестве самого Николая Васильевича Гоголя, прочитанного сквозь призму М.А. Булгакова. Собственно же музыкальные прототипы десакрализации заупокойной темы можно усмотреть в сочинениях европейских композиторов, связанных с традициями *Danse macabre* (начиная с «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза) и их русских аналогов.

В 90-х годах XX века М.Д. Смирновым был написан *Концерт-симфония* для домры с оркестром. В заключительной партии данного одночастного произведения присутствует явная *аллюзия* на тему «Со святыми упокой». Отсылка к заупокойному кондаку и интонациям причета обусловлены трагической концепцией опуса, связанной с крушением советского государства, войной в Чечне, ощущением безысходности и потери ценностных ориентиров [17, с. 120]. Тема-цитата в сочинении М.Д. Смирнова весьма близка версии П.И. Чайковского, если не принимать во внимание *пропуск первых двух звуков мелодии*. В качестве контрапункта к ней звучат ламентозные интонации в партии домры (пример 15).

Однако, в отличие от интенсивного симфонического развития, наблюдаемого в разработке Шестой симфонии П.И. Чайковского, здесь тема изложена статично. Мы слышим многократный повтор отдельных её оборотов, вызывающих благодаря тембрам народного оркестра аналогии с русским песенным фольклором.

Вероятно, последним к настоящему времени примером цитирования заупокойного кондака в отечественной музыке является *композиция «Со святыми упокой»* из сборника экспериментальной шумовой музыки *«Донбасс 5» (выпуск 1 «Шум победы»)*. В описании плейлиста этого интернационального альбома сказано: «Сборник посвящён нашей победе в Вагнеровске (Бахмут) и нашей священной войне с западными силами Зла. Всецело поддерживаем нашу Россию и ВС СР. Надеемся, что наши сборники помогут всем патриотично настроенным людям! Спасибо участникам, благослови вас Бог! Победа будет за нами!»²⁶.

²⁶ https://vk.com/wall-91937051_153



Пример 15. М.Д. Смирнов. Концерт-симфония для домры с оркестром. Заключительная партия

Интересующий нас трек «Со святыми упокой» принадлежит **российскому музыкальному проекту «New orthodox line»**, создающему музыку в эстетике постмодерна с опорой на православную тематику. На странице сообщества жанровая специфика музыки определяется как «православный нойз», сочетающий аудиозаписи православного богослужения с индустриальными шумами, скрежетом, писком и т.п. Подобный синтез обосновывается тем, что он «весьма точно передаёт эмоциональную сторону этого течения христианства, в котором есть место и возвышенным переживаниям, и мрачным удручающим откровениям»²⁷.

В композиции «Со святыми упокой» можно услышать препарированные звуки человеческой речи, рёв военной техники, взрывы снарядов, звуки набатного колокола. На смену шумам приходит сопоставление двух оstinato повторяющихся аккордов кварто-квинтового соотношения. Они являются музыкальной имитацией траурного колокольного звона и в то же время подготавливают появление темы-цитаты. Итогом композиции становится кондак «Со святыми упокой», исполненный мужским ансамблем на фоне мерного позвякивания кадила.

Скорее всего – это подлинная запись Панихиды или Отпевания. Разумеется, перед нами вновь предстаёт версия Придворной певческой капеллы.

Не будем детально обсуждать уровень композиторской техники и действительную степень её экспериментальности, как и саму правомерность сочетания семплов, заимствованных из православного богослужения, с техногенными шумами. Вспомним только о том, что гораздо более яркие и изощрённые опыты в области электронной и конкретной музыки практиковались уже с конца 1940-х гг. XX века. Здесь же мы имеем дело с типичной для постмодерна ситуацией, когда программа проекта и его обоснование гораздо интереснее и важнее самой музыки. Слушатели «Донбасс 5» ценят сборник за его злободневность, за непосредственный отклик на животрепещущие проблемы современности. Композиции вроде «Со святыми упокой», независимо от их музыкальных достоинств, наверняка заставят современную аудиторию глубже задуматься над такими фундаментальными категориями как Жизнь и Смерть, Мир и Война.

На наш взгляд, приведённых в статье примеров вполне достаточно для подтверждения особой значимости зауспокойного кондака в русской музыкальной традиции. В заключение сделаем некоторые

²⁷ <https://vk.com/neworthodoxline>



обобщения. Мелодия «Со святыми упокой» киевского распева возникла в недрах русского церковно-певческого искусства пореформенного периода. В XVIII веке она была зафиксирована в образцовом Синодальном Обиходе первой редакции и неоднократно переиздавалась. В начале XIX столетия, благодаря повсеместному распространению гармонизации Придворной певческой капеллы, кондак «Со святыми упокой» приобрёл стандартное хоральное звучание и устойчивую семантику, связанную с православным погребальным и поминальным ритуалом.

С лёгкой руки основоположника русской классической музыки М.И. Глинки мелодия заупокойного кондака вошла в «ткань» светского сочинения в качестве музыкального символа Смерти. Традиция, идущая от М.И. Глинки, не прерывается и по сей день. Примечательно, что подобный, и во многом синхронный процесс превращения «Со святыми упокой» в символ мы можем наблюдать и в русской литературе. Представляется возможным выделить несколько содержательных аспектов, которые мелодия заупокойного кондака может приобретать в контексте авторских музыкальных произведений:

- 1/ Смерть в её трагическом понимании.
- 2/ Смерть, осмысленная в ироническом или даже гротескном ключе.
- 3/ Отсылка к атмосфере погребального или поминального обряда.
- 4/ Надежда на Воскресение и милость Творца.
- 5/ Обретение духовной силы через «памятование о смерти».

Далеко не все из названных возможностей истолкования были заложены в теме-символе изначально. Например, иронический аспект совершенно чужд православной богослужебной традиции, в которой смерть мыслится как священная Тайна. Появление такого семантического наполнения заупокойной церковной мелодии, скорее всего, является плодом воздействия западноевропейской культуры. Речь идёт о влиянии «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза и других музыкальных интерпретаций «Плясок смерти».

Появление темы «Со святыми упокой» в композиторских опусах чаще всего связано со смертью близкого человека, с откликом на военные события или иные общественные катаклизмы, а также может выступать приметой позднего периода творчества композитора. Обращение авторов с заимствованной темой-символом реализуется в многообразных вариантах, таких как: в разной степени точная цитата, препарированная цитата, криптоцитата, аудиозапись-семпл, аллюзия, многослойная аллюзия, использование отдельных попевок в рамках квазицентонной техники. Все эти приёмы порождают широкий спектр возможных смысловых истолкований и взаимодействий с окружающим контекстом (от органичного слияния до вопиющего противоречия).

Разумеется, на этом проблематика, связанная с русским заупокойным кондаком не исчерпана. Следующая наша публикация будет посвящена его бытованию в музыкальной культуре Запада.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абдоков Ю.Б. Николай Мясковский «Да не смущается сердце твое...»: Жизнь как высвобождающееся призвание // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2021. Вып. 42. С. 79–114.
- 2/ Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
- 3/ Асафьев Б.В. Братское поминовение Кастальского // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V. Александр Кастальский статьи, материалы, воспоминания, переписка. М.: Знак, 2006. С. 283–289.
- 4/ Асафьев Б.В. Слух Глинки // Избранные труды. Т. 1. Избранные работы о М.И. Глинке. М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. С. 289–328.
- 5/ Балакирев М.А. Полное собрание духовных сочинений. М.: Музыка, 2015. 416 с.
- 6/ Денисов А.В. Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 2. С. 8–21.
- 7/ История русской музыки в 10-ти томах. М.: Музыка, 1994. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. 479 с.
- 8/ Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. М: Музыка, 1986. 296 с.
- 9/ Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. СПб.: Лань: Планета музыки, 2010. 427 с.
- 10/ Левашев Е.М., Тетерина Н.И. М.П. Мусоргский. «Иванова ночь на Лысой горе»: тексты и контексты. Статья первая // Художественная культура. 2021. № 2. С. 166–197.
- 11/ Лобзакова Е.Э. Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 7–14. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.007-014.
- 12/ Лобзакова Е.Э. Трансмиссия древнерусского распева в отечественной музыкальной культуре: методология исследования проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 65–70. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14009>
- 13/ Лобзакова Е.Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. 27 с.
- 14/ Лобзакова Е.Э. Древнерусская культовая монодия в пространстве отечественной музыкальной культуры: о двух подходах к изучению // Южно-Российский музы-

кальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 26–31.

- 15/ Лобзакова Е.Э. Знаменная монодия в условиях современной камерно-инструментальной композиции: опыты А. Шнитке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 89–97. DOI:10.17674/2782-3601.2022.4.089-097
- 16/ Мартынов В.И. История богослужебного пения: Учебное пособие. Латвия: Музей Органической Культуры, 2014. 274 с.
- 17/ Мугалимова А.В. Причет как основа драматургии Концерта-симфонии для трехструнной домры с оркестром М. Д. Смирнова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 4 (32). С. 120–130.
- 18/ Потапцев А.В. «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского: мистерия смерти и воскресения (Часть 2). Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 3. С. 12–30.
- 19/ Рыцарева М.Г. Тайна Патетической Чайковского (о скрытой программе Шестой симфонии). СПб.: Композитор, 2017. 176 с.
- 20/ Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика // Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. М.: Искусство, 1935. С. 19–234.
- 21/ Требник в четыре частях. Часть вторая. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2020. 559 с.
- 22/ Царёва Е.М. (ред.), Охолова И.В., Аверьянова О.И. Русская музыкальная литература. Выпуск 2. Учебное пособие. М.: Музыка, 2014. 593 с.

REFERENCES

- 1/ Abdokov, Yu.B. (2021), "Nikolai Myaskovsky "Yes, your heart is not embarrassed"...: Life as aliberating vocation" [Bulletin of PSTGU. Series V: Questions of the History and Theory of Christian Art], Iss. 42, pp. 79–114. (in Russ.)
- 2/ Aranovskij, M.G. (1998), "Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva" [Musical text. Structure and properties], Kompozitor, Moscow, 343 p. (in Russ.)
- 3/ Asaf'ev, B.V. (2006), "Fraternal commemoration of Kastalsky" // Russkaya duxovnaya muzyka v dokumentax i materialax. T.V. Aleksandr Kastal'skij stat'i, materialy, vospominaniya, perepiska [Russian spiritual music in documents and materials. T.V. Alexander Kastalsky articles, materials, memoirs, correspondence], Znak, Moscow, pp. 283–289. (in Russ.)



- 4/ Asaf'ev, B.V. (1952), "Glinka's hearing" // Izbranny`e trudy` . T.1. Izbranny`e raboty` o M. I. Glinke. [Selected works. T. 1. Selected works about M. I. Glinka.], Izdatel`stvo Akademii nauk SSSR, Moscow, pp. 289–328. (in Russ.)
- 5/ Balakirev, M.A. (2015), Polnoe sobranie duxovny`x sochinenij [Complete Spiritual Works], Muzy`ka, Moscow, 416 p. (in Russ.)
- 6/ Denisov, A.V. (2022), "Secret messages and ciphers: the phenomenon of cryptocyata in musical art", Opera musicologica. Vol. 14, No. 2. pp. 8–21. (in Russ.)
- 7/ (1994), Istoriya russkoj muzy`ki v 10-ti tomakh [History of Russian music in 10 volumes], Muzy`ka, Moscow, Vol. 7: 70-80-e gody` XIX veka. Ch. 1 [70–80s of the XIX century. PART 1], 479 p. (in Russ.)
- 8/ Korabel`nikova, L.Z. (1986), Tvorchestvo S.I. Taneeva: Istoriko-stilisticheskoe issledovanie [Creativity of S.I. Taneev: Historical and stylistic research], Muzy`ka, Moscow, 296 p. (in Russ.)
- 9/ Kudryashov, A.Yu. (2010), Teoriya muzy`kal`nogo soderzhaniya: xudozhestvenny`e idei evropejskoj muzy`ki XVII–XX vv.: uchebnoe posobie dlya muzy`kal`ny`x vuzov i vuzov iskusstv [Theory of musical content: artistic ideas of European music of the XVII–XX centuries: a textbook for music universities and art universities], Lan` : Planeta muzy`ki, St. Petersburg, 427 p. (in Russ.)
- 10/ Levashev, E.M., Teterina, N.I. (2021), "M.P. Mussorgsky. "Ivanova Night on Lysaya Gora": texts and contexts. Article one", Xudozhestvennaya kul`tura [Art culture], No. 2, pp. 166–197. (in Russ.)
- 11/ Lobzakova, E.E. (2020), "Old Russian chant and modern composer's work: typology of conjugations", Problemy` muzy`kal`noj nauki / Music Scholarship [Problems of Music Science], No. 1, pp. 7–14. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.007-014. (in Russ.)
- 12/ Lobzakova, E.E. (2019), "Transmission of Old Russian chant in domestic musical culture: methodology for studying the problem", Yuzhno-Rossijskij muzy`kal`ny`j al`manax [South Russian Music Almanac], No. 4, pp. 65–70. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14009> (in Russ.)
- 13/ Lobzakova, E.E. (2007), Vzaimodejstvie svetskij i religioznoj tradicij v tvorchestve russkix kompozitorov XIX – nachala XX veka: Avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya [Interaction of secular and religious traditions in the work of Russian composers of the XIX – early XX centuries: Autoref. dis... Cand. of Art History], Rostov-na-Donu, 27 p. (in Russ.)
- 14/ Lobzakova, E.E. (2018), "Old Russian cult monody in the space of domestic musical culture: about two approaches to study", Yuzhno-Rossijskij muzy`kal`ny`j al`manax [South Russian Music Almanac], No. 3 (32), pp. 26–31. (in Russ.)

- 15/ Lobzakova, E.E. (2022), "Znamenny Monody in the Contemporary Chamber Instrumental Composition Context: A. Schnittke's Experiences", Problemy` muzy`kal`noj nauki / Music Scholarship [Problems of Music Science], No. 4, pp. 89–97. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.089-097 (in Russ.)
- 16/ Marty`nov, V.I. (2014), Istoriya bogoslužebnogo peniya: Uchebnoe posobie [History of liturgical singing: Textbook], Muzej Organicheskoj Kul`tury`, Latvija 274 p. (in Russ.)
- 17/ Mugalimova, A.V. (2012), "Lamentation as the basis of dramaturgy of the Concert-Symphony for trichord domra with the orchestra of M.D. Smirnov", Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennoj akademii kul`tury` i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts], No. 4 (32), pp. 120–130. (in Russ.)
- 18/ Potaptsev, A.V. (2022), "Pictures from the Exhibition" by M.P. Mussorgsky the mystery of Death and resurrection (part 2)", ARTE, No. 3, pp. 12–30. (in Russ.)
- 19/ Ry`czareva, M.G. (2017), Tajna Pateticheskoi Chajkovskogo (o skry`toj programme Shestoj simfonii) [The secret of the Pathetic Tchaikovsky (about the hidden program of the Sixth Symphony)], Kompozitor, St. Petersburg, 176 p. (in Russ.)
- 20/ Stanislavskij, K.S. (1935), "The work of the actor on himself. Part II. Working on yourself in the creative process of embodiment. The Apprentice's Diary", Sobranie sochinenij v vos`mi tomakh. T. 3 [Collected works in eight volumes. Vol. 3], Iskusstvo, Moscow, pp. 19–234. (in Russ.)
- 21/ (2020), Trebnik v chety`rex chastyax. Chast` vtoraya [Trebnik in four parts. Part Two], Izdatel`stvo Sretenskogo monasty`rya, Moscow, 559 p. (in Russ.)
- 22/ Tsaryova, E.M. (red.), Oxalova, I.V., Aver`yanova, O.I. (2014), Russkaya muzy`kal`naya literatura. Vy`pusk 2 Uchebnoe posobie [Russian music literature. Issue 2. Tutorial], Muzy`ka, Moscow, 593 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Потапцев Анатолий Викторович, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Детская музыкальная школа, Свирск
E-mail: anatoly1307@mail.ru

Author information

Anatoly V. Potaptsev, Teacher of musical theoretical disciplines, Children's Music School, Svirsk
E-mail: anatoly1307@mail.ru



УДК 782

ЧЕРТЫ СТИЛЯ РОСТИСЛАВА БОЙКО НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ЗИМНЕЕ УТРО» НА СТИХИ А.С. ПУШКИНА

Л.Л. РАВИКОВИЧ

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

АННОТАЦИЯ. В настоящей статье рассматривается одно из ярких и самобытных произведений отечественного композитора Ростислава Григорьевича Бойко – цикл для смешанного хора а cappella «Зимнее утро» на стихи А.С. Пушкина, в котором в концентрированном виде нашли отражение основные черты стиля талантливого московского мастера: тонкость и оригинальность творческого замысла, глубина мысли, значительность идейных концепций, всегда сочетающиеся с яркой образной выразительностью музыки. На основе анализа данного сочинения в работе подробно освещаются такие вопросы, как интерпретация поэтического текста, структурные принципы и трактовка музыкальной формы, драматургическое развитие хоров цикла и их динамический профиль, средства выразительности, в частности, интонационно-мелодический и ладогармонический язык произведения, его фактурная организация. Внимание автора также сосредоточено на выявлении отличительных особенностей композиторского письма, музыкального мышления Р. Бойко, его стиля и творческого метода.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Р. Бойко, отечественная хоровая музыка XX века, хоровой цикл «Зимнее утро», поэтическое слово и музыка, художественная интерпретация.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

FEATURES OF THE STYLE OF ROSTISLAV BOYKO BY EXAMPLE OF THE CYCLE “WINTER MORNING” ON THE POEMS OF A.S. PUSHKIN

L.L. RAVIKOVICH

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

ABSTRACT. This article examines one of the bright and original works of Rostislav Boyko – a cycle for a mixed a cappella choir “Winter Morning” to verses by A. S. Pushkin, in which the main features of the style of the talented Moscow master are reflected in a concentrated form: the subtlety and originality of the creative idea, the depth of thought, the significance of ideological concepts, always combined with the vivid figurative expressiveness of music. Based on the analysis of this work, the work highlights in detail such issues as the interpretation of the poetic text, the structural principles and interpretation of the musical form, the dramatic development of the choruses of the cycle and their dynamic profile, means of expression, in particular, the intonation-melodic and ladiharmonic language of the work, its textural organization. The author’s attention is also focused on identifying the distinctive features of the composer’s writing, his musical thinking, style and creative method.

KEYWORDS: R. Boyko, russian choral music of the 20th century, the choral cycle “Winter Morning”, poetic word and music, artistic interpretation.

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



Творчество заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени Н.К. Крупской, композитора Ростислава Григорьевича Бойко (1931–2002) широко известно как взрослой, так и детской аудитории. Он успешно работал в различных жанрах инструментальной и вокальной музыки. Перу композитора принадлежат три симфонии, четыре детские оперы («Песенка в лесу», «Станция Заваляйка», «Сказка о смеянцах», «Квартет»), произведения кантатно-ораториального жанра (оратория «Василий Тёркин», кантата «Птица-тройка», поэма-кантата «Вятские песни», хоровая симфония «1917 год»), романсы, хоры, огромное количество песен и пьес для детей [8].

Отметим при этом, что его творчество в отечественном музыкознании ещё недостаточно изучено. Среди специальной литературы можно назвать только монографический очерк В. Викторова «Ростислав Бойко» [1], изданный в 1985 году, в котором автор, будучи поэтом, в основном, останавливается на творческом пути композитора. Научных трудов, посвящённых анализу произведений московского мастера, пока не появилось (за исключением двух статей: С. Ермаковой [3] и автора данной работы [5]), что определяет актуальность избранной темы исследования.

Хоры и вокальные циклы Р. Бойко, вызванные к жизни стихами А. Пушкина, С. Есенина, А. Исаакяна, М. Исаковского, В. Семернина, отличаются ярким и выразительным мелодизмом, богатством ладогармонического языка, тонкостью и одухотворённостью. Композитор стремится, прежде всего, к тому, чтобы органично слить музыку и слово, «пропеть» стихи так, чтобы отчётливо были ясны их мысли, их поэтическая красота. Ярким примером тому может служить хоровой цикл «Зимнее утро» на стихи А. Пушкина.

Подчеркнём, что к творчеству великого русского поэта Р. Бойко обращался неоднократно. Им созданы прелестные миниатюры для детского хора на такие хорошо известные стихи, как «Зимняя дорога», «Роза», «Ещё дуют холодные ветры»; замечательный вокальный цикл и триптих на стихи А. Пушкина, которые, как и циклы романсов на стихи Г. Гейне,

С. Есенина, покоряют своей поэтичностью и мастерством. Обращаясь к великому поэту, композитор как бы заново, обострённо и вдумчиво, постигает тайну и силу его гармонии. Тонкое слышание эмоционального строя текста, способность чутко улавливать подсказываемые им жанровые, красочные или другие возможные ассоциации позволяют Р. Бойко создавать глубокие самобытные произведения на популярные стихи русского гения, за которыми уже стоит богатая музыкальная традиция [4, с. 67].

Цикл «Зимнее утро» чрезвычайно разнообразен по своей образности, жанрам и темам. Здесь встречаются хоры лирико-созерцательные, пейзажные, философские, психологические, юмористические, торжественно-ликующие. Стараясь найти эквивалент пушкинскому стиху, композитор использует самые различные жанры: романс («Осень», «Таврида»), марш («Бонапарт и черногогорцы»), танец («Послание», «Виноград»), старую русскую революционную песню («Узник»), элегию («Три ключа»), гимн («Зимнее утро»). Пьесы цикла отличаются разнообразием форм, лада, гармонии, типов мелодики, приёмов хорового письма. В них, как и в стихах поэта, нашли отражение многообразные движения человеческой души – восторженные, печальные, лирически-нежные, иронические, углублённо-медитативные.

Открывается цикл хором «Осень», написанным в духе романсовой лирики русских композиторов-классиков. Гибкая выразительная мелодическая линия, светлая прозрачная фактура, общая эмоциональная взволнованность напоминают некоторые романсы П.И. Чайковского, которому и посвящён данный хор. Произведение отличается свежесть ладогармонического языка, разнообразие фактуры (гомофонный склад с прозрачным аккомпанементом мужских голосов сменяется плотной аккордикой, затем имитациями), чёткая, логическая структура (репризная трёхчастность).

Тот же романсовый стиль ощущается и в последующих двух частях цикла – «Таврида» и «Туча». В этих миниатюрах композитору удаётся передать восхищение поэта красотой природы, осознание себя её неотъемлемой частью, настроение, рождённое



её созерцанием. Но, если во втором хоре выражен нежный восторг поэта, вызванный природой Крыма, то в третьем – больше образной конкретности. В трёх музыкально-поэтических строфах (оба хора написаны в строфической форме) с помощью музыкально-выразительных средств запечатлены три образа (тучи, несущейся по небу, бури и обновлённой природы, умытой дождём) и связанные с ними три душевных состояния поэта.

Следует отметить, что в этих хорах композитор не ставит стилизаторских задач. Музыкальный язык глубоко современен. Создаётся художественно обобщённый образ этого стиля благодаря использованию некоторых его деталей и черт – пластичной выразительной мелодики, распевности, отточенности формы, ясности гармонического языка.

Элегическим настроением проникнут четвёртый хор цикла «Три ключа». Содержание поэтического текста можно определить как размышление о смене возрастов и поколений. Эта идея отражения определённых возрастных стадий человеческой жизни, данная поэтом в иносказательном плане, в образе «трёх ключей» («ключ юности», «ключ зрелости» и «ключ забвения») находит удачное воплощение в музыке Р. Бойко.

Хор написан в куплетно-вариационной форме, состоящей из пяти (по числу строф стихотворения) свободно варьируемых четырёхтактовых проведений темы (к последнему примыкает небольшое заключение). Данная однотемная композиция отражает и подчёркивает образное содержание произведения. Через все вариации проходит, видоизменяясь, одна тема, но в неизменной ритмической фигурации (своеобразный лейтритм «ключей»), что вызывает ассоциации с человеческой жизнью, её этапами. Созданию печального, лирически-хрупкого настроения способствует и выбор исполнительского ансамбля – четырёхголосного женского хора с его светлой, прозрачной звучностью, мягким, выразительным тембром.

Пятый хор цикла «Бонапарт и черногорцы» написан для смешанного хора в сопровождении малого барабана. Это – марш-баллада, раскрывающий перед слушателями страницы героического военного прошлого. Простая лаконичная мелодия, пунктирный ритм, обрывание слов с последующим их продолжением («Дружным залпом отвеча...,

да отвечали»), квадратность построений – всё это передаёт чеканную поступь солдат, их внешнюю суrowость и эмоциональную сдержанность. Куплетно-вариационное строение хора органично соединено с типичным для баллад сквозным развитием.

Интересно использование танцевального жанра в хоре «Послание» (ритм тарантеллы пронизывает хор от начала до конца), тем более что поэтический текст не даёт прямых оснований для его применения. Этот жанр найден композитором и заставляет по-новому услышать пушкинские строки. Быстрое движение лёгкой, грациозной мелодии, остигатный триольный ритм, разрежённая фактура, стройность формы (репризная трёхчастность) передаёт неудержимо жизнерадостный настрой стихов, веру поэта в гармоничность бытия.

То же радостное приятие жизни, гармоничное мироощущение присутствует и в следующем хоре «Виноград». Но, в отличие от «Послания», в нём явно ощущается грузинский национальный колорит. Напевная солирующая партия сопрано почти не содержит восточных интонаций, зато ярким восточным колоритом отмечены тематически самостоятельные вступление и заключение, обрамляющие всё произведение. Это выражено в покачивающихся триольных фигурациях, движении по большим секундам параллельными трезвучиями, в использовании миксолидийского лада, изобразительных приёмов (подражание национальному инструменту чонгури).

Хор, как и стихотворение, состоит из двух строф, сходных по музыкальному материалу, образующих простую двухчастную форму. И, если в мелодике хора присутствует романсовая стилистика, то в аккомпанементе мужских голосов и альтов, сопровождающих ведущий голос, ясно ощущаются элементы танцевальности, что проявляется в мерно повторяющихся аккордах с лёгкими гармоническими и ладотональными переходами. Танцевальный характер носит также вступление и заключение пьесы, на что указывает прежде всего пение хора на слоги «дум, ри-да-да» и ритм, основанный на чередовании ровных четвертей и триольных восьмых.

Полон утончённой, нежно-созерцательной лирики восьмой номер цикла «Пробуждение». В хоре использован жанр баркароты, триольный ритм которого создаёт ощущение мерного, спокойного покачивания. Мелодия, порученная только сопрановой пар-



тии, чарует своей красотой, плавностью и гибкостью. Средняя часть (композиция хора трёхчастная) контрастирует первой и отделена от неё тональным сдвигом (после остановки на доминантсептаккорде D-dur – Des-dur). Эта гармоническая модуляция, отмечая собой границу между частями формы, служит и драматургическим целям – показать, что мечты поэта унесли его в мир, далёкий от реальности, что наступило пробуждение.

Во второй половине среднего раздела хора как бы намечается подготовка к возвращению светлого, мечтательного образа. Вновь происходит обратный тональный переход путём энгармонической замены аккорда Ges-dur на Fis-dur. Мелодия медленно, словно с усилием поднимается вверх, затем внезапно спад и остановка на доминантсептаккорде D-dur готовит наступление репризы. Тональная незамкнутость первого и среднего разделов, неожиданные тональные сдвиги, эллиптические обороты символизируют драматургическую неразрешённость произведения, неопределённость, пограничность образных состояний (сон или явь).

Музыка хора «Возрождение» нарочито и подробно изобразительна. В первой части острыми секундами, жёсткими диссонирующими созвучиями, угловатыми, речитативного склада мелодическими фразами, перебивками метра композитор изображает «художника-варвара», чернящего картину гения. Во второй – с помощью певучей, гибкой мелодии, прозрачной фактуры, простого ритма, ясной гармонии – её возрождение. Кроме того, в поэтическом тексте присутствует параллелизм образов: так же, как возрождается творение искусства, возрождается человеческая душа, освободившись от заблуждений.

Используя яркие музыкальные средства, Р. Бойко достигает выпуклости, зримости образов. Вместе с тем он не впадает в иллюстративность, хотя и применяет изобразительные приёмы, а стремится выявить подтекст, поднимая конкретные образы до широкого обобщения. В частности, в данном хоре ряд деталей, штрихов, нюансов (например, введение вокализа мужских голосов, использование педалей, органного пункта во второй части) помогает раскрыть идею движения «от мрака к свету».

Десятый номер цикла выдержан в традициях русской революционной песни. Показательна трактовка поэтического текста в этом хоре. Обратившись

к чрезвычайно популярному стихотворению поэта «Узник», композитор трактует его по-своему. Общий характер музыки определили не первые строки текста «Сижу за решёткой...», а последние – «Мы вольные птицы, пора, брат, пора!». Поэтому тема крайних частей замкнутой трёхчастной композиции звучит широко, свободно: с квартовыми и секстовыми восходящими ходами, плавными, волнообразными спусками. Средняя часть контрастирует крайним разделам. Взволнованный характер ей придаёт триольная пульсация в размере 6/8, изменение темпа, хроматизмы, настойчивые секвентные повторы. Реприза вновь возвращает слушателя к основному образу – образу мужественного борца, неудержимо стремящегося к свободе. Как видно, в этом хоре явно прослеживается тенденция к обобщению, стремлению автора создать художественно обобщённый образ (качество, идущее от песни), а не к индивидуализации, детализации музыкального языка, что встречалось в предыдущих частях.

В миниатюре «История стихотворца» композитор создаёт юмористический образ. Обратившись к эпиграмме А. Пушкина, высмеивающей бездарного поэта, Р. Бойко с помощью изобразительных приёмов, интересно найденных деталей достигает комического эффекта, сочности и рельефности образа. Композитор использует имитации (короткие трёхтактовые фразы поочерёдно проходят в женских голосах, а затем в мужских), паузы, мажорно-минорные сопоставления, яркие сонористические эффекты (glissando, кластеры, изображающие «свист», скрип пера на бумаге, «терзания слуха» плохими стихами). В мелодии чуть ли не каждое слово передано по-своему. Слова «и в Лету» выделены крупными длительностями; в интонации «терзает свету» словно ощущается раздражение, которое вызывают стихи незадачливого поэта; слова «потом печатает» звучат притворно-печально, горестно за счёт минорной окраски, остроумно подчёркивающей иронический подтекст авторов.

Завершается цикл торжественным гимном новому дню – хором «Зимнее утро», написанным для четырёхголосного женского состава. Очевидно, композитор рассчитывал на звучание детских голосов, на что указывает лёгкая полётная мелодия, ясный гармонический язык, радостный, ликующий характер сочинения.



Общий образный строй музыки и текста создаёт особое, возвышенное настроение. В произведении много солнца, света, тепла. Классически ясная, замкнутая форма (репризная трёхчастность) точно следует за развитием стиха: мажорный тон крайних частей оттенён несколько сумрачной, минорной по колориту средней (воспоминание о вчерашнем не-настье). Образ вьюги, переданный изобразительными средствами (триольность, движение мелодии по полутонам, секвентные повторы, диссонантность) будто напоминает, что в жизни могут встретиться не только радости, но и горести. Этим контрастом ещё больше подчёркивается общий торжественно-приподнятый, жизнеутверждающий настрой сочинения.

На первый взгляд, в цикле «Зимнее утро» нет единства ни сюжетного, ни специфически музыкального – интонационных арок, лейтмотивов, обрамления и т. п. Но всё же это не просто сюита. Из разрозненных пушкинских стихотворений Р. Бойко сумел создать самостоятельную целостную композицию. Все хоры цикла объединены близостью одного героя – поэта-мыслителя – и выражают его проникновенное и чуткое восприятие красоты природы, его раздумья над вечными вопросами бытия, его мудрость, здоровое и ясное мировоззрение, принимающее жизнь во всем её многообразии.

Сопоставляя части цикла, можно обнаружить одну «сквозную» линию развития: от созерцания картин природы («Осень»), элегических воспоминаний («Таврида»), просветлённо-задумчивых размышлений о бренности бытия («Три ключа»), через отстранение, картины народной жизни («Бонапарт и черногорцы», «Послание»), психологические переживания, обновление, иронию («Пробуждение», «Возрождение», «История стихотворца») – к жизнеутверждению, гимну новому дню («Зимнее утро»). Таким образом, структура цикла сочетает контрастность с непрерывным внутренним развитием одной темы, одной идеи.

Единству целого способствует и тональное обрамление цикла (b-moll первого хора «Осень» – B-dur последнего «Зимнее утро»), и общность музыкального языка. Поэзия А. Пушкина вызвала стремление композитора воссоздать в музыке облик далёкой эпохи, пойти по пути жанровой характерности. Отсюда близость его хоров вокальным элегиям, бытовым романсам и народным песням пушкинского времени. Но хотя Р. Бойко и отталкивается от этих жанров,

музыка его хоров вполне современна по звучанию, чему в немалой степени способствует богатство и разнообразие ритмического рисунка, свежесть и яркость ладогармонического языка.

Особенностью цикла «Зимнее утро» является также необыкновенная экономия выразительных приёмов и средств. Входящие в него хоры написаны прозрачно и лаконично, имеют ясную, чёткую форму. Непосредственность и простота высказывания, выразительность мелодического языка, яркая индивидуальность отличают данный цикл и ставят его по праву в ряд лучших произведений на стихи великого поэта.

Для мелодического языка Р. Бойко характерна опора на русскую народную песенность, о чем писал и его педагог А.И. Хачатурян: «В творчестве любого композитора ценна прежде всего национальная определённости, и я с радостью отмечаю, что Р. Бойко удивительно чутко сумел отразить в своих произведениях интонации русской народной песни» [1, с. 26]. Мелодии композитора или очень плавны, напевны, по-песенному закруглены, или пронизаны ритмом марша, танца, но всегда вокально удобны и просты.

Будучи глубоко национальным автором, Р. Бойко, следуя русской традиции, с большим интересом изучает музыку других народов. Такие талантливые опусы, как цикл для детей «Серебристый пояс», «Четыре рапсодии», ряд романсов, хоров и обработок, свидетельствуют о его умении проникать в музыкальную стилистику других народов, передавать в своей музыке их наиболее яркие, самобытные черты.

Гибкий выразительный мелос сочинений Р. Бойко сочетается с разнообразной, богатой ритмикой. Композитор часто применяет наряду с простыми сложные размеры, быстрые смены далёких метров типа 3/4, 7/8, перебивки одного метра «чуждыми» тактами. Это своеобразие и свобода метроритмики придаёт его музыке особую характерность.

Гармония произведений Р. Бойко богата оттенками, всегда свежа, нова: часто используются смелые тональные соотношения, дополнительные тоны, полифункциональность, ладовая игра (мажорно-минорные переливы). Композитор опирается на развитую систему диатонических ладов, свойственных русской народной музыке, вводя в неё современные гармонические средства. Нередко он применяет свободное колористическое сопоставление аккордов, не подчиняя их соотношения функциональной гар-



монии, неполные аккордовые созвучия секундовых удвоений, аккорды нетерцового строения, неожиданные альтерации, сонористические эффекты. Часто аккорды остродиссонантного звучания рождаются в результате мелодического развития голосов, свободно претворяющих принцип подголосочного изложения.

Все средства выразительности, представленные в хорах Р. Бойко, воплощены в чётких и стройных музыкальных формах. Композитор использует традиционные классические структуры: период («История стихотворца», «Ты запой мне ту песню»), простые двухчастные («Таврида», «Возрождение»), разновидности трёхчастных форм («Осень», «Послание», «Зимнее утро»). Нередко встречаются свободно-строфические композиции («У века веки опускаются», «Над миром дожди как слезы» из триптиха «О мире»), но чаще всего структура хоров приближается к песенной, т. е. куплетной или куплетно-вариационной, что обусловлено характером тематизма. Широко применяется принцип пары периодичности ($a \ a_1 \ b \ b_1$) как один из основных

типов песенных структур. Большую роль играет вариационный принцип развития, позволяющий обновлять и обогащать музыкальный образ.

Зачастую на фоне куплетно-вариационной формы проступают контуры классических репризных структур: двухчастной («Серебряный ветер», «Вечером синим»), трёхчастной («Глупое сердце, не бейся»), трёхпятчастной (Вологодские кружева). Особенности той или иной формы, динамики её развития находятся в зависимости от поэтического текста и им обуславливаются.

Хоры Р. Бойко, отличаясь красочностью мелодического и ладогармонического языка, богатством метроритмики, логической ясностью формы, свидетельствуют о высоком мастерстве композитора, о его глубоком знании певческих голосов, что находит отражение в выборе составов хоров, в применении удобных тесситур, в мелодичности голосоведения, в эффективном использовании вокально-тембровых красок. Они по праву занимают достойное место как в концертной практике, так и в учебно-педагогическом репертуаре [2; 7; 9].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Виктор В.И. Ростислав Бойко: монографический очерк. М.: Сов. композитор, 1985. 160 с.
- 2/ Захаров Ю.К., Захарова Л.В. Творческое содружество В.С. Попова с современными авторами хоровой музыки Произведения Т. Корганова и Р. Бойко в исполнении хоровых коллективов Академии хорового искусства // Вестник АХИ. 2017. № 7. С. 17–38. EDN ZFLTIN.
- 3/ Ермакова С.С. Вокально-хоровая музыка Р.Г. Бойко для детей и юношества // Сохранение и развитие традиций отечественной хоровой культуры: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции, Чебоксары, 22 марта 2019 года. Чебоксары: Плакат, 2019. С. 115–119.
- 4/ Мельникова Е.П. Поэзия А.С. Пушкина в хоровом творчестве русских композиторов // Сохранение и развитие традиций отечественной музыкальной культуры: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции, Чебоксары, 25 марта 2021 года. Чебоксары: Плакат, 2021. С. 67–69.
- 5/ Равикович Л.Л. Интерпретация поэтического текста в триптихе «О мире» Р. Бойко // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. Т. 20. С. 2176–2180.
- 6/ Равикович Л.Л. Жанр хора а cappella в отечественной музыке второй половины XX века: монография. Красноярск: КГАМИТ, 2011. 338 с.
- 7/ Русская хоровая музыка на стихи А.С. Пушкина. Два столетия. Для хора а cappella. 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина посвящается. СПб.: Композитор, 1999. 152 с.
- 8/ Садовский М.Р. Слава (о Ростиславе Григорьевиче Бойко) // Шкаф, полный времени: Книга размышлизмов. URL: http://www.solnet.ee/parents/p15_r08.html (дата обращения: 05.09.2023).
- 9/ Светозарова Е.Д. Русская поэзия в светской хоровой музыке а cappella XIX – начала XX века // Русская хоровая культура. Вып. 4: сб. науч. тр. / СПбГУКИ; ред.-сост. Т.Г. Томашевская. СПб., 2008. С. 185–200.

REFERENCES

- 1/ Viktorov, V.I. (1985), Rostislav Boyko: monograficheskij очерк [Rostislav Boyko: a monographic essay], Sov. kompozitor, Moscow, 160 p. (in Russ.)
- 2/ Zakharov, Yu.K., Zakharova, L.V. (2017), "Creative community V.S. Popov with modern authors of choral music Works by T. Korganov and R. Boyko performed by choral groups of the Academy of Choral Art", Vestnik AHI [Bulletin of the V.S. Popov Academy of Choral Arts], No. 7, pp. 17–38. (in Russ.)
- 3/ Ermakova, S.S. (2019), "Vocal and choral music R.G. Boyko for children and youth", Sohranenie i razvitie tradicij otechestvennoj horovoj kul'tury: Materialy IV Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Cheboksary, 22 marta

2019 goda [Preservation and development of traditions of russian music culture: Materials of the IV All-Russian Scientific and Practical Conference, Cheboksary, March 22, 2019], Poster, Cheboksary, pp. 115–119. (in Russ.)

4/ Melnikova, E.P. (2021), "Poetry by A.S. Pushkin in the choral work of Russian composers", Sohranenie i razvitie tradicij otechestvennoj kul'tury: Materialy VI Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Cheboksary, 25 marta 2021 goda [Preservation and development of traditions of domestic choral culture: Materials of the IV All-Russian Scientific and Practical Conference, Cheboksary, March 25, 2021], Poster, Cheboksary, pp. 67–69. (in Russ.)

5/ Ravikovich, L.L. (2014), "Interpretation of the poetic text in the triptych "On the World" by R. Boyko", Nauchno-metodicheskij elektronnyj zhurnal «Koncept» [Scientific and methodological electronic journal «Concept»], Iss. 20, pp. 2176–2180. (in Russ.)

6/ Ravikovich, L.L. (2011), Zhanr hora a cappella v otechestvennoj muzyke vtoroj poloviny HKH veka: monografiya [Genre of choir a cappella in domestic music of the second half of the twentieth century: monograph.], KGAMIT, Krasnoyarsk, 338 p. (in Russ.)

7/ (1999), Russkaya horovaya muzyka na stihy A.S. Pushkina. Dva stoletiya. Dlya hora a cappella. 200-letiyu so dnya rozhdeniya A.S. Pushkina posvyashchaetsya [Russian choral music to the verses of A.S. Pushkin. Two centuries. For choir a cappella. 200th anniversary of the birth of A.S. Pushkin to dedicated], Kompozitor, St. Petersburg, 152 p. (in Russ.)

8/ Sadovskiy, M.R. (2010), "Slava (about Rostislav Grigorievich Boyko)", Shkaf polnyj vremeni: Kniga razmyshlizmov [Cabinet full of time: Book of reflections], Available at: http://www.solnet.ee/parents/p15_r08.html (Accessed 05 September 2023). (in Russ.)

9/ Svetozarova, E.D. (2008), "Russian poetry in secular choral music and cappella of the XIX – early XX centuries", Russkaya horovaya kul'tura. Vyp. 4: sb. nauch. tr. [Russian choral culture. Vol. 4: Sat. scientific.], St. Petersburg, pp. 185–200. (in Russ.)

Сведения об авторе

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

Author information

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



УДК 78

ВОПЛОЩЕНИЕ ДРЕВНИХ ОБРЯДОВ И РИТУАЛОВ В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

В.М. ЗАКИРОВА

Институт искусствознания Академии наук Республики
Узбекистан, 100029, Ташкент, Узбекистан

АННОТАЦИЯ. Музыкальное искусство узбекского народа неразрывно связано с духовным наследием предков, формирующим идейно-содержательную сторону произведений изустно-профессионального творчества (макомы, катта ашула, дастаны) и композиций современных авторов. В данной статье рассмотрено несколько сочинений разных лет, в которых идеи духовного возрождения, морально-нравственного совершенствования обрели концептуальное значение. На основе комплексного анализа было выявлено, что в музыкально-сценических произведениях важное место занимает показ самого ритуала, его «внешних» признаков. Выразительная сторона в данном случае образуется как следствие воссоздаваемого на сцене религиозного действия. В инструментальных опусах эмоциональная составляющая ритуала, напротив, выступает на передний план, отражая мироощущение, духовное состояние его участников. Отсюда различие в подходах к воплощению древних обрядов, обновление жанровой природы симфонических произведений, усиление в них признаков театрализации. Объединяющим началом рассмотренных сочинений является обращение композиторов к истории, традициям своего народа с целью показа его культурной самобытности. Это позволяет сохранить духовную связь между поколениями, не прерывать преемственность традиций, в том числе и в области духовно-нравственного развития современного общества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ритуал, обряд, духовность, традиция, наследие, композиторское творчество Узбекистана, музыкальное произведение.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

IMPLEMENTATION OF THE ANCIENT RITUAL RITES IN THE WORKS OF COMPOSERS OF UZBEKISTAN

V.M. ZAKIROVA

Fine Arts Institute of the Academy of Science of the Republic of Uzbekistan, 100029, Tashkent city, Uzbekistan

ABSTRACT. The musical art of the Uzbek people related with the spiritual heritage of their ancestors. It forms an ideological and content side of the works of folklore and professional creativity (makoms, katta ashula, dastans) and compositions of modern authors. In this article, we considered several writings of different years, where the ideas of spiritual revival, moral and ethical improvement acquired a conceptual meaning. The comprehensive analysis of the musical works was revealed “external” signs of the ritual science occupy more important place then expressive side, because it is formed as a result of a religious action recreated on the stage. In the instrumental opuses, the emotional component of the ritual comes to the fore, reflecting the worldview and spiritual state of the participants. Thence we can note the difference in approaches to the implementation of ancient rites, renewal of the genre nature of instrumental compositions and strengthening theatrical features in them. Unifies of the whole opuses the appeal of composers to the history, traditions of their people indicative their cultural identity. This makes it possibility to preserve the spiritual connection between generations, not to interrupt the continuity of traditions, including in the field of the spiritual and moral development of society.

KEYWORDS: ritual, rite, spirituality, tradition, heritage, composer creativity of Uzbekistan, musical work.

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



Изучение духовного опыта предков, постижение философии их жизни приоткрывают исследователям завесу тайны истории того или иного народа, позволяют увидеть его самобытность, уловить наиболее характерные черты, проявляющиеся и в современном обществе. Деятели искусства, в частности композиторы, подбирают точные и художественно убедительные средства воплощения уникального облика народа через традиции, обычаи, обряды, в контексте которых каждый человек живёт и формируется как личность, как представитель этого общества.

Интерес композиторов Узбекистана к традициям предков всегда находился в центре особого внимания. Их привлекала духовная и религиозная жизнь народов, населявших эту территорию в прошлом. В древних обрядах огнепоклонников, или ритуалах дервишей они находили источник формирования духовного опыта, мировоззренческих установок людей того времени, имеющих ценностное значение для нынешних поколений.

Среди научно-исследовательских работ музыковедов, занимавшихся изучением данной проблематики, можно выделить труды Я. Пеккера [9], Н. Янов-Яновской [11], Д.А. Джамаловой [4], С.Д. Давлатовой [2], Р.С. Абдуллаева [1], в которых авторы затронули различные аспекты взаимосвязи религиозных обрядов и музыки¹. Однако претворение этих неразрывных связей в произведениях современных узбекских композиторов исследователями практически не освещалось, либо упоминалось вскользь, фрагментарно. Вместе с тем, примеров обращения узбекских авторов к древним ритуалам, тайным мистическим действиям и их воплощения в художественной концепции, сценографии, композиции и музыкальной драматургии сочинений немало, что заслуживает всестороннего изучения. В русле данной проблематики находится предлагаемая статья.

Многоликая жанровая природа опусов, их идей-

ная направленность, формирующая индивидуальный подход композиторов к трактовке религиозной тематики, привела к появлению в теории музыки понятия «неоритуальность» (или «новая ритуальность») [2], связанного с особым направлением в композиторском творчестве, характеризующим возрождение и переосмысление древних или средневековых ритуалов в контексте современного искусства.

В разных жанрах – опере, музыкальной драме, оркестровых произведениях – композиторы Узбекистана воссоздают элементы ритуальных действий, подчёркивая важнейшую роль духовного совершенствования человека, его стремление к Богу. Под «ритуальными действиями» мы подразумеваем мистические обряды зороастрийцев, а также религиозные практики суфиев (*зикр* и *самовь*², и их разновидности). Духовная составляющая этих ритуалов легла в основу идейного содержания ряда музыкальных опусов, анализу которых посвящена данная работа.

Следует отметить, что культовая тематика с осторожностью «входила» в контекст музыкальных сочинений узбекских авторов, тем не менее, они обращались к отдельным, достаточно острым проблемам религиозного значения, имевшим место в истории народов Центральной Азии. Так, например, ещё в 1-й половине XX века Виктор Успенский в пятичастной симфонической сюите «Муканна» (1944), созданной на основе ранее написанной им музыки к одноимённой пьесе народного поэта Узбекистана Хаида Алимджана, воссоздал столкновение людей (VIII век, территория Мавераннахра) на почве разных религиозных воззрений – язычников в лице приверженцев зороастризма, или огнепоклонников, и исповедующих ислам.

Образ огнепоклонников в сочинении всесторонне раскрывается во второй части – «Моление огню»

¹ В числе работ, посвящённых вопросам претворения мифов, обрядов и ритуалов в творчестве композиторов XX – начала XXI вв., можно указать также статьи С.Д. Давлатовой [3], Е.С. Фёдоровой [10], Е.В. Кисеевой и В.Н. Дёминой [6], С.Д. Давлатовой и М.Н. Дрожжиной [12].

² Зикр – в суфийской ритуальной практике означает «поминание Бога» через многократное проговаривание имени Бога, произнесении определённых словесно-музыкальных формул, а именно «Ла илаха илла-Аллаху» («Нет божества, кроме Бога»). Самовь, или сама, – буквально «слушание» стихов, исполняемых в сопровождении игры на музыкальных инструментах [5].



и в IV части – «Огнепоклонники у портала мечети». Через художественное воплощение ритуала моления огню В. Успенский показал священную силу огня для верующих, в частности, зороастрийцев, религиозное самосознание и свобода которых «были направлены исключительно на заботу о чистоте огня поддерживаемого, посещаемого и почитаемого» [7, с. 159].

Как известно, теме огня не раз посвящали свои опусы композиторы разных стран и культур. Так, известен священный огонь в тетралогии Р. Вагнера, в балладе «Огненный всадник» Г. Вольфа, а также он стал символом неукротимого и экспрессивного выражения чувства свободы в знаменитом «Танце огня» из балета «Любовь-волшебница» Мануэля де Фальи. В пьесе «Моление огню» В. Успенского огонь обретает иное смысловое значение, он – неотъемлемая часть мистического действия, «участник» ритуального обряда зороастрийцев, цель которого – получение энергетических сил, восхваление физических и духовных источников жизни³.

Традиции ритуального обряда ярко и сценически наглядно воплотились в опере «Улугбек» (ред. 1942 и 1958 годов) Алексея Козловского. Магической, таинственной силой эмоционального воздействия обладает сцена «гадания на огнях» китайской девушки Син Дунфан (II акт). Молитвенный текст героини («Духи года! К вам взываю!») чередуется с тайными заклинаниями и с музыкой возбуждённо-динамического характера, сопровождаемой мощными ударами в гонг, напоминая древневосточные мистерии (в том числе и китайские). Впадая в транс, юная китаянка начинает видеть образ Улугбека, обстановку вокруг него. Музыка сцены приобретает всё более напряжённый характер, однако с внезапным появлением хана оркестровая фактура резко разряжается: от многоголосия остаётся одна долго звучащая нота «ре», постепенно истаивающая, улетающая как дым догоревшего огня.

В опере А. Козловского показана и другая сцена религиозно-мистического характера – это хор дервишей (начало III акта). Под грохот ударных (сначала дойра и нагора⁴, затем присоединяются

тарелки, там-там и несколько барабанов) они скандируют возгласы «Я хак! Я хак! Я хак!». Заклинания дервишей по своему типу и строению напоминают *зикры*, основной формулой которых были слова возвеличивания имени Аллаха. Дервиши произносят слова проклятья в адрес казнённого мудреца Хавафи и постоянно обращаются к Аллаху за помощью и Спасением. Сцена имеет остро реакционный характер и завершается массовой дракой на площади. Несмотря на свою эпизодичность в опере, зикральные элементы заметно обогатили художественную и идейную стороны произведения.

В опере «Хамза» (1961) С. Бабаева дервиши трактуются как отрицательные персонажи. Они – одержимые религиозные фанатики, объединившиеся с шейхами и баями против революции. Обряд зикра оригинально претворён в масштабной сцене с участием дервишей, шейхов, а также фанатиков Исмаила (которому Шадман передаёт в полное подчинение свою нарушившую шариат дочь). В данной сцене можно выделить три музыкальных «пласта», каждый из которых связан с определённой образной сферой. Верхний пласт – основная мелодия зикра, скорбная, изобилующая нисходящими интонациями. Средний пласт – хор дервишей, а нижний – оркестровый фон, представляющий собой органнй пункт на тонической квинте с внедрённой «звонящей» секундой, которая переключается с секундовыми интонациями в партии хора, создавая эффект нагнетающегося экспрессивного состояния. Темп движений дервишей и музыкального сопровождения постепенно ускоряется, пока радеющие не переходят в экстатический транс: «Слышны лишь их исступлённые, скандирующие в начале каждого такта выкрики имени бога» [7, с. 217].

Элементы зикральных обрядов получили яркое художественное преломление в творчестве современного композитора Узбекистана Мустафо Бафоева, блистательно владеющего современной техникой письма и одновременно тонко чувствующего национальные музыкальные особенности [1, с. 30]. Так, например, в его опере «Омар Хайям» (1986) имеется сцена «шестивия дервишей», где исполняется зикр. Таинство проводимого ритуала

³ Под физическими источниками понимались огонь и солнце, а под духовными – свет, который излучала душа человека.

⁴ Дойра и нагора – ударные музыкальные инструменты, встречающиеся как в народной, так и в профессиональной музыке

народов Центральной Азии, Azerbaijan, Армении и других стран.



воссоздано в произведении достаточно выразительно. С первых тактов инструментального вступления воссоздается мрачная, зловещая атмосфера происходящего на сцене. В глубоком басу со «змеиной» вкрадчивостью начинает своё наступательное движение предельно лаконичный, состоящий из малых секунд, лейтмотив дервишей. В нотной записи невозможно точно передать специфический характер зикра и, особенно, неповторимое своеобразие сопровождающих зикр гортанных выкриков, поэтому М. Бафоев использовал ритмизованную речь. Для создания эффекта погружения участников ритуала в глубокий транс, композитор обратился к принципу репетитивной техники (имеется в виду многократное повторение одинаковых слов, фраз). В эмоциональном отношении сцена зикра способствует сгущению депрессивного состояния, усиливающегося плачем матери главного героя, которую он узнаёт в толпе.

В другой опере М. Бафоева «Язык птиц» (2001), созданной по одноимённой поэме Алишера Навои, получила музыкальное воплощение *суфийская концепция сотворения мира*. Реализовалась она благодаря включению в музыкальную ткань цитат из произведений западноевропейских композиторов XVIII–XIX вв. (тема «Лебедя» К. Сен-Санса, фрагмент из «Мелодии» К.В. Глюка и «Лунной сонаты» Л. Бетховена) и макомных мелодий, что, по мнению исследователя Н. Янов-Яновской, является оригинальным примером «интертекстуальных маршрутов», воплощающих идею единения Востока и Запада [11, с. 50].

Обращение М. Бафоева к древним ритуальным обрядам, в частности, зикрам, можно обнаружить не только в музыкально-сценических, но и симфонических, в том числе, концертных сочинениях. Назовём в качестве показательных образцов его знаменитый «Бухарский» концерт для виолончели соло и шести узбекских народных инструментов (2001), Концерт «Зикр аль-Хакк» для голоса, струнных, ударных, фортепиано и камерного оркестра (2001), Концерт для ударных «Звуки самоё» (2006). В каждом из названных произведений воссоздается мистическое действо, через художественное воплощение которого автор обращается к современникам с посылом неустанного духовного совершенствования, сохранения в памяти традиций предков, вечных ценностей, постижения законов жизни и Высшей Истины.

Столь сложные и масштабные идеи, положенные в основу ряда концертных произведений М. Бафоева, оказали значительное влияние на жанровую природу опусов, сместив акценты в сторону диалога (проявление суфийской традиции *сухбат* [1; 2]) или, в некоторых случаях, монолога. В сочинениях усилена драматическая линия, композитор выводит на передний план такие средства выразительности, как игра тембрами, полиритмия, разнообразие фактурного оформления музыкальной ткани. Характерной чертой данных произведений стала ансамблевость, проявившаяся в составе исполнителей, в том, как распределены роли между ними, без обязательного выделения солирующей партии, в сопоставлении одной группы инструментов другой, представляющих собой малые ансамбли внутри более крупного состава.

М. Бафоев воссоздает в своих концертных опусах древние формы музыкального искусства, в частности, характерный для него синкретический принцип. Так, в Концерте «Звуки самоё», написанном для 40 ударных инструментов и всего двух исполнителей, музыкантам необходимо постоянно перемещаться (а иногда и бегать) по сцене, играть на инструментах и одновременно выкрикивать определённые слова, что придаёт сочинению черты инструментального театра. Композицию пронизывает архаично-первозданный колорит, воссоздающий мистический обряд, магически воздействуя на слушателей в зале.

Не менее завораживающе и впечатляюще звучит «Толеранс» (“Tolerance”) для симфонического оркестра (2002) Алишера Латиф-Заде. Данное произведение создано в то время, когда понятие «толерантность» приобрело особую актуальность, культивировались идеи терпимого отношения к окружающим людям, религиозным конфессиям, идеологическим воззрениям. Быть толерантным, как известно, необходимое условие для мирного сосуществования в современном мире. В таком обобщённом контексте А. Латиф-Заде даёт представление об общечеловеческих ценностях и взглядах на жизнь, облекая свои идеи в оригинальную музыкальную форму.

С точки зрения идейно-художественного содержания «Толеранс» – это воплощение древних духовных практик. Здесь нет конкретных образов, отсутствует персонификация участников ритуала. Эзотерический смысл несёт в себе обряд, когда с помощью молитв и внутреннего настроя человек

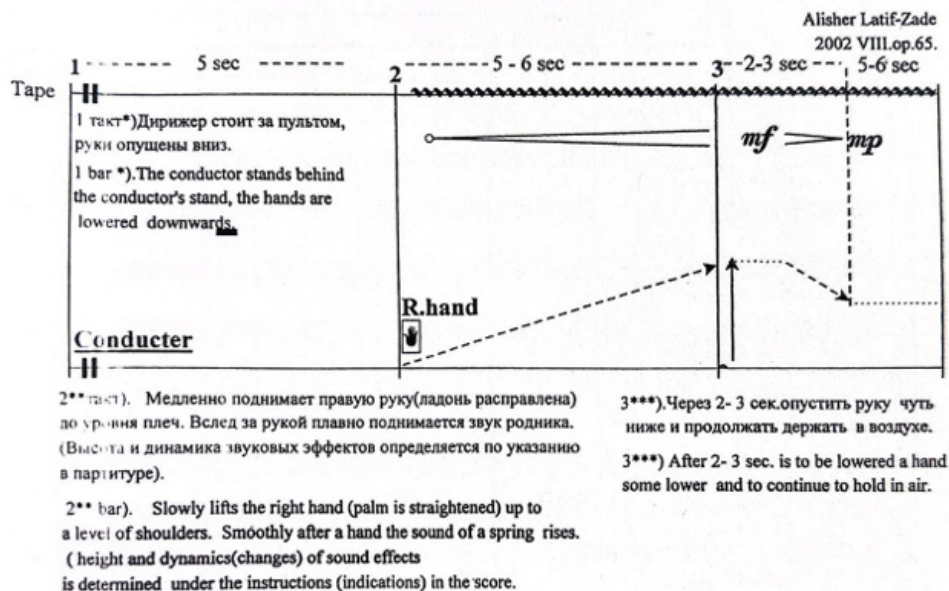


Рисунок 1. Комментарии к исполнению «Толеранс»
А. Латиф-заде

достигал духовного просветления, блаженства, катарсиса, тем самым готовясь к общению с божественным началом. Он ощущает себя освобождённым от земных грехов, и община посвящает его в тайные знания.

Произведение написано для двойного состава оркестра с усиленной ударной группой, хора и магнитофонной ленты, на которую записаны мужской и женский голоса, произносящие ритуальный текст. Важнейшую роль композитор отводит дирижёру, который не только является руководителем исполнителей, он – действующее лицо всего мистического обряда. А. Латиф-Заде детально выписывает в партитуре все движения дирижёра (вплоть до указания количества секунд, необходимых в каждом действии), потактово комментируя это текстом, различными знаками, в том числе и музыкальными штрихами (рисунок 1).

Важное смысловое значение заключено в партиях ударных инструментов, что всегда ожидаемо в такого рода композициях. Ведь, как известно, ритм имеет основополагающую функцию во время совершения такого ритуала, как зикр. «Музыкальное начало в зикре проявляется в первичности ритма над мелодией, чтобы произнесённая формула соответствовала движениям участников зикра» [2, с. 117].

На группу ударных в «Толеранс» возложена миссия возвещать о начале мистериального действия во вступлении, сопровождать ритуал быстрой и динамичной дробью в основных разделах формы, достигать пика в момент кульминации. Удары в литавры в экспозиционном разделе произведения словно «возвещают» об открытии Священного храма, в котором будет совершаться обряд посвящения. Это своего рода «энергетическое очищение пространства», имеющее древнейшие традиции. Кроме того, ударным, в частности, литаврам и там-таму, поручены солирующие партии, обладающие чётко выраженной тематической линией, заметно выделяющейся на общем музыкальном фоне. К ударной группе часто подключается фортепиано. Обрывистые аккордовые комплексы, звучащие в быстром темпе с охватом нескольких октав, исполняются броском руки, словно удары в бубен, барабан или иной похожий инструмент. Особенно яркое выражение этот приём получает в экспозиционном разделе формы и репризе.

Символикой пронизана вся музыкальная ткань сочинения, что проявилось в трактовке состава исполнителей, в использовании специфических приёмов игры, включении в оркестровую партитуру человеческих голосов. Логика движения мелодиче-



ских линий также связана с художественным образом: спуск в пещеру, погружение в глубины сознания, внутрь себя, восхождение к вершине, реализуемое каноническим вступлением голосов в кульминационном разделе, а также резкий спад напряжения в момент «духовного обновления» после катарсиса. Символично воспринимается внезапно возникшая тишина – раздел «Пауза» перед хоралом, словно переход на новый уровень, в другое измерение без бурь и нервных потрясений.

Целый ряд иных символов также «работают» на создание атмосферы таинства. В частности, аккордовые комплексы, представленные в виде кластеров, квартаккордов, септаккордов и других разновидностей гармонических структур, звучат как «всполохи пламени» – важный атрибут священных мистерий. Тремоло долгими длительностями на р исполняющееся в виде канона струнной группой, напоминает энергетические вибрации, пронизывающие пространство вокруг, даёт определённую эмоциональную настройку.

Разнообразные приёмы, используемые А. Латиф-Заде, помогают передать в музыке процесс прохождения всех этапов посвящения человека в тайное общество. Классические (академические) приёмы изложения материала в сочетании с современными техниками письма, дополненными целым рядом специальных символов, знаков, комментариев для исполнителей, объединились в «Толеранс» в единый органический комплекс, в настоящий мистический акт, воплощаемый на сцене при помощи симфонического оркестра и хора. В этом смысле сочинение А. Латиф-Заде стало показательным примером проникновения театральных элементов в инструментальную музыку (хор в данном случае трактуется как особый «тембр», наполняющий оркестровую палитру живыми голосами).

Обращение композитора к древним ритуалам,

представляющим собой духовную первооснову современного общества, обнаруживается в не менее мистическом по характеру произведении – «Книга дервиша» для классических, народных, джазовых инструментов и магнитофонной ленты (2003). В этом масштабном шестичастном цикле композитор показывает путь дервиша, ищущего свой Путь к постижению Истины. Сложность идейного замысла потребовала применения разнообразных выразительных средств для убедительной художественной его реализации. А. Латиф-Заде вновь снабжает партитуру множеством авторских комментариев, подключает к симфоническому составу узбекские народные инструменты, а также акустическую гитару, электрогитары, саксофон и магнитную ленту. Кроме того, в партитуре сочинения имеется литературный текст, который поручен чтецам, исполняющим его на семи языках, и вокальная партия. Вместе они дают отсылку к традициям средневековых мистерий, которые тщательно изучал узбекский автор, находя в них ответы на волнующие его вопросы.

В заключение подчеркнём, что духовный опыт предков, накопленный в процессе совершения древних обрядов, религиозных ритуальных практик несёт в себе колоссальный духовный заряд для нынешних поколений (см. об этом: [8]). Композиторы, по-особенному чувствующие этот мир, улавливают в тайных действиях не только внешнюю форму, видимый пласт, но и скрытые в них духовные ценности, которые так важно понимать и сохранять сегодня как некий ориентир в жизни, позволяющий не утратить свою самобытность, культуру и передать богатое наследие будущим поколениям. В этом и кроется, на наш взгляд, предназначение рассмотренных сочинений композиторов Узбекистана, воспитывающих молодёжь в уважении и почитании национальных традиций, в стремлении к духовному совершенствованию, познанию себя и общечеловеческих ценностей.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абдуллаев Р.С. Узбекский макомат и композиторское творчество // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 1(10). С. 25–34. DOI 10.26176/MAETAM.2023.10.1.002. – EDN PMJPTS.
- 2/ Давлатова С.Д. Отражение суфийского ритуала в композиторском творчестве (к проблеме неоритуальности) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2018. № 3(89) С. 115–122. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-sufiyskogo-rituala-v-kompozitorskom-tvorchestve-k-probleme-neoritualnosti> (дата обращения: 08.08.2023).
- 3/ Давлатова С.Д. Этюд-картина «Суфий и Будда» Т. Шахиди в контексте тенденций «новой сакральности» в композиторском творчестве // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 2. С. 109–115.
- 4/ Джамалова Д.А. Взаимосвязь национальных и современных музыкальных традиций в творчестве композиторов Узбекистана // Проблемы Науки. 2018. № 4 (124). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-natsionalnyh-i-sovremennyh-muzykalnyh-traditsiy-v-tvorchestve-kompozitorov-uzbekistana> (дата обращения: 18.09.2023).
- 5/ Дрожжина М.Н. О поэтике Джалолиддина Руми в композиторском творчестве // Вестник Томского государственного университета, 2012. № 360. С. 65–68.
- 6/ Кисеева Е.В., Дёмина В.Н. Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 77–87. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087.
- 7/ Кларк П. Зороастризм / Пер. А. Хакимовой. Т.: Musika, 2010. 250 с.

- 8/ Колпецкая О.Ю. Musica sacra nova в контексте культурно-политических событий // Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание. Сборник статей и материалов. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского, 2023. С. 63–67.
- 9/ Пеккер Я.Б. Узбекская опера. М.: Сов. композитор, 1984. 288 с.
- 10/ Фёдорова Е.С. Музыка в суфийской ритуальной практике // Исламоведение. 2014. № 3. С. 65–71.
- 11/ Янов-Яновская Н.С. Творчество композиторов Узбекистана в контексте теории интертекста // Узбекская музыка на стыке столетий (XX–XXI вв.): тенденции, проблемы. Т., 2008. С. 39–52.
- 12/ Drozhzhina M.N., Davlatova S.D. Sufi Symbolism in Tolib Shakhidi's Televised Ballet The Rubaiyat of Omar Khayyam. The Challenges of Music Science /Music Scholarship. 2020. No. 1. pp. 66–73. (in Eng.)

REFERENCES

- 1/ Abdullaev, R.S. (2023), “Uzbek macomat and composer’s creativity”, Musical art of Eurasia. Traditions and modernity, No. 1(10), pp. 25–34. DOI 10.26176/MAETAM.2023.10.1.002. EDN PMJPTS. (in Russ.)
- 2/ Davlatova, S.D. (2018), “Representation of the sufi ritual in composers’ creative work (on the problem of neo ritualizm), Istoricheskiye, filosofskiye, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kul’turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki” [History, philosophy, politic and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-sufiyskogo-rituala-v-kompozitorskom-tvorchestve-k-probleme-neoritualnosti> (Accessed: 08 August 2023). (in Russ.)



3/ Davlatova, S.D. (2019), "Etude-painting "Sufi and Budha" by T. Shahidi in the context of the trends of "new sacrality" in composer's work", Manuscript, Vol. 12, No. 2, pp. 109–115. (in Russ.)

4/ Djamalova, D.A. (2018), "Relationship of national and modern musical traditions in the work of composers of Uzbekistan", Problemy nauki [Problems of Science], No. 4 (124), Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-natsionalnyh-i-sovremennyh-muzykalnyh-traditsiy-v-tvorchestve-kompozitorov-uzbekistana> (Accessed 18 September 2023) (in Russ.)

5/ Drojjina, M.N. (2012), "About the poetics of Jaloliddin Rumi", Journal of the State University of Tomsk, No. 360, pp. 65–68. (in Russ.)

6/ Kiseeva, E.V., Demina, V.N. (2020), "Mythological models and ritual forms in modern musical and theatrical performance" Problemy Musical'noy Nauki [The Challenges of Music Science /Music Scholarship], 2020, No. 4, pp. 77–87. (in Russ.)

7/ Klark, P. (2010), Zoroastrizm [Zoroastrianism], perevod A. Khakimovoy. Musika, Tashkent, 250 p. (in Russ.)

8/ Kolpetskaya, O.Yu. (2023), "Musica sacra nova in the context of cultural and political events", Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoj kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie. Sbornik statej i materialov [Work of art in modern culture: creativity – performance – humanitarian knowledge. Collection of articles and materials. Ser. "Decade of Science and Technology in Russia"], P.I. Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts, Chelyabinsk, pp. 63–67. (in Russ.)

9/ Pekker, Ya.B. Uzbekskaya opera [Uzbek opera], Sovetskiy kompozitor, Moscow, 288 p. (in Russ.)

10/ Fyedorova, Ye.S. (2014), "Music in Sufi ritual practice", Islamovedeniye [Islamic studies], No. 3, pp. 65–71. (in Russ.)

11/ Yanov-Yanovskaya, N.S. (2008), "Creativity of composers of Uzbekistan in the context of the theory of intertext", Uzbekskaya muzyka na styke stoletiy (XX–XXI vv.): tendentsii, problem [Uzbek music in the turn of the century (XX–XXI centuries): trends, problems], Tashkent, pp. 39–52. (in Russ.)

12/ Drozhzhina, M.N., Davlatova, S.D. (2020), Sufi Symbolism in Tolib Shakhidi's Televised Ballet The Rubaiyat of Omar Khayyam, Problemy Musical'noy Nauki [The Challenges of Music Science /Music Scholarship], No. 1. pp. 66–73. (in Eng.)

Сведения об авторе

Закирова Венера Мансуровна, PhD, старший научный сотрудник Отдела «Музыкальное искусство», Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан
E-mail: z.venera-10@mail.ru

Author information

Venera M. Zakirova, PhD, Senior Researcher of the Department of Musical Art, Fine Arts Institute of the Academy of Science of the Republic of Uzbekistan
E-mail: z.venera-10@mail.ru



УДК 782

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НЕСЦЕНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ «СТРАСТЕЙ ПО АДАМУ» АРВО ПЯРТА

А.Н. ЗИМИНА

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

АННОТАЦИЯ. Статья находится в русле проблематики, связанной с визуализацией несценической музыки. В центре внимания автора – спектакль на музыку Арво Пярта «Страсти по Адаму», поставленный в Таллинне в 2015 году и приуроченный к 80-летию композитора. Его идея родилась в тесном творческом сотрудничестве с американским режиссёром Робертом Уилсоном, чьи постановки с конца 1960-х годов стали оказывать значительное влияние на формирование облика современного театра, привлекая внимание публики во всем мире. Он разработал индивидуальный и оригинальный почерк своего режиссёрского видения, который характерен для всех его театральных работ. Это определяется особым способом использования света, опорой на структуры простого движения и пластики, классической строгостью и лаконичностью сценического оформления. В статье отдельное внимание уделяется личности Р. Уилсона и исследованию феноменов визуального и постдраматического театра, в русле которых театроведы изучают его режиссёрский стиль. Подчёркивается, что постановка «Страстей по Адаму» является ярким примером не только визуализации музыкального текста, не предназначенного для сценического воплощения, но и демонстрирует особенности режиссёрского театра Р. Уилсона.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Арво Пярт, «Страсти по Адаму», Роберт Уилсон, визуальный театр, визуализация несценической музыки.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

Исследование поддержано Красноярским краевым фондом поддержки научной и научно-технической деятельности в рамках конкурса проектов организации участия студентов, аспирантов и молодых учёных в конференциях, научных мероприятиях и стажировках (I очередь 2023 года, код заявки: 2023032009742)

VISUALIZATION OF NON-STAGE MUSIC BY EXAMPLE “ADAM’S PASSION” BY ARVO PÄRT

A.N. ZIMINA

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

ABSTRACT. The article is inline with issues related to the visualization of non-stage music. The author focuses on the play “Adam’s passion” to the music of Arvo Pärt, staged in Tallinn in 2015 and dedicated to the composer’s 80th birthday. His idea was born in close creative collaboration with the American director Robert Wilson, whose productions from the late 1960s began to have a significant influence on the formation of the image of modern theater, attracting the attention of audiences around the world. He developed an individual and original style of his directorial vision, which is characteristic of all his theatrical works. This is determined by a special way of using light, relying on structures of simple movement and plasticity, classical rigor and laconicism of stage design. The article pays special attention to the personality of Robert Wilson and the study of the phenomena of visual and post-dramatic theater, in line with which theater scholars study his directorial style. It is emphasized that the production of “Adam’s passion” is a striking example of not only the visualization of a musical text not intended for stage execution, but also demonstrates the features of director Robert Wilson’s theater.

KEYWORDS: Arvo Pärt, “Adam’s passion”, Robert Wilson, visual theater, visualization of non-stage music.

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

The study was supported by the Krasnoyarsk Regional Fund for Support of Scientific and Scientific and Technical Activities as part of a competition for projects to organize the participation of students, graduate students and young scientists in conferences, scientific events and internships (phase I of 2023, application code: 2023032009742)



*Театр – это не просто место тяжёлых тел,
но также и место реального собирания воедино,
где происходит уникальное пересечение эстетически
организованной и вместе с тем повседневной реальной жизни.*
Хайнер Мюллер [6, с. 10]

Одна из интереснейших тенденций XX столетия, определившихся в практике музыкального театра, связана с визуализацией музыки, при создании которой композитор не предполагал её сценического воплощения. Первоначально этот процесс ярко заявил о себе в балетном искусстве (достаточно вспомнить балет Михаила Фокина «Шопениана» или неоклассический балет Кеннета Макмиллана «Майерлинг»). В последние десятилетия на балетную сцену пришли и сочинения, которые тесно связаны с традициями духовной музыки. Среди наиболее ярких событий можно назвать балетные версии Джона Нормайера («Страсти по Матфею» И.С. Баха, «Мессия» Г.Ф. Генделя, «Реквием» В.А. Моцарта).

В этом ряду особого внимания заслуживает спектакль «Страсти по Адаму» Арво Пярта, который был показан в Эстонии 12 мая 2015 года в бывшем литейном цехе завода «Нобель & Лесснер», совместно с «Change Performing Art» и Эстонской филармонией. Режиссёром постановки и автором идеи выступил американец Роберт Уилсон, чьё творчество представляет одно из самых ярких и самобытных явлений современного театрального искусства. Он разработал индивидуальный и узнаваемый режиссёрский почерк благодаря оригинальному использованию света, компонентов сценического движения при классической строгости и лаконичности декорационного оформления. Не случайно фигура режиссёра и его постановки в последние два десятилетия вызывают большой интерес у театроведов.

Среди наиболее значимых исследований назовём книги В. Берёзкина «Роберт Уилсон. Театр художника» [1], М. Шевцовой «Роберт Уилсон» [8], Д. Годер «Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра» [5]. Много внимания Р. Уилсону уделяется в книге немецкого театроведа Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» (1999) [6]. Все эти работы неизменно вовлекают в орбиту изучения проблематику, связанную с *визуальным театром*, который большинством исследователей определяется как вид театра, где главным выразительным средством является *«изображение»*. Визуальный театр (или театр художника, как его ещё называют)

в максимальной степени выражает суть постдрамы: отказ от литературной основы спектакля. Такого рода постановки, по мнению критиков, воздействуют по принципу музыки – их содержательный ряд порой невероятно сложно и даже невозможно пересказать.

Несмотря на то, что это явление уже стало предметом обсуждения среди театроведов, тем не менее, в контексте межвидовых (драматического и музыкального) и межжанровых взаимодействий визуальный театр до сих пор не рассматривался. В этом отношении заявленный в названии исследовательский ракурс представляется актуальным и обладающим новизной. В рамках данной статьи кратко охарактеризуем личность и основные черты режиссёрского театра Р. Уилсона, а также предпримем попытку выявить некоторые особенности воплощения несценической музыки на примере постановки «Страсти по Адаму» А. Пярта.

Крупнейший американский театральный режиссёр, сценограф и драматург Р. Уилсон – один из крупнейших представителей театрального авангарда конца XX – начала XXI веков. В 1971 году к нему приходит мировое признание. В это время Р. Уилсон, в творческом тандеме с Раймондом Эндрюсом¹, создаёт оперу «Взгляд глухого». Со временем, география проектов режиссёра значительно расширяется. Его постановки демонстрируются по всему миру. В том числе, в Нью-Йорке, Р. Уилсон ставит двенадцатичасовую «тихую оперу» – «Жизнь и время Иосифа Сталина» (1973), а также «Письмо королеве Виктории» (в Европе и Нью-Йорке (1974-75)). В 1976 году он в сотрудничестве с композитором Филипом Гласом создаёт оперу «Эйнштейн на пляже», которая была представлена на фестивале в Авиньоне и в Метрополитен-опере (Нью-Йорк). С тех пор было организовано четыре мировых турне этого спектакля (1976, 1984, 1992 и 2012).

Начав с изучения живописи и архитектуры, Р. Уилсон, даже будучи театральным режиссёром,

¹ Талантливый глухонемой темнокожий подросток, с которым, в 1968 году на улице Нью-Джерси у Уилсона произошла случайная встреча. Позднее Раймонд был усыновлён режиссёром.



продолжает заниматься и другими видами деятельности: он устраивает перформансы, фото и видео выставки (ярким примером которых стала серия видео-портретов под названием "Voom Portraits"), различные инсталляции. Примечателен и тот факт, что он разрабатывает авторские скетчи (наброски) к спектаклям. Многие из них можно увидеть в буклетах и программах к постановкам². Есть у Р. Уилсона опыт и в качестве хореографа-постановщика. В интернете доступен для просмотра небольшой отрывок из балета "Snow on the Mesa" («Снег на Мезе»), где он выступил сценографом и хореографом; ещё один балет – "Le Martyre de Saint-Sébastien" («Мученичество Святого Себастьяна») он поставил в 1988 году³.

Одна из главных особенностей спектаклей Р. Уилсона – это необычный темпоритм развёртывания временного пространства, который исследователи связывают с врождёнными особенностями режиссёра, схожими со среднефункциональным аутизмом. Он испытывал проблемы с движением, и особенно трудно

ему давалась речь и коммуникация. В своё время, Бёрд Хоффман, педагог по танцу, посоветовала ему «оставлять больше времени на говорение и замедлить темп» [3, с. 10]. Роберт преодолел недуг, но тот оставил значительный след, благодаря которому, поменялась «модель восприятия действительности – всё вокруг замедлилось вместе с темпом речи» [там же]. «Поэтому, когда в "Adam's Passion" голый мужчина полчаса идёт до края сцены, – это не издевательство, так Боб чувствует мир» [там же, с. 12]. Таким способом он старается замедлить театральное время, чтобы усложнить его. По словам самого режиссёра «тот театр, который он делает, призван оставлять пространство для рефлексии максимально сложных положений» [там же, с. 11].

Спектакли Р. Уилсона собраны визуальной структурой. Он, пытаясь объяснить, как происходит формирование такой структуры, говорил, что исходит из визуального: «Вот здесь будет тёмная сцена, а здесь светлая, и между ними должна быть перекрёстная связь» [2, с. 222]. Это визуальная драматургия в чистом виде, и тем значительнее вклад Р. Уилсона в развитие театра. «Я вижу время как часть креста, линию, которая идёт от центра земли к небесам. Время есть вертикальная линия, пространство – горизонтальная. Крест из времени и пространства – есть архитектура всего» [3, с. 10].

За счёт формальных приёмов Р. Уилсона литературный текст в его спектаклях очень мощно акцентирован, чувствуется расстояние между речью и произносящим её актёром; слово фактически не принадлежит говорящему, речь сама по себе превращается в действие, голос становится выставочным объектом – он отделяется от говорящего и наделяется самостоятельной ценностью.

Важным аспектом в постановках Р. Уилсона является концептуальное использование света и цвета. Первое, что вспоминают зрители при упоминании имени режиссёра – свет (фирменные цветные или градиентные задники) и преимущество синего цвета. Они не только служат главными структурообразующими элементами спектакля, но и определяют содержание работы – наряду с актёрами, реквизитом, звуком. Порой свет у Р. Уилсона становится важнее актёра и сценографии – он сам по себе очень много значит. «Для меня все элементы театра: слова, музыка, движение, танец, костюмы, грим, архитек-

² Немаловажен и его вклад в области дизайнерских разработок: Роберт Уилсон известен своим фанатичным отношением к стульям (в личной коллекции их насчитывается более тысячи). Зачастую режиссёр конструирует мебельный реквизит спектаклей и участвует в его сборке.

³ Роберт Уилсон многократно получал награды, премии и призы за достижения в области театра, музыки и изобразительного искусства: две стипендии Фонда Рокфеллеров, две стипендии Гуггенхайма. В 1986 году он стал единственным кандидатом на Пулитцеровскую премию в номинации «Драма» за его постановку «Гражданские войны». Также завоевал Награду немецких театральных критиков за «Чёрного всадника» (1990), Премию Ассоциации итальянских музыкальных критиков Аббати, две итальянских Премии Убю (1992 и 1994) за «Алису» и «Доктор Фауст зажигает огни», награду Венецианского биеннале «Золотой лев» за скульптуру «Потеря памяти» (1993), Премию «Хань / Хагормо» (1995). Нью-йоркская публичная библиотека присудила ему «Льва исполнительских искусств»; Арт-Лига Хьюстона — почетный знак «Художник года штата Техас». Американское театральное общество наградило его премией «Дизайн» за уникальные художественные эффекты. Среди других почётных наград: Премия «Бесси»; режиссёрские премии «Оби» и «Драма-Деск»; награда «За вклад в искусство» от Дороти и Лилиан Гиш (1996); Европейская Премия художественного общества Таормина (1997), Гарвардская медаль отличия «Дизайн» (1998), Премия Союза французских театральных критиков за лучший иностранный спектакль «Игра снов» (2002). В 2009 году он был награждён Премией Хайна Хекроса за проект оформления города Гиссена и получил от администрации Гамбурга Медаль искусств и наук.



тура, скульптура, дизайн, свет – в равной степени важны. Все виды искусства объединяются в театре. Вы можете назвать это “Великим универсальным произведением искусства” (Gesamtkunstwerk), как Рихард Вагнер, или “Эпическим театром”, как Бертольт Брехт. Слово “опера” в переводе с латинского означает “труд”, “опус”, оно включает в себя очень многое» [9, с. 118].

Все перечисленные выше особенности режиссёрского театра Р. Уилсона исследователи рассматривают, как уже отмечалось, в контексте постдраматического театра, где в числе прочего, происходит смещение от литературы к визуальному ряду, текст из основы спектакля становится всего лишь вспомогательным элементом, причём необязательным. Бесспорно, режиссёрское мышление Р. Уилсона развивается именно в русле «визуального театра», в котором объединяются разные виды искусств, и спектакль перестаёт быть иллюстрацией, раскрытием текста драмы. Он значительно расширяет смыслы благодаря оперированию средствами других видов.

Особый интерес в этом отношении представляют его театральные постановки, которые визуализируют музыку, при создании которой композитор не предполагал её сценического воплощения. Наиболее ярким примером тому служит спектакль «Страсти по Адаму» Арво Пярта. После премьеры он был дважды показан: в Берлине (2018) и в Риме (2023).

Р. Уилсон, к моменту премьеры «Страстей по Адаму» уже имел опыт визуализации несценической музыки. Еще в 2007 году, в театре Шатле в Париже, он осуществил блистательную постановку «Страстей по Иоанну» И.С. Баха. Обратим внимание на один из отзывов на спектакль: «Попытка постановки пассионов Баха, предпринятая Робертом Уилсоном (совместно с вильнюсской Национальной оперой Литвы), решена в типично уилсоновском духе – режиссура, декорации, свет и хореография. Под тотальным напором режиссёра не устоит ни один классик, даже Бах. Все излюбленные приёмы оказались задействованы в “Страстях по Иоанну” – и замедленные движения персонажей, и появление фигур статистов, исполняющих, вроде бы незамысловатые, но такие завораживающие па, и частая игра в “театр теней”, когда авансцена с персонажами затемнена, а подсвечивается лишь задник. В случае со “Стра-

стями по Иоанну” геометрия Баха хоть и становится отчётливее, но нельзя сказать, что упрощённое. Музыкальные критики из христианских изданий чуть ли не млеют от той степени точности, с которой Уилсон передаёт дух Евангелия. Речь о тихом катарсисе, что настигает вместе с финальным хором и не отпускает весь долгий парижский вечер» [7].

Продолжились опыты режиссёра и в постановке «Страстей по Адаму». Мировая премьера сочинения прошла в Таллине и была посвящена 80-летию композитора Арво Пярта и Году музыки в Эстонии.

Знакомство двух уникальных личностей произошло в Ватикане, куда Р. Уилсон был приглашён на аудиенцию у папы. Услышав в Сикстинской капелле сочинение А. Пярта в исполнении детского хора, режиссёр не смог остаться равнодушным. Он познакомился с композитором и предложил сотрудничество, которое А. Пярт, в свою очередь, одобрил. Так появился их творческий тандем.

Арво Августович Пярт – известный эстонский композитор, творчество которого условно можно разделить на три этапа: ранний (работает в авангардных техниках), период кризиса (молчания) и период рождения авторского стиля “Tintinnabuli” (основан на принципах техники минимализма и эстетики «новой простоты») [4]. Партитура «Страстей по Адаму» как бы демонстрирует эволюцию стиля А. Пярта. Она была составлена из трёх ранее написанных сочинений композитора: “Adam’s lament” («Плач Адама») – оратории для смешанного хора и струнного оркестра, написанная на русскоязычный текст Силуана Афонского (2010); “Tabula rasa” – концерта для двух скрипок solo, подготовленного фортепиано и камерного оркестра (1977), посвящённого скрипачу Гидону Кремеру, и “Miserere” (Псалом 50) – для солиста, хора и ансамбля (1989). Специально для постановки А. Пярт написал «Секвенцию» (2015), открывающую «Страсти».

Режиссёрское решение пространства постановки подчинялось вытянутой прямоугольной форме помещения бывшего заводского цеха. Необычной являлась сцена, продолженная выведенным в зрительские ряды подиумом. Главным декорационным элементом становится экран с меняющимися видеопроекциями (рисунок 1). Нетрадиционно местоположение оркестра и хора: оркестр располагается за слушателями, а хор – на боковом балконе справа.

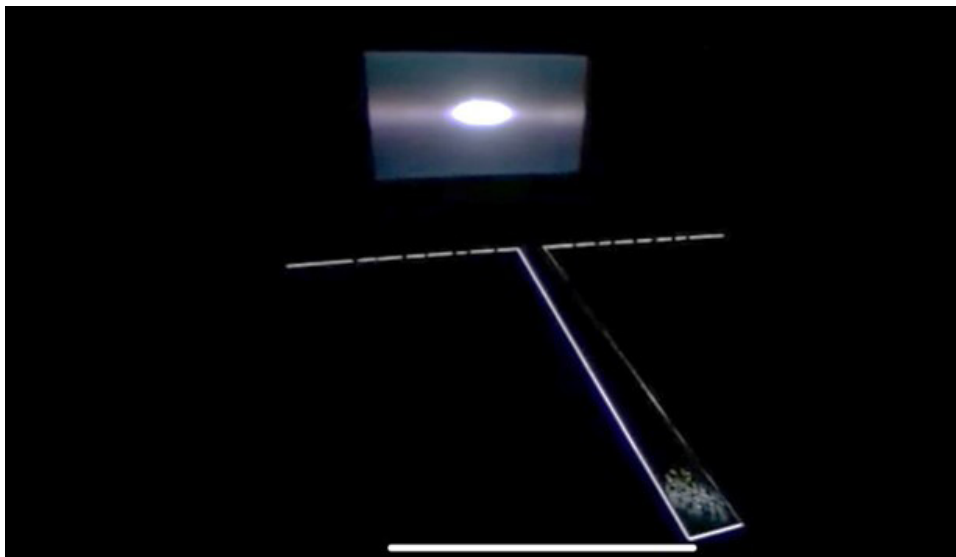


Рисунок 1. Сцена постановки «Страстей по Адаму».

Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=B-SlspCBM28>

Пластическим и световым решением Р. Уилсон подчёркивает значимые моменты в музыке А. Пярта. Так, например, на резкие звуки инструментов на экране загораются лампы, а герои реагируют определёнными жестами, или при переходе мелодии из верхнего регистра в средний – световая полоса на заднике перемещается сверху экрана на середину. Различный реквизит, используемый в спектакле, представляет собой символы (оливковая ветвь, перевёрнутое дерево, лестница и др.), которые призваны акцентировать внимание на текстовой (смысловой) составляющей сочинения (рисунок 2).

«“Страсти по Адаму” – это то, что мы слышим и видим. Я создаю некую среду или пространство, которое, мы надеемся, помогает публике лучше услышать музыку Арво Пярта, хотя изначально она не была написана для сцены. Сочинение, которое мы представляем, должно и после того, как мы покинем театр, заставить нас продолжать думать о нём. Важно то, что я делаю в качестве режиссёра или дизайнера. Я создал пространство, которое может предложить идеи, но не подразумевать или настаивать на том, чтобы другие люди думали так же, как я. Интересно то, что, оставаясь открытым для восприятия постановки, слыша эту музыку, вы можете чувствовать её каждый раз по-разному. Единственное, что посто-

янно – это изменение. Что важно, так это наш опыт момента...

Мне очень трудно говорить о чём-то духовном. Многие из того, что мы видим в исполнительском искусстве – это внешнее выражение наших чувств. Эта музыка связана с чем-то более глубоким, и её не нужно изображать внешне. Это создаёт ментальное пространство, которое позволяет размышлять. Чтобы начать работу, я закрываю глаза и делаю комнату тёмной, чтобы не отвлекаться и сосредоточиться на музыке. После этого я начинаю постановку без музыки, поэтому могу видеть работу молча. Затем я объединяю аудиальное с визуальным. Я заинтересован в том, чтобы увидеть, как параллельное сосуществование этих типов восприятия усиливает каждую составляющую синтеза, обнаруживая их двойственность. Им не нужно иллюстрировать друг друга», – слова Р. Уилсона об А. Пярте и «Страстях по Адаму» [9].

Учитывая ограниченные рамки статьи, кратко перечислим специфические особенности визуализации неслучайной музыки, характеризующие постановку «Страстей по Адаму», и режиссёрский театр Р. Уилсона в целом:

- **Пластика** – плавные движения героев и использование определённых жестов.



Рисунок 2. «Страсти по Адаму».

Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=B-SlspCBMZ8>

- *Время* – движение, как правило, утрированно замедленно.

- *Свет, цвет* – преимущественно синие тона (градиент), с использованием световых элементов (лучей, вспышек), задника в виде экрана.

- *Смещение акцента с литературной составляющей на визуальную* – текст нивелируется, визуальное выходит на первый план.

- *Символы* – элементы спектакля, в которые вкладывается глубинный смысл.

- *Важное значение грима* – порой на подготовку одного персонажа уходит несколько часов. (Частично можно обнаружить сходство с японским театром Кабуки – белые лица и ярко вычерченные глаза. Но это лишь черты. Сам режиссёр никак не связывает своё видение грима актёров с данным театром).

За время постановки персонажи не произносят ни слова, так как все смысловые акценты направлены на свет и пластику – основные составляющие театра Р. Уилсона. «Без света нет пространства» [8, с. 37] – говорил режиссёр. Благодаря этому он творит особую атмосферу, дающую повод для размышлений и богатых ассоциаций. Интересно, что с точки зрения кинематографа, большинство произведений «видеотеатра» Р. Уилсона сопоставимы с немым кино (и там, и тут отсутствует произносимое

слово), которое, однако, создавал не режиссёр, а художник. Иначе говоря, перед нами и здесь явление особого рода. Его можно определить словосочетанием «кинематограф художника» – аналогично словосочетанию «театр художника», принятому в книге В. Березкина [1, с. 429] по отношению к сценическому творчеству Р. Уилсона.

В этом плане необычайно точными представляются слова режиссёра из документального фильма Катарины Отто-Бернштейн «Абсолютный Уилсон»: «Ведь ясно же, что традиционные категории – живопись, скульптура, сценическое искусство – более не соотносятся с действительностью. Лично я считаю, что это связано с кризисом нашего психического пространства и границами, разделяющими субъект и объект. Границы между объектами стираются, и точно также происходит спутывание ролей художника и зрителя, размывание рамок между самим собой (личностью) и другими...»⁴.

⁴ «Absolute Wilson» (2006), документальный фильм. США, Германия: <https://ovideo.ru/film/27938>



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Берёзкин В.И. Роберт Уилсон. Театр художника. М.: «Аграф», 2003. 496 с.
- 2/ Гаврилова Л.В. История музыкально-театрального искусства. Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2017. 242 с.
- 3/ Гаврилова Л.В., Зими́на А.Н. Некоторые особенности режиссёрского воплощения «Страстей по Адаму» Арво Пярта в постановке Роберта Уилсона. Материалы XIX международной научно-практической конференции. Н.-и.ц. «Академический», 2019. С. 10–14.
- 4/ Гаврилова Л.В., Зими́на А.Н. Tintinnabuli-техника в “Tabula rasa” Арво Пярта // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 2. С. 47–53.
- 5/ Гюдер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 240 с.
- 6/ Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр / Пер. Н. Исаева. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
- 7/ Мокроусов А. Роберт Уилсон пригласил Баха // Газета «Коммерсантъ» № 73. 2007. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/762957> (дата обращения: 20.03.2023).
- 8/ Шевцова М. Роберт Уилсон / Пер. А. Беляев. М.: Международное театральное агентство «play&play» – «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017. 192 с.
- 9/ Arvo Pärt, Robert Wilson Aadama passioon. Adam's passion. World Premiere 12 May 2015, at Noblessner Foundry, Tallinn, Estonia. URL: <https://www.digar.ee/arhiiv/et/download/188434> (дата обращения: 10.06.2023).

REFERENCES

- 1/ Aadama passioon: Arvo Pärt, Robert Wilson. Adam's passion. World Premiere 12 May 2015, at Noblessner Foundry, Tallinn, Estonia. Available at: <https://www.digar.ee/arhiiv/et/download/188434> (Accessed 10.06.2023) (in Eng.)
- 2/ Berezkin, V.I. (2003), Robert Uilson. Teatr hudozhnika [Robert Wilson. The artist's theater], "Agraf", Moscow, 496 p. (in Russ.)

- 3/ Gavrilova, L.V. (2017), Istoriya muzykal'no-teatral'nogo iskusstva [History of musical and theatrical art], Krasnoyarsk State Institute of Arts, Krasnoyarsk, 242 p. (in Russ.)
- 4/ Gavrilova, L.V., Zimina, A.N. (2019), "Some features of the director's embodiment of Arvo Pärt's "The Passion for Adam" staged by Robert Wilson", Materials of the XIX International Scientific and Practical Conference [Materialy XIX mezh-dunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii], N.-I. ts. "Academic", pp. 10–14. (in Russ.)
- 5/ Gavrilova, L.V., Zimina, A.N. (2021), "Tintinnabuli-technique in "Tabula rasa" by Arvo Pärt", ARTE, No. 2, pp. 47–53. (In Russ.)
- 6/ Goder, D. (2012), Hudozhniki, vizionery, cirkachi: Ocherki vizual'nogo teatra [Artists, visionaries, circus performers: Essays of visual theater], New Literary Review, Moscow, 240 p. (in Russ.)
- 7/ Lehman, Hans-Tis (2013), Postdramaticheskij teatr ["Post-drama theater"], Per. N. Isaeva, ABCdesign, Moscow, 312 p. (in Russ.)
- 8/ Mokrousov, A. (2007), "Robert Wilson nailed Bach", Kommersant newspaper, No. 73, Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/762957> (Accessed 20 March 2023) (in Russ.)
- 9/ Shevtsova, M. (2017), Robert Wilson, Per. A. Belyaev, International Theater Agency "play&play" – "Canon+" ROOI "Rehabilitation", Moscow, 192 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Зими́на Анна Николаевна, аспирант 2-го курса кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: anyto4ka-zimina@mail.ru

Author information

Anna N. Zimina, 2nd year postgraduate student of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: anyto4ka-zimina@mail.ru



УДК 78.02

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СРЕДЫ “MAX/MSP/JITTER” В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВВ.

А.Ю. МИХЕЛЬ

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

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается один из широко используемых инструментов, ставший в последние десятилетия мировым стандартом в области визуального программирования для создания произведений в различных направлениях электроакустической музыки. Сегодня освоение Max/MSP/Jitter является обязательной частью образовательных программ крупнейших центров электроакустической (акусматической) музыки, саунд-дизайна, музыкальной информатики, мультимедиа искусства, исследовательских и экспериментальных студий электронной музыки. Автор обзорно представляет историю развития Max/Msp/Jitter, принципы её организации и способы применения на практике. В работе анализируются особенности Max/Msp/Jitter, позволяющие композиторам и мультимедиа-артистам воплощать смелые художественные замыслы, создавая произведения на основе новых композиционных подходов, таких как стохастические процессы, клеточные автоматы, генетические алгоритмы и т.д., используя для реализации своих идей широкий спектр средств (синтез и обработку звука, работу с видео и изображениями, 3D-графику, физическое моделирование, а также различные устройства, такие как MIDI-контроллеры, сенсоры, системы виртуальной реальности, проекционный маппинг и т.п.). На примере сочинений Пьера Булеза “Anthèmes 2”, Ламберто Кочиолли “Touch” и Карлхайнца Эссла “Lexicon-Sonate” автор анализирует опыт использования композиторами среды Max/Msp/Jitter.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Max/Msp/Jitter, алгоритмическая композиция, саунд-дизайн, мультимедийная композиция, музыкальное программирование, живая электронная музыка.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

USING THE “MAX/MSP/JITTER” ENVIRONMENT IN THE CREATIVE PRACTICE OF A COMPOSERS OF THE XX–XXI CENTURIES

A.Y. MIHEL

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

ABSTRACT. This article discusses one of the widely used instruments that in recent decades has become the world standard in the field of visual programming for creating works in various directions of electroacoustic music. Today, mastering Max/MSP/Jitter is a mandatory part of the educational programs of the largest centers of electroacoustic (akusmatic) music, sound design, music computer science, multimedia art, research and experimental studios of electronic music. The author provides a history of the development of this environment, the principles of its organization, and ways of applying it in practice. The article analyzes the features of Max/Msp/Jitter that allow musicians and multimedia artists to embody the boldest artistic intentions, creating works based on new compositional approaches such as stochastic processes, cellular automata, genetic algorithms, etc., using a wide range of means to embody their ideas. This includes synthesis and sound processing, working with video and images, 3D graphics, physical modeling, as well as various devices such as MIDI controllers, sensors, virtual reality systems, projection mapping, etc. The article provides examples of the application of Max/Msp/Jitter by composers. The compositions of Pierre Boulez “Anthèmes 2”, Lamberto Coccioli “Touch”, Karlheinz Essl “Lexicon-Sonate” are considered.

KEYWORDS: Max/Msp/Jitter, algorithmic composition, sound design, multimedia composition, music programming, live electronics.

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



Max/MSP/Jitter представляет собой комплекс программных инструментов для творчества композиторов и мультимедиа художников. Это комбинированное программное обеспечение позволяет создавать интерактивные музыкальные и видео проекты, используя графический интерфейс, а не кодирование.

Max/MSP/Jitter является визуальным языком программирования, имеющим модульную структуру. MSP (Max Signal Processing) – это расширение Max, добавляющее возможность работы с цифровым аудио. Jitter – ещё одно расширение, позволяющее работать с многомерными массивами данных (матрицами), видео и 3D графикой.

Использование среды Max/MSP/Jitter в творческой практике современных композиторов является сегодня распространённым явлением. Всё больше музыковедов уделяют в своих исследованиях внимание таким областям как электроакустическая, алгоритмическая и мультимедийная композиции, в которых использование такого инструмента как Max/MSP/Jitter играет весомую роль.

Вместе с тем в русскоязычной научной литературе к настоящему времени данная проблематика ещё не получила всестороннего освещения. Это обстоятельство обуславливает актуальность настоящей статьи. Её цель – рассмотрение способов использования Max/MSP/Jitter в создании музыкальных и аудиовизуальных произведений, новых алгоритмических и интерактивных методов композиции, анализ опыта использования Max/MSP/Jitter композиторами в своих произведениях.

Max/MSP/Jitter (далее просто Max) имеет интересную историю развития. Он был создан в 1980-х гг. двумя американскими композиторами Миллером Пакеттом и Дэвидом Зиксом в Институте исследования и координации акустики и музыки (IRCAM) в Париже [8]. Разработчики хотели придумать техническое средство для создания и исполнения музыки, которое было бы полностью интерактивным и контролируемым.

Первую версию Max М. Пакетт и Д. Зикс официально презентовали профессиональному сообществу в 1986 году. Она представляла собой среду разра-

ботки, позволявшую создавать инструменты для сочинения и управления музыкой в реальном времени. В течение следующих лет авторы продолжали разрабатывать Max, добавив новые возможности и функции, такие как MSP и Jitter [6].

Max 2.0, выпущенный в 1990 году, содержал большее количество объектов и функций для обработки звука и MIDI, а также возможность интеграции с другими программами для создания музыки.

В Max 3.0 (1994) было добавлено расширение для работы с аудио – MSP, и объекты для работы с файлами.

Max 4.0 1998 года включал новые объекты для управления последовательностями событий и типами модуляции¹, а также расширенные возможности обработки MIDI.

В Max 4.5 (2002) появилось расширение Jitter для работы с видео и изображениями, а также улучшения в работе с внешними устройствами, такими как MIDI-контроллеры.

Max 5 (2005) содержал новые способы для работы со звуком; был обновлён интерфейс и система синхронизации.

Max 6 (2011) дал возможность повысить производительность, а также разработчики добавили расширение Gen, позволяющее создавать эффективные аудио- и видео процессы, используя код на языке программирования C.

В Max 7 (2014) был усовершенствован интерфейс и система управления проектами, введены новые объекты и функции, расширены возможности работы с графикой.

Max 8 (2018) является последней версией программы на данный момент. В неё добавлены новые объекты для работы с виртуальной реальностью, улучшена производительность, обновлён интерфейс и система документации.

Отметим, что язык программирования Max назван в честь композитора Макса Мэтьюза (1926–2011),

¹ Имеется в виду процесс изменения параметров управляемых (модулируемых) сигналов в зависимости от изменения амплитуды или фазы управляющих (модулирующих) сигналов.

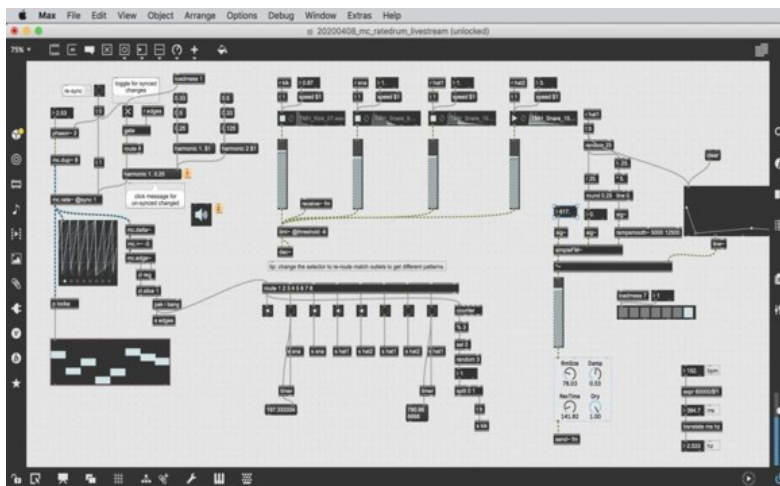


Рисунок 1. Пример патча в Max

который был профессором музыки в Университете штата Калифорния и являлся «пионером» в области создания компьютерных музыкальных инструментов и интерактивных музыкальных произведений. Его работа в этой области включала разработку Music IV и Music 360, предшественников Music V, а также различных других программ, в том числе Patcher, разработанный М. Метьюзом в 1980-х годах в Центре музыки технологии и инноваций в Беркли (CNMAT). Именно благодаря работе М. Метьюза и его команды, на основе идей, заложенных в Music V, но с использованием графического интерфейса пользователя, созданного в процессе работы над проектом Patcher, в дальнейшем был разработан Max.

Max – визуальный язык программирования, основанный на концепции «патчей» (patches) и «патчкордов» (patch cords). Визуальность заключается в том, что программист создаёт программу не путём написания кода, а посредством составления графических схем, где каждый элемент является блоком, называемым «объектом» (object) [6].

Патч – это название для файла проекта в Max, который содержит объекты, соединяемые патчкордами, чтобы образовать графическую программу (рисунок 1). Патчкорды – это соединительные линии между объектами на графической схеме, через которые поток данных передаётся от одного объекта другому.

Объект является программной конструкцией,

представляющей собой элементарную единицу языка программирования Max, предназначен для выполнения различных задач, таких как синтез и обработка звука, работа с видео и 3D-графикой, манипулирование MIDI-сигналами, работа с сетью и других. Объекты могут принимать входные данные, обрабатывать их и генерировать выходные данные, которые затем могут быть направлены на другие объекты или устройства. Объекты имеют свойства, именуемые *аргументами* и *атрибутами*, которые могут быть настроены для изменения их поведения [11].

В Max также доступны текстовые объекты, позволяющие пользователю написать код на других языках программирования, таких как JavaScript и Lua, и к тому же имеется возможность создавать пользовательские объекты с помощью языков программирования C или C++.

Вот некоторые из наиболее распространённых классов объектов в Max:

- 1/ Объекты для работы с числами: float, int, counter, line, metro
- 2/ Объекты для работы со звуком: adc~, dac~, groove~, wave~, buffer~, vline~, biquad~
- 3/ Объекты для управления событиями: button, message, umenu, menu, multislider, panel, pattr, pictslider
- 4/ Объекты для работы с текстом: coll, dict, sprintf, textedit, tosymbol, zl
- 5/ Объекты для работы с видео: jit.qt.movie, jit.



pwindow, jit.matrix

6/ Объекты для работы с 3D графикой: jit.gl.mesh, jit.gl.slab

7/ Объекты для работы с сетью: udpserver, udpreceive, tcpclient, tcpserver, mxj net

8/ Объекты для работы с файлами и файловыми системами: openpanel, savepanel, sfrecord~, sfplay~, coll, dict

9/ Объекты для работы с MIDI: midiin, midiout, notein, noteout, pgmin, pgmout, ctlin, ctout

10/ Объекты для работы с аудиоэффектами: clip~, filtergraph~, biquad~, delay~, meter~, svf~

11/ Объекты для работы с анализом и обработкой звука: fft~, ifft~, fftin~, fftout~, sigmund~, fiddle~, bonk~

Max также содержит встроенный «планировщик событий», позволяющий программисту задавать точное время запуска и длительность выполнения каждого процесса. Это даёт более точный контроль над временными параметрами программы, чем в стандартных языках программирования. Ещё одно отличие Max заключается в том, что код в нём может выполняться параллельно, то есть существует возможность выполнения разных частей программы одновременно. Max имеет функции мультипроцессорного использования, которые позволяют распределять процессы обработки звука на несколько ядер процессора, что обеспечивает высокую производительность при обработке большого количества звуковых потоков [5].

Max является мощным инструментом для создания интерактивной музыки и звукового дизайна, что делает его очень привлекательным для композиторов, звукорежиссёров и звуковых художников. Max обладает огромным потенциалом для синтеза, обработки и анализа звука, а также управления им в реальном времени [12, с. 9]. Композиторы могут использовать эту среду для создания интерактивных инсталляций, мультимедийных произведений и фонограмм для фильмов и видеоигр, а также для создания уникальных инструментов, которыми можно руководить в реальном времени, или для автоматизации различных задач, связанных со звуковым дизайном [10]. С помощью Max композиторы имеют возможность формировать нестандартные интерфейсы для командования мультимедийными процессами, которые могут управляться с помощью

физических контроллеров, таких как MIDI-клавиатуры, гитарные эффекты, сенсоры и любые другие устройства ввода [7, с. 185–199].

Рассмотрим подробнее опыт использования композиторами среды Max/Msp/Jitter на примере произведений Пьера Булеза, Ламберто Кочиолли и Карлхайнца Эсса.

Как известно, Пьер Булез (1925–2016) был одним из первых композиторов, кто начал экспериментировать с электронной музыкой ещё в конце 1940-х гг. Он создал ряд работ, которые считаются монументальными в истории электронной музыки, включая “Répons” (1981), “Dialogue de l’ombre double” (1985). В последующие годы музыкант продолжал исследовать новые звуковые технологии, используя в своих композициях как электронику, так и традиционные инструменты.

П. Булез является основателем центра IRCAM², открытого в Париже в 1977 году для поддержки исследований в области электронной и компьютерной музыки. П. Булез был одним из основоположников развития компьютерных программ для композиторов, и его работа с IRCAM существенно способствовала продвижению новых технологий и направлений в музыке [1, с. 9].

“Anthèmes 2” – это сочинение для скрипки и электроники (1997), которое является продолжением его ранней работы “Anthèmes” для скрипки соло (1991). “Anthèmes 2” является показательным примером использования технологии интерактивной обработки звука в реальном времени³ [8]. Композитор применил Max для обработки и управления звуком скрипки, а также для создания электронной партии.

Патч “Anthèmes 2” был создан таким образом, что система “Live electronics” считывала информацию о производимых на скрипке звуках, а затем обрабатывала эту информацию, изменяя тембр и громкость

² IRCAM-Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Институт исследования и координации акустики и музыки).

³ Произведение состоит из трёх частей и длится около 12-ти минут. В первой части скрипка играет соло, а электроника образует эффект пространственного звучания. Во второй – скрипка и электроника взаимодействуют, создавая наложения звуков посредством эффекта задержки. В третьей части виртуозная скрипичная тема соотносится со звуком, обработанным электроникой.

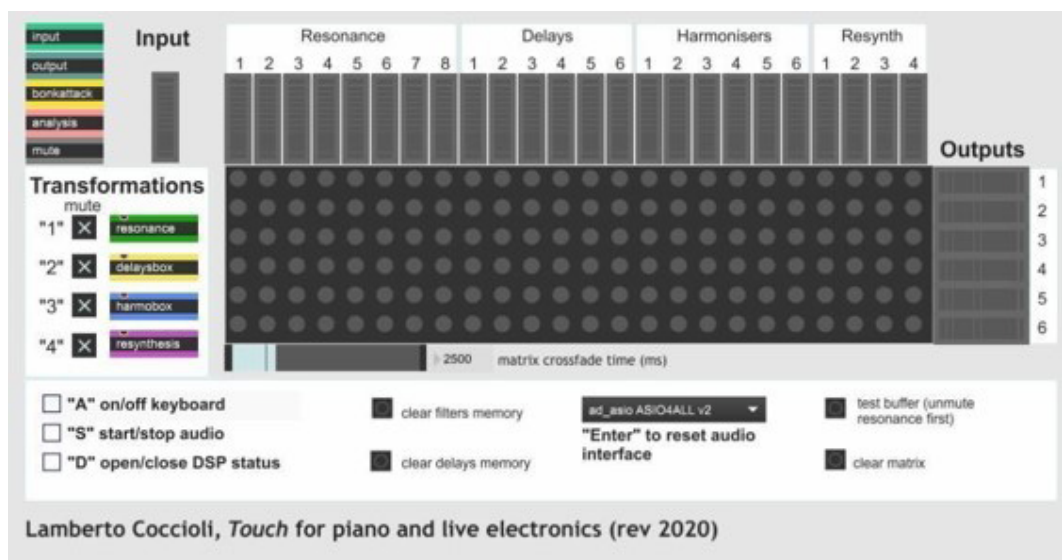


Рисунок 2. Патч "Touch" в Max

звука. В результате программа позволила П. Булезу создать электронные звуки, сложные звуковые эффекты и управлять ими в реальном времени в сочетании с натуральным тембром скрипки [там же]. Таким образом, Мах выступил интегральной частью процесса создания музыкальной композиции "Anthèmes 2" и позволил оригинально расширить границы традиционного звучания инструмента.

Ламберто Кочиолли (род. 1963) – современный итальянский композитор, исполнитель и педагог, активно применяющий Мах в своём творчестве. Он изучал композицию у Эдгара Аланди и Ацио Корги в Милане, посещал летние курсы и мастер-классы у Пьера Булеза, Эллиота Картера и Джорджа Бенджамина⁴. Важное влияние на его творчество оказали путешествия в отдалённые районы Колумбии, где он записывал музыку и звуки традиционных индейских и метисских сообществ [10].

В 2000 году Л. Кочиолли стал заведующим кафедрой музыкальных технологий в Королевском консерватории Бирмингема, где возглавлял проект «Интегра – слияние музыки и технологии», поддерживаемый Европейским союзом для продвижения и исполнения музыки с живой электроникой

(2005–2012), включая разработку программного обеспечения "Integra Live". В 2009 году он совместно с Джейми Буллоком основал центр исследований по дизайну музыкального взаимодействия, базирующийся в Королевской консерватории Бирмингема. С 2012 года является её профессором музыки и технологии [там же].

Композиция "Touch" для фортепиано и live электроники⁵ представляет собой пример эксперимента композитора с целью создания оригинальной исполнительской среды, в которой технологии расширяют музыкальные жесты исполнителя. Четыре одинаковых музыкальных объекта в "Touch" рассматриваются Л. Кочиолли с разных точек зрения, каждый раз с использованием разных инструментов преобразования, чтобы подчеркнуть всевозможные аспекты игры на фортепиано: прикосновение, резонанс, гармоническое и мелодическое измерения. Исполнитель полностью контролирует технологию, а внешнее вмешательство сведено к минимуму. Л. Кочиолли добился этого, создав интерфейс, очень тонко реагирующий на нюансы музыкального испол-

⁴ С 1995 по 1999 год Л. Кочиолли был ассистентом Лучано Бериио.

⁵ Премьера сочинения состоялась в 2002 году в Концертном зале Бирмингемской консерватории. Партия фортепиано – Лора Пинсмейл.



нения. Особое внимание было уделено обнаружению атаки звука фортепиано: прикосновение пианиста запускает каждый раз весь процесс преобразования.

В патче "Touch" (рисунок 2) используются разные типы обработки звука, такие как фильтры задержки, транспонирование (Pitch shift), а также анализаторы частотного спектра и атаки [10].

Карлхайнц Эssl (род. 1960) – современный австрийский композитор, исполнитель, импровизатор и саунд-дизайнер. Изучал музыковедение в Венском университете, композицию у Фридриха Черха и Дитера Кауфмана. Работал в Париже в IRCAM, преподавал алгоритмическую музыку в Линце и Вене. Его творчество характеризуется использованием компьютеров для создания и исполнения музыки с живой электроникой. К. Эssl известен своими интерактивными и генеративными произведениями, такими как "Lexikon-Sonate" и "Amazing Maze".

О творчестве этого композитора можно сказать, что он работает в разных жанрах и стилях, от камерной и оркестровой до электроакустической и экспериментальной музыки. Его музыка часто имеет концептуальный или философский характер, отражая его интерес к языку, математике и эстетике [2].

К. Эssl разрабатывает свои собственные программы и модули для обработки и трансформации звука в реальном времени, а также пишет интерактивные и генеративные произведения, реагирующие на входящие звуковые сигналы или на случайные события. Он интересуется алгоритмическими и генеративными методами композиции, позволяющими создавать музыкальные структуры и формы на основе математических правил и моделей, используя Мах как инструмент для импровизации и создания звуковых ландшафтов.

К. Эssl известен в профессиональных кругах созданием обширной библиотеки объектов для Мах под названием *Real Time Composition Library* (RTCL)⁶. Он разработал её в начале 1990-х годов и с тех пор RTCL используется многими композиторами и музыкантами. Библиотека предлагает потрясающую возможность экспериментировать с рядом техник музыкальной композиции, например, таких как се-

рийная техника, и контролируемая случайность и др.

Одной из особенностей RTCL является то, что она позволяет композиторам в реальном времени использовать интерфейс, отображающий звуковую структуру композиции на экране. Это крайне удобно, так как помогает быстро создавать новые музыкальные идеи и прослушивать их в реальном времени. RTCL включает в себя разные категории объектов: Toolbox, Chance, Lists, Harmony, Rhythms, Envelopes, MSP objects, Jitter objects.

RTCL использовалась К. Эsslom при создании одного из его самых известных сочинений – "Lexikon-Sonate" (1994). Это интерактивное, генеративное произведение для компьютерно-управляемого фортепиано (*дисклавира*), в котором музыка формируется в режиме реального времени в зависимости от взаимодействия исполнителя с компьютерной программой. Композитор вдохновился «Лексикон-романом»⁷ австрийско-словацкого писателя Андреаса Окопенко, являющимся одним из первых *литературных гипертекстов*. «Лексикон-роман» устроен как словарь или энциклопедия: он разбит на статьи, упорядоченные в алфавитном порядке и содержащие гиперссылки.

Композитор решил сотворить музыкальный эквивалент данного сочинения [9]. Это привело его к идее структурировать и классифицировать различные музыкальные элементы, такие как мелодия, аккорды, арпеджио, глиссандо, различные фигуры, мелизмы и т.д., и создать программу, с помощью которой исполнитель может импровизировать, изменяя параметры генераторов стохастических структур, которые создают эти музыкальные элементы в реальном времени. Стоит отметить, что при создании генераторов К. Эssl использовал стилистические особенности разных композиторов, определив пути развития музыки (И.С. Баха, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Й. Брамса, А. Шенберга и др.).

"Lexikon-Sonate" является электроакустической композицией, в основе которой лежит патч Мах (рисунок 3), созданный на основе RTCL и состоящий из 24 различных модулей. Каждый из них отвечает за определённые музыкальные параметры, такие

⁶ RTCL доступна для бесплатного скачивания и использования на авторском сайте К. Эssl (https://www.essl.at/works/rtc.html).

⁷ Полное его название – «Лексикон сентиментальной поездки на встречу экспортеров в Друдене» ("Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteur-Treffen in Druden", 1970 г.



Рисунок 3. Патч "Lexikon-Sonate" в Max

как ритм, темп, динамика и т.д. Исполнитель может взаимодействовать с программой: выбирать модули и менять их параметры для генерации музыкальных фрагментов. Затем они комбинируются и трансформируются, создавая таким образом уникальную композицию.

Каждое исполнение "Lexikon-Sonate" является непредсказуемым и будет отличаться от предыдущего из-за того, что К. ЕSSL использует более 70-ти разного типа генераторов случайных чисел, которые соединены сложным образом. Произведение не имеет фиксированной нотации или структуры и постоянно меняется в зависимости от входящих параметров. Оно может быть воспроизведено на любом компьютерно-управляемом фортепиано, таком как Yamaha Disklavier или Bösendorfer CEUS. Исполнитель с помощью MIDI контроллера подключается к компьютеру с установленной программой и изменяет параметры. Программа генерирует MIDI сообщения с информацией о высоте ноты и силе нажатия; затем сообщения передаются на дисклавир

и сочинение обретает своё звуковое воплощение. Таким образом можно сказать, что произведение существует как бы в трёх ипостасях: во-первых, это программа; во-вторых, это процесс исполнения; и, в-третьих, это сам звук.

В заключение подчеркнём, что перспективы Max/MSP/Jitter и его применения в области алгоритмической музыки, синтеза и обработки звука, аудиовизуальных инсталляций и других мультимедийных арт-проектов весьма обширны. Это связано с ростом интереса к произведениям, которые задействуют технологии интерактивности. Одним из оригинальных направлений развития Max является расширение возможностей программы для работы с искусственным интеллектом и машинным обучением. Это позволит создавать ещё более сложные и интерактивные произведения, а также использовать Max в более широком круге приложений, которые могут быть использованы в различных областях – театр, кино, телевидение, реклама и игровая индустрия.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ковалёв А.В. Случайность: Малларме и Булез // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 6–15.
- 2/ Липов А.Н. Карлхайнц Эssl. Изменения в электроакустической музыке // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2016. № 4. С. 42–75.
- 3/ Соколовский Д.В. Проблемы и перспективы развития системы высшего образования в области высокотехнологического звукового искусства // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 4. С. 64–73.
- 4/ Фатьянова Е.А. Симулякры в электронной музыке: имитация акустических тембров // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 161–170. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.161-170
- 5/ Cipriani A. Electronic Music and Sound Design: Theory and Practice with Max/MSP: Vol. 1 / A. Cipriani. Rome: ConTempoNet, 2013. 538 с.
- 6/ Cycling 74: Офиц. сайт. URL: <https://cycling74.com/> (дата обращения 05.05.23)
- 7/ Goudeseune M.C. Composing with parameters for synthetic instruments: diss.; University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana-Champaign, 2001. 268 с.
- 8/ Ircam: Офиц. сайт. URL: <https://www.ircam.fr/> (дата обращения 05.05.23).
- 9/ Karlheinz Essl: Офиц. сайт. URL: <https://www.essl.at> (дата обращения 05.05.23).
- 10/ Lamberto Coccioli: Офиц. сайт. URL: <https://www.lambertococcioli.com/> (дата обращения 05.05.23).
- 11/ Manzo V.J. Max/MSP/Jitter for Music: A Practical Guide to Developing Interactive Music Systems for Education and More. New York: Oxford University Press, 2016. 432 с.
- 12/ Sweeton M. Development of Compositional Tools in Max/MSP: master's thesis; University of Huddersfield. Huddersfield, 2011. 68 с.

REFERENCES

- 1/ Kovalev, A.V. (2019), "Randomness: Mallarme and Boulez", *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, No. 1, pp. 6–15. (in Russ.)
- 2/ Lipov, A.N. (2016), "Karlheinz Essl. Changes in Electroacoustic Music", *PHILHARMONICA. International Music Journal*, No. 4, pp. 42–75. (in Russ.)
- 3/ Sokolovsky, D.V. (2022), Problems and prospects for the development of the higher education system in the field of high-tech sound art, *ARTE*, No. 4, pp. 64–73. (in Russ.)

- 4/ Fatianova, E.A. (2021), "Simulacra in Electronic Music: Acoustic Timbres Imitation", *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship [[The Challenges of Music Science / Music Scholarship]*, No. 4, pp. 161–170. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.161-170 (in Russ.)
- 5/ Cipriani, A. (2013), *Electronic Music and Sound Design: Theory and Practice with Max/MSP Vol. 1*, ConTempoNet, Rome, 538 p. (in Eng.)
- 6/ Cycling 74: Official website, Available at: <https://cycling74.com/> (Accessed 05 May 2023). (in Eng.)
- 7/ Goudeseune, M.C. (2001), *Composing with parameters for synthetic instruments: diss.*; University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Champaign, 268 p. (in Eng.)
- 8/ Ircam: Official website. Available at: <https://www.ircam.fr/> (Accessed 05 May 2023). (in Eng.)
- 9/ Karlheinz Essl: Official website. Available at: (Accessed 05 May 2023). (in Eng.)
- 10/ Lamberto Coccioli: Official website. Available at: <https://www.lambertococcioli.com/> (Accessed 05 May 2023). (in Eng.)
- 11/ Manzo, V.J. (2016), *Max/MSP/Jitter for Music: A Practical Guide to Developing Interactive Music Systems for Education and More*, Oxford University Press, New York, 432 p. (in Eng.)
- 12/ Sweeton, M. (2011), *Development of Compositional Tools in Max/MSP: master's thesis*; University of Huddersfield, Huddersfield, 68 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Михель Артур Юрьевич, ассистент-стажёр теоретико-композиторского факультета, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.В. Александрова)
E-mail: arturmihel@yandex.ru

Author information

Artur Yu. Michel, trainee assistant of the Theoretical and Composer Faculty, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Scientific Supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Professor Lyudmila V. Alexandrova)
E-mail: arturmihel@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

65/

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

И.А. КОЛОКОЛЬНИКОВ

Страницы истории
музыкальной культуры
Иркутска: штрихи
к творческому портрету
журналиста А.К. Багашёва



УДК 78.071.1

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИРКУТСКА: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ ЖУРНАЛИСТА А.К. БАГАШЁВА

И.А. КОЛОКОЛЬНИКОВ

Иркутский государственный университет, 664003,
Иркутск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается деятельность иркутского журналиста А. К. Багашёва (1916–1948), который в военные и первые послевоенные годы очень много публиковался в местной печати. Ключевыми темами освещения являлись музыкальное и сценическое искусство. Данные сферы были хорошо известны А.К. Багашёву. Журналист часто писал об Иркутском областном театре музыкальной комедии. Рецензии, написанные А.К. Багашёвым, свидетельствуют о широком кругозоре и высокой степени начитанности автора. Помимо профессиональной грамотности данного журналиста нужно указать и на бесспорное историческое значение его статей. Благодаря этим материалам ряд событий иркутской музыкальной жизни 1940-х гг. дошёл до нас в обстоятельных описаниях. Вот почему и сегодня его опыт представляет немалую ценность и может быть использован в дальнейшем.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: музыкальная культура Иркутска, Александр Багашёв, журналист, критик, театр.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

PAGES OF THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE IN IRKUTSK: TOUCHES TO CREATIVE PORTRAIT OF JOURNALIST A.K. BAGASHEV

I.A. KOLOKOLNIKOV

Irkutsk State University, 664003, Irkutsk, Russian Federation

ABSTRACT. This article is devoted to the creative activities of the Irkutsk journalist A.K. Bagashev (1916–1948), who in the military and the first post-war years published a lot of articles in the local press. Musical and stage art were the key topics of lighting. These spheres were well known to Bagashev. The journalist often wrote about the Irkutsk Theater of Musical Comedy. Critical articles, written by Bagashev, testify to the horizons and readability of the author. In addition to the professional literacy of this journalist, it is necessary to indicate the indisputable historical significance of his articles. Thanks to these materials, some of events in the Irkutsk musical life of the 1940s preserved for us in detailed descriptions. That's why, his experience is very valuable today and can be used in the future.

KEYWORDS: music culture of Irkutsk, Alexander Bagashev, journalist, critic, theater.

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

Изучение многоаспектной культуры регионов России, в том числе музыкальной культуры Сибири, является сегодня одним из перспективных направлений современного отечественного искусствознания и культурологии. Это нашло отражение в многочисленных трудах, посвящённых богатому историко-культурному наследию сибирской земли. Вместе с тем, по справедливому мнению культурологов, «формирование целостного представления о культуре Сибири с точки зрения её региональной специфики – задача ещё далеко не решённая» [20, с. 89].

История музыкальной жизни Иркутска связана с большим количеством ярких имён дирижёров, инструменталистов, вокалистов, композиторов, музыкальных педагогов. Вместе с тем при реконструкции событий прошлого представляет исключительную важность личность и степень компетентности человека, который оставил будущим поколениям свидетельства о тех или иных событиях.

При проведении историко-культурологических исследований одним из ключевых источников информации служит периодическая печать. Публикации о музыке в этой сфере принято делить на две группы: музыкальную критику и музыкальную журналистику. На сегодняшний момент существует лишь один фундаментальный труд по истории музыкальной культуры Иркутска – монография И.Ю. Харкеевич [21], где детально рассмотрен период с XVIII века до 1930 г., а последующим годам посвящён лишь беглый обзор. В данной книге нашли отражение судьбы двух людей, активно занимавшихся музыкальной критикой. Это иркутский музыковед дореволюционного периода Р.А. Иванов [21, с. 254–255], а также Б.М. Попов [19, с. 184–185], не имевший диплома о специальном музыкальном образовании, но обладавший глубочайшими познаниями в сфере музыкального искусства, в связи с чем характер его статей был именно музыковедческим. Сфера же музыкальной журналистики ещё не получила какого-либо развёрнутого освещения в научной литературе.

Исключительный интерес в контексте изучения истории развития музыкальной культуры Иркутска представляют публикации, выходившие в разные



Рисунок 1. А.К. Багашёв. Снимок 1940-х гг.

Источник: Государственный архив новейшей истории Иркутской области

годы на страницах областной газеты «Восточно-Сибирская правда». В советское время в штате данного учреждения работало несколько одарённых авторов, сведущих в вопросах искусства, в том числе и музыкального. Особо следует выделить имя журналиста **Александра Капитоновича Багашёва** (1916–1948).

К сожалению, жизненный путь главного героя данной статьи (рисунок 1) был крайне непродолжителен, и, спустя годы, имя А.К. Багашёва оказалось незаслуженно забыто. За 75 лет, прошедших с момента смерти журналиста, о нём, как правило, упоминалось лишь эпизодически в газетных статьях, посвящённых истории «Восточно-Сибирской прав-



ды», либо же истории местных театров. В последнем случае мы имеем дело лишь с цитированием рецензий и очерков авторства А.К. Багашёва.

На сегодняшний день удалось обнаружить лишь две публикации, где сообщаются фрагментарные сведения о личности Александра Капитоновича. Так, историк А.С. Селищев в обзоре иркутской жизни за 1948 год сообщил читателям (на основе газетного некролога) следующее: *«Печальным событием года стала смерть в июне, на 32-м году, после тяжёлой, продолжительной болезни талантливого литературного сотрудника "Восточно-Сибирской правды" Александра Капитоновича Багашёва, который много писал о литературе и искусстве, об иркутском быте, вёл передачи на радио»* [19]. Кроме того, существуют небольшие по объёму мемуары известного иркутского журналиста С.М. Бройдо о годах Великой Отечественной войны. Сначала он упоминает А.К. Багашёва как «человека незаурядных способностей» [8, с. 376]. Но немного позднее, говоря о рано умерших местных журналистах, автор воспоминаний причисляет его к разряду людей, оставивших «небольшое творческое наследие» скромного характера [там же, с. 381].

Действительно, период творческой работы А.К. Багашёва недолог: охватывает всего лишь шесть лет. Тем не менее, поисковая работа, проведённая автором настоящей статьи, позволила выявить свыше 60-ти материалов его авторства. Особо следует указать на то, что журналист очень активно и с большим знанием дела освещал работу Иркутского областного театра музыкальной комедии (сегодня Иркутского областного музыкального театра им. Н.М. Загурского). И, если оценивать обращение местных журналистов к музыкальной проблематике, то материалы А.К. Багашёва, вне всякого сомнения, являются одними из наиболее качественных работ подобного плана за все 166 лет существования иркутской музыкальной журналистики¹.

Последнее обстоятельство определило цель данной работы: реконструировать этапы жизненного и профессионального пути А.К. Багашёва, вписать

его имя в историю музыкальной культуры Иркутска.

Надо заметить, что А.К. Багашёв писал не только о музыкальной жизни города. Немало газетных материалов посвятил он местным драматическим постановкам. В нескольких публикациях герой статьи обстоятельно анализирует творчество местных литераторов (как любителей, так и профессионалов). Работал он и в жанре фельетона. Тем не менее, нами делается особый акцент на публикации А.К. Багашёва о музыкальном искусстве, поскольку данный опыт представляется особенно уникальным для Иркутска. Рассмотрены также несколько статей этого одарённого автора по иным вопросам, которые наглядно демонстрируют многосторонний характер его натуры.

Реконструкция биографии А.К. Багашёва потребовала длительной работы в архивах Иркутска и Москвы, а также тщательного анализа местной периодической печати военных и первых послевоенных лет. Была установлена и связь с племянницей журналиста – И.М. Федорченко (Москва), хотя никаких материалов, касающихся напрямую исследуемой персоны, она не сохранила. Совокупный анализ документальных свидетельств позволяет довольно подробно восстановить картину жизненного и творческого пути А.К. Багашёва.

Александр Капитонович, родившийся в 1916 году в небольшом городе Нерчинске [10], был представителем семьи, тесно связанной с развитием журналистики в Забайкалье. Родной брат его деда, **Иван Васильевич Багашёв** (1843–1919), оставил о себе память как о выдающемся публицисте. С молодых лет он последовательно издавал в Нерчинске ряд рукописных журналов, а в период 1897–1905 гг. являлся редактором и издателем газеты «Байкал», выходившей в г. Кяхта. Статьи и корреспонденции И.В. Багашёва долгие годы появлялись в различных изданиях Забайкалья, а периодически – в Иркутске и даже столичной печати [18, с. 13]².

Отец героя статьи, **Капитон Михайлович Багашёв** (1882–1969), окончил Казанский учительский институт и в дальнейшем работал учителем математики в различных образовательных учреждениях [там же]. Он также оставил ряд публикаций

¹ Тот факт, что наследие коллеги не было в должной мере оценено С.М. Бройдо, не вызывает удивления: последний рекомендовал себя как способный очеркист, но, судя по всему, был далёк от вопросов искусства, соответственно, не был в состоянии оценить плюсы и минусы его освещения.

² Жизненный и творческий путь этого незаурядного автора подробно освещён в ряде публикаций Е.Д. Петряева – видного историка культуры Забайкалья.



на страницах газеты «Забайкальская новь» [там же]. Его жена, Анна Романовна Багашёва, была библиотекарем [10]. Неудивительно, что в подобной семье мальчик вырос необычайно начитанным, с невероятной тягой к искусству. Разумеется, жизненные впечатления усиливались и от частых переездов с одного места на другое.

Когда А.К. Багашёву исполнилось четыре года, он с родителями, братом и сестрой переехал в Читу. В 1930 году они, за исключением отца, тремя годами ранее ушедшего из семьи, перебрались в Иркутск. Здесь будущий журналист окончил школу-семилетку. В 1931 году он уехал в Прокопьевск, где к тому времени обосновался брат Михаил. Там Александр окончил Школу горнопромышленного ученичества по специальности шахтного электрослесаря и некоторое время работал в шахте. В 1933 году братья отправились в Москву. В столице А.К. Багашёв трудился на электродном заводе Наркомата цветной металлургии, участвовал в строительстве Московского метрополитена. Параллельно он учился на рабфаке, но вынужден был уйти вследствие того, что заболел туберкулёзом: по всей вероятности, сказались годы работы в шахте и на строительстве метро. Из-за плохого состояния здоровья молодой человек возвратился в Иркутск, где оставались сестра и мать. Здесь он в 1939 году окончил рабфак Горно-металлургического института, после чего уехал в Крым на лечение [11].

Именно высокая степень начитанности и природный интерес к сфере культуры, а не полученная профессия, определили специфику жизненных занятий А.К. Багашёва. Оставшись на время в приморской зоне, он устроился работать в санаторий ВЦСПС № 8 (Алупка) библиотекарем, тем самым продолжив дело матери. В этот же период Александр Капитонович начал сотрудничать с местной газетой. В Крыму начинающего журналиста застало известие о начале Великой Отечественной войны, однако по болезни на фронт он призван не был [11].

В начале 1942 года, добравшись через Москву до Иркутска, А.К. Багашёв стал корреспондентом «Последних известий» областного радиокомитета [11]. В это же время появились его первые рецензии на страницах «Восточно-Сибирской правды». Очень важное историческое значение имеет публикация от 19 ноября 1942 года, поскольку это был отклик на оперетту «Под небом Праги», поставленную

тогда Иркутским областным театром музыкальной комедии [5]. Авторами стали эвакуированный из Ростова-на-Дону композитор С.А. Заславский и местный драматург П.Г. Маляревский. Оперетта носила антифашистский характер. Резонно замечание А.К. Багашёва о том, что передать тему борьбы с фашизмом в музыкальной комедии *«трудно и даже невозможно»*. Но, как бы полемизируя с собой, он напоминает о существовании французской пословицы «смешное – убивает» и предлагает читателю взглянуть на постановку с данной точки зрения. В рецензии отмечено большое количество сильных мест спектакля в плане музыки С.А. Заславского, художественного оформления М.С. Варпеха, а также игры артистов А.А. Воробьёвой, К.С. Жулиной, Г.А. Новицкого, Г.С. Гросса и других. При этом указано на ряд не слишком удачных мест. Довольно тонким представляется следующее замечание А.К. Багашёва касательно того, что образ одного из центральных героев, артиста Ленеша, вставшего на путь открытой борьбы с фашистом, не раскрыт либреттистом. *«... при всех стараниях композитора Заславского и артиста Снегова Ленеш никак не может выпутаться из этой беды»*, – резюмирует рецензент [5].

В 1944 году А.К. Багашёв был принят в штат «Восточно-Сибирской правды» на должность литературного секретаря редакции, а спустя два года он стал литсотрудником отдела культуры данной газеты [9]. Наряду с написанием журналистских материалов Александр Капитонович принимал активное участие в организации проходивших в редакции «Восточки» мероприятий: сначала – «Литературных сред» [8, с. 385], затем – «Литературных пятниц», в рамках которых часто выступали местные литераторы и музыканты.

Среди работ А.К. Багашёва военного периода нельзя не отметить опубликованную 25 июня 1944 года рецензию на ещё одну оперетту, поставленную Театром музыкальной комедии – «Гейшу» С. Джонса [2]. Она шла с изменённым либретто, вставными музыкальными номерами и в весьма специфической трактовке недавно переведённого из Йошкар-Олы режиссёра Г.К. Крыжицкого³ – сто-

³ Крыжицкий Георгий Константинович (1895–1975) – советский театральный режиссёр, педагог, критик, автор книг по театраль-



ронника модернистских, нередко эксцентричных приёмов. Самое же главное то, что японцы в этот период были союзниками гитлеровской Германии, в связи с чем главная героиня спектакля в обновлённом либретто, созданном Е. Пермяком и В. Финком, из японки превратилась в добродетельную китайку. Сам Г.К. Крыжицкий вспоминал, что оперетта шла с аншлагами [17, с. 298]. Тем более интересным представляется мнение о постановке А.К. Багашёва. Проведя обстоятельный анализ спектакля, он заявляет о неудачности многих изменений. Так, например, автор сетует: *«От прежнего либретто остались лишь имена и название. Герои изменили свой характер, хотя и распевают прежние мелодии. А что они говорят! Для примера приводим одну из “шуток”: “Я выше вас, потому что я на мостике”. Таких, с позволения сказать, остроум в новом тексте немало»* [2]. Совершенно очевидно, что в данной рецензии мы видим определённый субъективизм критика, но вместе с тем материал в целом написан предельно грамотно и убедительно. Следует подчеркнуть, что А.К. Багашёв обладал хорошим природным слухом и определёнными познаниями в музыкальном искусстве, а потому способен был охарактеризовать наиболее очевидные удаchi или промахи в работе театрального оркестра и хора. Вот и здесь, анализируя «Гейшу», он указывает на *«несыгранность оркестра»*.

Работа Иркутского областного театра музыкальной комедии оставалась одной из ключевых тем и в послевоенном творчестве А.К. Багашёва. Здесь особо стоит выделить совершенно нетривиальный материал под заголовком «Две “Сильвы”» (рисунк 2). Он вышел в «Восточно-Сибирской правде» 2 февраля 1946 года и представлял сравнение того, насколько удалось воплотить образы легендарной оперетты И. Кальмана в фильме Свердловской киностудии, шедшем тогда на экранах страны, а также в иркутском спектакле, подготовленном театром музыкальной комедии.

Отличительными чертами всех материалов А.К. Багашёва являются его начитанность, умение вставить яркую цитату, несомненная аналитичность

мышления автора. Вот и здесь рецензия начинается довольно оригинально: *«Случай свёл в Иркутске “Сильву”-фильм и “Сильву”-спектакль. Нельзя сравнивать кинофильм и театральную постановку, так же, как нельзя, скажем, сравнивать полотно художника и скульптурное изваяние, ибо это разные вещи, хотя и говорят они иногда об одном и том же. Однако можно сравнить и спектакль, и фильм с той идеальной Сильвой, которую мы хотели бы видеть. Ведь каждый из нас, как верно заметил американский критик и сценарист Дадли Николс, обязательно ставит любое произведение в роскошном театре собственного воображения»* [3].

Далее в рецензии довольно обстоятельно анализируются недостатки фильма, создатели которого, по мнению А.К. Багашёва, попросту сняли спектакль, а не адаптировали оперетту под киноформат. Отмечая некоторые достоинства игры отдельных актёров, особенно С.А. Мартинсона в роли Бони, исполнителям главных ролей критик выносит следующую оценку: *«Даутов (Эдвин) и Немирович (Сильва) невольно заставляют нас вспомнить те далекие времена немого кино, когда герой фильма “рвал страсть в клочки”, а героиня ломала руки – и в этом была вся игра. Ложный пафос, деревянные жесты, полное отсутствие настоящих человеческих чувств – иного не скажешь о дуэтах Сильвы и Эдвина в фильме. А между тем, приложи свою руку режиссёр, все могло бы быть по-другому. И Немирович, и Даутов совсем недурно поют, но одного этого мало. Ведь зритель не может “закрывать глаза на фильм”, даже если этот фильм музыкальный. Очень неудачен грим Эдвина и особенно Сильвы. Эдвин выглядит скорее внуком её, чем возлюбленным...»* [3].

По мнению автора настоящей статьи, познакомившегося с данным фильмом, замечания, сделанные А.К. Багашёвым, довольно метки. В связи с этим особенно интересно, что иркутский спектакль того времени критик расценивает как очень естественный, лишённый какой бы то ни было фальши. Для сравнения с тем, что цитируется выше, приведём характеристику исполнителей ролей Сильвы и Эдвина – любимцев местной публики А.А. Воробьёвой⁴

ному искусству. В Иркутске работал дважды: первый раз – в сезоне 1930/31 в составе труппы «Советская оперетта», второй раз – в описываемый период.

⁴ Воробьёва Августа Андреевна (1905–1988) – артистка оперетты, Заслуженная артистка РСФСР (1955). В Иркутском областном театре музыкальной комедии работала в 1941–1949 гг. и в дан-



Две „Сильвы“*)

Случай свел в Иркутске «Сильву» — фильм и «Сильву» — спектакль. Нельзя сравнивать кинофильм и театральную постановку, так же, как нельзя, скажем, сравнивать полотно художника и скульптурное изваяние, ибо это разные вещи, хотя и говорят они иногда об одном и том же. Однако можно сравнить и спектакль и фильм с той идеальной Сильвой, которую мы хотели бы видеть. Ведь каждый из нас, как верно заметил американский критик и сценарист Дадли Николс, обязательно ставит любое произведение в роскошном театре собственного воображения.

В кино — свои творческие законы. Нельзя, например, механически переносить театральные спектакли на экран. Ни к чему хорошему это не приведет. Совершенно необходимо переработать пьесу в приемлемый киносценарий и потом уже браться за постановку.

Этой элементарной истиной пренебрегла Свердловская киностудия, осуществлявшая постановку «Сильвы». Фильм снят в роскошно декорированных павильонах и производит впечатление громоздкого спектакля. Есть, правда, одна — две попытки решить «Сильву» средствами кино, но не стоило прибегать к таким откровенным заимствованиям из «Большого вальса», как это сделано со сценой в лесу.

Сюжетно сценарий очень неровен. Напряжение, создаваемое вначале эпизодом со скачками, сменяется вялостью, которая господствует почти на всем протяжении фильма. И совсем уже ни к чему было сценаристу возрождать пошлый «поцелуй в диафрагму».

Режиссер не преодолел недостатков сценария, а кое в чем даже усугубил их. Явное злоупотребление крупным и средним планом съемки опять-таки вызывает мысль о спектакле, а не о фильме. Не чувствуется направляющей руки режиссера и в работе актеров, которые играют кто во что горазд. Каждый ведет свою роль в собственном плане, и зритель теряется в догадках, пытаюсь разобраться, что же ему хотят показать — комедию или трагедию.

Даутов (Эдвин) и Немирович (Сильва) невольно заставляют нас вспомнить те далекие времена немого кино, когда герой фильма «свал» страсть в клочки», а героиня ломала руки — и в этом была вся игра. Ложный пафос, деревянные жесты, полное отсутствие настоящих человеческих чувств — много не скажешь о дуэтах Сильвы и Эдвина в фильме.

А между тем, приложи свою руку режиссер, все могло бы быть по-другому. И Немирович и Даутов совсем недурно поют, но одного этого мало. Ведь зритель не может «закрывать глаза на фильм», даже если этот фильм музыкальный.

Очень неудачен грим Эдвина и особенно Сильвы. Эдвин выглядит скорее внуком ее, чем возлюбленным.

Звук записан неважно, а для такого фильма, как этот, где много музыки и текста, звукозапись имеет едва ли не решающее значение.

Было бы неправильно утверждать, что в фильме все плохо. Есть ряд актерских удач. Бесподобен талантливый Мартинсон в роли Бони, хотя оговоримся, сам Бони нам представляется несколько иным. Интересен Кугушев в роли Ферри, запоминается Сакалис — Стасси.

*) «Сильва». Художественный фильм. Производство Свердловской киностудии. «Сильва». Премьера в Иркутском театре Музыкомедии.

Хорошее впечатление оставляют некоторые сцены (например, эпизод у врача — сидящего, кресла), но в целом фильму еще очень далеко до той «идеальной Сильвы», о которой мы говорили вначале.

«Сильва» в Иркутском театре Музыкальной комедии поставлена без особых претензий. Артистка Воробьева играет Сильву с той естественностью, простотой, которая является первым отличительным признаком настоящего искусства.

В финальной сцене 1-го акта Воробьева с большой силой передает бурю чувств и переживаний, которая пронеслась в душе Сильвы при вести об измене Эдвина. Ее любовь поругана, самолюбие оскорблено, но гордость не сломлена, жив свободный дух Сильва верна себе. Характер своей героини Воробьева передает в этой сцене с особым мастерством.

Созданный Воробьевой образ Сильвы — цельный, законченный. В нем нет раздельных характеристик — вокальной или драматической. Голос, взгляд, слово, жест Сильвы — Воробьевой сливаются в единый образ, полный той гармонии, которая доступна лишь большому таланту.

Выразителен Литхен в роли Эдвина. Артист умеет держать себя на сцене, с тактом пользуется теми голосовыми данными, которые имеет, естественен в выражении своих чувств.

Приятное впечатление оставляет каскадная пара — Морозова и Мурицкий. Морозова-Стасси и в танце и в песне — порхающий по жизни, веселый, беззащитный мотылек. Ей, быть может, иногда бывает больно, она, возможно, иногда страдает — но вряд ли кто-нибудь, когда-нибудь это заметит. Таков уж характер. Подстать ей Бони (арт. Муринский). Оба они в спектакле веселы, непринужденны, забавляют эффектными, неожиданными шутками. Кстати сказать, в спектакле много хороших и почти нет плоских шуток — соотношение редкое для многих оперетт.

На своем месте, как всегда, артист Гросс. Избегая шаблона, он с чувством меры исполняет роль опереточного отца. Артист не переигрывает. А ведь бывает иногда, что иной актер, как говорится, «жмет на все педали», и зритель, действительно, смеется. Но упал занавес — и зритель досадует на себя за то, что его ловко провели. Однако в данном случае этого не случилось.

Нельзя не отметить большую работу балетмейстера. Танцы поставлены Л. Лукиным с выдумкой и со знанием дела. Вообще балет, в этом спектакле радует зрителя, чего, к сожалению, нельзя сказать о хоре, бесцветном во всех отношениях.

Художник Будрин оформил спектакль красочно, с хорошим вкусом. Оригинальные костюмы (художник Н. Лысенко).

Оркестр (дирижер Хипкинс) справился со своей задачей. Иногда, правда, «выскакивают» духовые инструменты, но в целом оркестр неплохо звучит, четко ведет действие, хорошо связан с актерами.

Премьера «Сильвы» убеждает в том, что Иркутский театр Музыкальной комедии способен к большой творческой работе, которая приносит положительные результаты.

Теперь хотелось бы увидеть в театре хорошую советскую оперетту.

Александр БАГАШЕВ.

Рисунок 2. Статья «Две „Сильвы“». «Восточно-Сибирская правда» от 2 февраля 1946 г. Источник: Иркутская областная государственная универсальная научная библиотека имени И.И. Молчанова-Сибирского



и П.Р. Литхена⁵: *«Созданный Воробьёвой образ Сильвы – цельный, законченный. В нём нет отдельных характеристик – вокальной или драматической. Голос, взгляд, слово, жест Сильвы-Воробьёвой сливаются в единый образ, полный той гармонии, которая доступна лишь большому таланту. Выразителен Литхен в роли Эдвина. Артист умеет держать себя на сцене, с тактом пользуется теми голосовыми данными, которые имеет, естественен в выражении своих чувств»* [3].

Примечателен факт сотрудничества А.К. Багашёва с ведущим иркутским музыковедом – В.Ф. Сухиненко⁶. В 1947 году ими был опубликован развёрнутый обзор деятельности Театра музыкальной комедии [20]. Тандем двух талантливых авторов позволил раскрыть работу учреждения с разных сторон. Кроме того, в обзоре приводится довольно интересная цитата из письма в редакцию военного С. Киселёва, который был возмущён вульгарным трюком со стороны Г.С. Гросса⁷, герой которого в одном из спектаклей

«прячется от жены под юбкой кумы». Вне всякого сомнения, работу с подобными письмами, приходившими в редакцию, проводил именно А.К. Багашёв. Стоит сказать о том, что упомянутый Гросс был одарённым артистом, ярким комиком, а в 1946 году стал первым среди сотрудников иркутского театра, получившим звание Заслуженного артиста РСФСР [13]. Тем не менее, констатация на страницах печати подобных моментов, как отмеченный выше, конечно, имела большое значение, поскольку позволяла артистам ознакомиться с реакцией взыскательной публики и не опускаться до низкопробных приёмов.

А.К. Багашёв писал далеко не только о музыкальных спектаклях. Сохранилось несколько его замечаний о местных концертах, в том числе гастрольных выступлениях популярных в своё время эстрадных вокалисток Е.Я. Петкер и О.Т. Кравченко. Данные материалы имеют небольшой объём, однако при этом довольно информативны.

Уже отмечалось, что А.К. Багашёв много писал и о драматических спектаклях. В этом плане хочется выделить один из его портретных очерков, посвящённый настоящей легенде тогдашней иркутской сцены – Е.Е. Барановой⁸ [4]. С большой теплотой повествует автор о её работе во время войны и в мирные годы. Примечательна и обнаруженная в Государственном архиве Российской Федерации машинопись статьи А.С. Багашёва о деятельности Иркутского областного драматического театра в дни Великой Отечественной войны [12]. Интересно заявление автора о том, что он как непосредственный свидетель мог бы ещё немало рассказать о ведущих артистах города и их работе в тот сложный для страны исторический период.

ный период исполняла ведущие партии в таких спектаклях как «Сильва», «Марица», «Баядера», «Холопка» и многих других. Хорошие вокальные данные, драматическое дарование, предельная утончённость жестов обеспечили артистке огромную любовь публики.

⁵ Литхен Павел Рудольфович (1906–?) – лирический баритон. Окончил музыкальный техникум в Ленинграде. Имел несильный, но приятный по тембру голос, обладал немалым артистизмом. В Иркутском областном театре музыкальной комедии проработал несколько десятилетий. В описываемый период выступал в героическом амплуа.

⁶ Сухиненко Владимир Фёдорович (1905–1992) – пианист, музыковед, Заслуженный работник культуры РСФСР (1978). В 1931 году окончил фортепианное отделение Московской консерватории как пианист по классу С.Е. Фейнберга. Сразу после этого был направлен в Иркутск на работу в радиокомитет, где в период 1931–1941 гг. занимал должности музыкального редактора и старшего музыкального редактора. Наряду с этим, В.Ф. Сухиненко (начиная с 1936 г.) преподавал в Иркутском музыкальном училище, где был педагогом специального фортепиано, вёл класс камерного ансамбля, а также такие дисциплины как музыкальная литература и инструментоведение. В.Ф. Сухиненко зарекомендовал себя и как многолетний лектор Иркутской областной филармонии: в этом качестве его особенно хорошо запомнили широкие слои местного общества. Кроме того, он очень много выступал в периодической печати как музыкальный критик. Позднее вёл передачи на местном ТВ. Этот человек внёс поистине неоценимый вклад в развитие музыкальной культуры Иркутска.

⁷ Гросс Григорий Семёнович (1905–1959) – советский актёр,

заслуженный артист РСФСР (1946). В 1922 году начал карьеру как драматический актёр, но затем связал свою жизнь с опереттой. В 1941–1949 гг. – ведущий комик Иркутского областного театра музыкальной комедии. Благодаря его артистизму и удивительной мимике был горячо любим местной публикой. Небезуспешно пробовал себя и как режиссёр.

⁸ Баранова Екатерина Евгеньевна (1886–1981) – русская и советская актриса, общественный деятель, Заслуженная артистка РСФСР, Лауреат Сталинской премии. В 1935–1956 гг. была артисткой Иркутского областного драматического театра. Естественность её игры обусловила то, что местная публика питала к Е.Е. Барановой горячую любовь. Особенно памятным стало её выступление в роли Лагутиной в спектакле «Мать своих детей» по пьесе А.Н. Афиногенова. Сцена из данного спектакля сохранена звукозаписью.



Нет сомнения, что о своих встречах и наблюдениях за иркутскими деятелями искусства журналист со временем мог бы написать пространные мемуары, и лишь ранний уход из жизни помешал осуществлению его богатых творческих планов.

О мастерстве А.К. Багашёва в жанре портретного очерка ярко свидетельствует его материал «Путь артиста», опубликованный 18 декабря 1946 года [6]. Здесь рассказывается о ведущем иркутском вокалисте того времени – солисте радиокомитета **Александре Афанасьевиче Авдееве** (1891–1959), обладавшем мощным басом и прекрасной певческой школой. Читая материал А.К. Багашёва, мы знакомимся с процессом творческого становления А.А. Авдеева – выходца из Кубанского казачьего хора, который после его расформирования проводил в Краснодаре огромную концертную работу как руководитель и участник Кубанского вокального квартета. Не может не вызвать сопереживания исключительно ярко поданный эпизод биографии певца, связанный с потерей голоса, последующей операцией и полным восстановлением вокальных возможностей. Таким образом, автор очерка достигает главного: по-настоящему погружает читателей в атмосферу жизни своего героя. Сегодня же данный очерк имеет колоссальную историческую ценность, поскольку сообщает большое количество деталей биографии А.А. Авдеева, которые без этого газетного материала не были бы известны широкой аудитории⁹.

Параллельно с плодотворной работой в газете «Восточно-Сибирская правда» А.К. Багашёв продолжал сотрудничество с областным радиокомитетом, где после войны стал готовить уже не информационные, а литературные программы. Крайне любопытен его газетный отклик на творчество коллег по эфиру, опубликованный 27 мая 1947 года. Особое внимание уделено критическому разбору детской передачи «Сказки бабушки Арины». В материале цитируется несколько эфирных фраз, напомнивших А.К. Багашёву стиль ярмарочных зазывал: «Передачу мы кончаем, микрофон выключаем...», «Ну а теперь

во избежание спора сказку новую услышите вы скоро», «Здравствуйте, наши старички, гляньте-ка поласковой через свои очки...», «Ну и бабушка Арина-баловница, для вас сказку рассказала в лицах». Автор подытоживает: *«Взрослый слушатель сам сможет разобраться в том, что хорошо, что плохо, и сообразить, что приведённые выше вирши пекутся по способу “тысяча в одну ночь”». Дети же со своим неформившимся вкусом легко могут принять эти тексты за стихотворные образцы, которым следует подражать. Неужели в Иркутске нельзя было найти ни одного поэта, готового “во избежание спора” помочь редакции детского вещания?»* [7]. Таким образом, даже этот единичный пример подобного обзора свидетельствует о А.К. Багашёве как о поборнике эстетического воспитания детской слушательской аудитории.

Несмотря на обилие творческих идей Александра Капитоновича, многим из них так и не удалось реализоваться. Его состояние резко ухудшалось: туберкулёз прогрессировал, и в июне 1948 года одарённый журналист ушёл из жизни в самом расцвете творческих сил, не дожив до 32 лет [1]¹⁰. Некролог,

¹⁰ К сожалению, здесь приходится отметить одну досадную деталь. Ирина Михайловна Федорченко, племянница А.К. Багашёва, никогда не видевшая дядю и практически не располагающая информацией о нём, на основании неких устных рассказов сообщает о его смерти следующим образом: А.К. Багашёву был поставлен диагноз туберкулёза, вследствие чего он начал умеренно употреблять спиртные напитки и умер именно от этого. Собственно говоря, подобное утверждение можно было бы оставить без внимания, но И.М. Федорченко активно выступает как автор печатных, сетевых и устных воспоминаний о своей семье. Таким образом, приведённая информация способна дать будущим исследователям темы неверное представление о судьбе незаурядной личности. В связи с этим подчеркнём, что в документах разных лет указывается на тяжёлую болезнь А.К. Багашёва. Сам он о своём диагнозе пишет ещё в 1944 году, указывая, что поставлен данный диагноз за семь лет до этого – в 1937 году [11]. Таким образом, вся карьера журналиста приходится на годы болезни. В приказах по штату «Восточно-Сибирской правды», сохранившихся в ГАНИИО (Фонд 5030), есть сведения о его лечении в туберкулёзном санатории. О больных лёгких и туберкулёзе, приведшем к ранней кончине А.К. Багашёва, упоминал и С.М. Бройдо [8, с. 381]. Таким образом, не возникает сомнений в том, что причиной смерти была именно тяжёлая болезнь. Нельзя со стопроцентной уверенностью исключать сопутствующих негативных факторов, но даже в подобном случае это никак не способно бросить на него тень: буквально до самой смерти А.К. Багашёв вёл интенсивную работу в газете.

⁹ Очерк А.К. Багашёва, благодаря которому удалось восстановить многие пробелы жизни и творческой деятельности А.А. Авдеева, позволил автору данной статьи в 2016 году подготовить публикацию к 125-летию знаменитого иркутского баса (см.: [17]).



извещавший читателей о смерти А.К. Багашёва, был подписан директорами иркутских театров, всеми ведущими журналистами «Восточно-Сибирской правды», сильнейшими местными литераторами. В числе последних были И.И. Молчанов-Сибирский, Г.М. Марков, А.С. Ольхон, Ю.Д. Левитанский и другие. В материале сообщалось, что А.К. Багашёв был *«журналистом, страстно любившим свою профессию», «человеком большой души»*. Но особенно привлекает внимание следующая характеристика, уже несколько выходящая за рамки стандартного шаблона некролога и по-особому рисующая творческий облик иркутского журналиста: *«Товарищи по работе всегда ценили в нём энергию, инициативу, способность на оригинальную выдумку в поисках*

наиболее точных и верных форм подачи материала. Труд для него был и смыслом, и радостью жизни» [1].

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что личность А.К. Багашёва может служить примером искренней преданности и служения профессии. Всего за шесть лет журналистской активности Александр Капитонович смог проявить себя как исключительно незаурядный автор, интеллектуал с тонким вкусом и богатым профессиональным кругозором. Он сумел зарекомендовать себя подвижником идей эстетического воспитания и музыкального просвещения, максимально широкого ознакомления аудитории с искусством региона, став заметной фигурой в культурной жизни Иркутска 1940-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Александр Багашёв: [некролог] // Восточно-Сибирская правда. 1948. 23 июня. С. 4.
- 2/ Багашёв А. «Гейша» // Восточно-Сибирская правда. 1944. 25 июня. С. 2.
- 3/ Багашёв А. Две «Сильвы» // Восточно-Сибирская правда. 1946. 2 февраля. С. 4.
- 4/ Багашёв А. Заслуженная артистка республики // Восточно-Сибирская правда. 1947. 18 января. С. 3.
- 5/ Багашёв А. Под небом Праги // Восточно-Сибирская правда. 1942. 19 ноября. С. 2.
- 6/ Багашёв А. Путь артиста (35 лет творческой деятельности А. А. Авдеева) // Восточно-Сибирская правда. 1946. 18 декабря. С. 3.
- 7/ Багашёв А. Слушая радио // Восточно-Сибирская правда. 1947. 27 мая. С. 4.
- 8/ Бройдо С.М. Вечные следы // В годы Великой Отечественной. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1975. С. 371-388.
- 9/ ГАНИИО. Ф. 5030. Оп. 1. Д. 55. Л. 100.
- 10/ ГАНИИО. Ф. 5030. Оп. 1. Д. 340. Л. 2.
- 11/ ГАНИИО. Ф. 5030. Оп. 1. Д. 340. Л. 4-4(об.).
- 12/ ГАРФ. Ф. 5508. Оп. 3. Д. 42. Л. 39-45.
- 13/ Заслуженный артист РСФСР // Восточно-Сибирская правда. 1946. 22 февраля. С. 3.
- 14/ Колокольников И.А. Творческая деятельность Л.С. Гурова в Иркутске (1941-1945 гг.) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 1. С. 120-127.
- 15/ Колокольников И.А. Музыкально-образовательные учреждения Иркутска в период Великой Отечественной войны (1941-1945 гг.) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 3. С. 80-87.
- 16/ Колокольников И.А. Странствия певчего казака. К 125-летию со дня рождения Александра Авдеева // Восточно-Сибирская правда. 2016. 27 декабря. С. 7.



- 17/ Крыжицкий Г.К. Дороги театральные. М.: ВТО, 1976. 316 с.
- 18/ Петряев Е.Д. Краеведы и литераторы Забайкалья: материалы для библиографического словаря. Иркутск-Чита: Восточно-Сибирское книжное изд-во, Типография Читинского областного управления по печати, 1965. 87 с.
- 19/ Селищев А. Иркутск, год 1948-й // Иркутск. 1997. 27 июня. С. 7.
- 20/ Сухиненко В., Багашёв А. В Иркутском театре музыкальной комедии // Восточно-Сибирская правда. 1947. 18 февраля. С. 3.
- 21/ Харкеевич И.Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1987. 280 с.
- 22/ Холодова М.В., Колпакова Ю.А. The theme of Siberia in the music worldview by Krasnoyarsk composers: a systematization experience // Northern Archives and Expeditions. 2022. Т. 6. № 1. С. 88–93.

REFERENCES

- 1/ (1948) Alexander Bagashev: [obituary], Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], June 23. P. 4. (in Russ.)
- 2/ Bagashev, A. (1944), "Geisha", Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], June 25. P. 2. (in Russ.)
- 3/ Bagashev, A. (1946), "Two "Silva"", Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], February 2, P. 4. (in Russ.)
- 4/ Bagashev, A. (1947), "Honored Artist of the Republic", Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], January 18, P. 3. (in Russ.)
- 5/ Bagashev, A. (1942), "Under the sky of Prague", Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], November 19, P. 2. (in Russ.)
- 6/ Bagashev, A. (1946), The artist's path (35 years of creative activity A. A. Avdeev), Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], December 18, P. 3. (in Russ.)
- 7/ Bagashev, A. (1947), "Listening to the radio", Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], May 27, P. 4. (in Russ.)
- 8/ Broido, S.M. (1975), "Eternal traces", V gody Velikoj Otechestvennoj [During the Great Patriotic War], East Siberian Book Publishing House, Irkutsk, pp. 371–388. (in Russ.)
- 9/ GANIIO, F. 5030, Op. 1, D. 55, L. 100. (in Russ.)
- 10/ GANIIO, F. 5030, Op. 1, D. 340, L. 2. (in Russ.)
- 11/ GANIIO, F. 5030, Op. 1, D. 340. L. 4-4(ob.). (in Russ.)

- 12/ GARF, F. 5508, Op. 3, D. 42, L. 39–45. (in Russ.)
- 13/ (1946), "Honored Artist of the RSFSR", Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], February 22, P. 3. (in Russ.)
- 14/ Kolokolnikov, I.A. (2021), "Musical education institutions in Irkutsk during the Great Patriotic War (1941–1945)", ARTE, No. 3, pp. 80–87. (in Russ.)
- 15/ Kolokolnikov, I.A. (2022), "L. S. Gurov creative activity in Irkutsk (1941–1945)", ARTE, No. 1, pp. 120–127. (in Russ.)
- 16/ Kolokolnikov, I.A. (2016), "Wanderings of a singing Cossack. To the 125th anniversary of the birth of Alexander Avdeev", Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], December 27, p. 7. (in Russ.)
- 17/ Kryzhickij, G.K. (1976), Dorogi teatra'lynye [Theatrical roads], VTO, Moscow, 316 p. (in Russ.)
- 18/ Petryaev, E.D. (1965), Kraevedy i literatory Zabajka'lya: materialy dlya bibliograficheskogo slovara [Local historians and writers of Transbaikalia: materials for a bibliographic dictionary], Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izd-vo, Tipografiya Chitinskogo oblastnogo upravleniya po pechati, Irkutsk-Chita, 87 p. (in Russ.)
- 19/ Selishchev, A. (1997), "Irkutsk, year 1948", Irkutsk, June 27, p. 7. (in Russ.)
- 20/ Sukhinenko, V., Bagashev, A. (1947), "At the Irkutsk Theater of Musical Comedy", Vostochno-Sibirskaya pravda [East Siberian Truth], February 18, p. 3. (in Russ.)
- 21/ Harkeevich, I.Yu. (1987), Muzyka'lnaya kul'tura Irkutsk [Music culture of Irkutsk], Izd-vo Irkutskogo gos. un-ta, Irkutsk, 280 p. (in Russ.)
- 22/ Kholodova, M.V., Kolpakova, Yu.A. (2022), "The theme of Siberia in the music worldview by Krasnoyarsk composers: a systematization experience", Northern Archives and Expeditions, Vol. 6, No. 1, pp. 88–93. (in Russ.)

Сведения об авторе

Колокольников Иван Арсеньевич, кандидат исторических наук, доцент Высшей школы журналистики, Иркутский государственный университет
E-mail: ivan-ars_k@mail.ru

Author information

Ivan A. Kolokolnikov, Cand. Sc. (History), Associate Professor of High School of Journalism, Irkutsk State University
E-mail: ivan-ars_k@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

76/

**О.В. ЯРОШ,
М.А. ДЕНЩИК**
Раннее музыкально-
эстетическое воспитание
в России: к вопросу
об истории формирования
и развития

83/

С.И. КЛЮЧКО
Особенности изучения тра-
диционной музыкальной
письменности Восточной
Азии в вузовском курсе
«История нотации»



УДК 78

РАННЕЕ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ В РОССИИ: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ

О.В. ЯРОШ¹, М.А. ДЕНЩИК²

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

² Иртышский филиал «ДШИ Омского района» Омской области, 644551, Омская область, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена рассмотрению особенностей становления раннего музыкально-эстетического воспитания в России. Её актуальность обусловлена тем, что данный феномен на сегодняшний день пока не получил всестороннего освещения, и в этом контексте осмысление специфики его развития, безусловно, имеет большое значение для музыкальной науки, музыкальной педагогики. Цель работы состоит в выявлении ряда этапов развития музыкально-эстетического воспитания дошкольников в нашей стране и в определении особенностей каждого из них. Как удалось установить, своим истоком оно имеет детские сады конца XIX века, в которых главное внимание уделялось пению. Важное значение имеет период первой половины XX столетия, когда были сформулированы основные положения методики музыкального воспитания детей дошкольного возраста, получившие своё раскрытие в дальнейшем. Итогом этого процесса стало появление в наше время эстетических отделений при ДМШ и ДШИ, опирающихся на комплексный подход к занятиям и разнообразие предметов. В работе представлена характеристика каждого этапа, получает освещение вопрос о некоторых методиках раннего музыкально-эстетического воспитания. Изучение принципов данного явления показало, что оно имеет свою специфику, обусловленную психологическими особенностями детей дошкольного возраста, которым свойственен синкретизм сознания, мышления и восприятия. Именно поэтому музыкально-эстетическое воспитание, прежде всего направленное на постижение музыкального языка, всегда опирается на практические задания, синтезирующие музыку с элементами других видов искусств: пластикой, движением, рисованием, театрализацией.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: музыкально-эстетическое воспитание, дошкольный возраст, детский сад, группы раннего эстетического развития, ДМШ, ДШИ.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

EARLY MUSICAL AND AESTHETIC EDUCATION IN RUSSIA: ON THE QUESTION OF THE HISTORY OF FORMATION AND DEVELOPMENT

O.V. YAROSH¹, M.A. DENSHCHIK²

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

² Irtysh branch of the Children's Art School of the Omsk region, Omsk region, 644551, Omsk region, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the consideration of the peculiarities of the formation of early musical and aesthetic education in Russia. Its relevance is due to the fact that this phenomenon has not yet received comprehensive coverage, and in this context, understanding the specifics of its development is certainly of great importance for musical science and musical pedagogy. The purpose of the work is to identify a number of stages in the development of musical and aesthetic education of preschoolers in our country and in determining the features of each of them. As it was possible to establish, it has its source in kindergartens of the late XIX century, in which the main attention was paid to singing. Important is the period of the first half of the 20th century, when the main provisions of the methodology of musical education of preschool children were formulated, which received their disclosure in the future. The result of this process was the appearance in our time of aesthetic departments at the Children's Art School and Children's Art School, based on an integrated approach to classes and a variety of subjects. The work presents the characteristics of each stage, gets coverage of the question of some methods of early musical and aesthetic education. The study of the principles of this phenomenon showed that it has its own specifics due to the psychological characteristics of preschool children, which are characterized by syncretism of consciousness, thinking and perception. That is why musical and aesthetic education, primarily aimed at comprehending the musical language, always relies on practical tasks that synthesize music with elements of other types of arts: plastic, movement, drawing, theatricalization.

KEYWORDS: musical and aesthetic education, preschool age, kindergarten, early aesthetic development groups, children's music schools, children's art schools.

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



В наши дни большой интерес со стороны научного, преподавательского сообщества привлекает дошкольный возраст, значение которого в формировании личности трудно переоценить. Появляется множество исследовательской, методической литературы, посвящённой проблемам психологии дошкольников, рассмотрению вопросов о возможностях их личностного развития. На сегодняшний день всё более очевидным становится значение в этом процессе эстетического воспитания.

Греческое слово *aisthetikos* означает «чувствующий». Именно дословный перевод данного слова раскрывает истинную цель эстетического воспитания, состоящую в формировании у ребёнка целостного художественного типа личности, в котором наряду с логическими, понятийными свойствами значимыми являются интуитивно-эмоциональные координаты. Эстетическое воспитание играет большую роль в развитии сенсорной восприимчивости детей, их творческих, образных способностей, обусловленных правополушарным мышлением, свойственным художникам.

Квинтэссенцией эстетического является искусство, основанное на чувственном восприятии мира. Разные виды искусства имеют собственный язык, средства выразительности, каждое из них по-своему воплощает впечатления окружающей человека действительности. А их объединение способствует «более насыщенному и целостному, или синестетическому, восприятию мира и искусства» [16, с. 118].

Среди всех видов искусств особое положение занимает музыка. Её уникальной особенностью является *полиmodalность* звучания и восприятия, объединяющая в себе, помимо аудиальных, двигательнo-осязательные и зрительные составляющие. Всё это, с одной стороны, свидетельствует о глубинном родстве музыки с другими видами искусств, а с другой стороны, этот синкретизм оказывается созвучным синкретичности сознания ребёнка. Учёные подчёркивают, что «первичной формой детского творчества является творчество *синкретическое* – такое, в котором отдельные виды искусства ещё не расчленены. Оно подразумевает соединение различных видов

искусства в одном целом художественном действии» (выделено нами – О.Я., М.Д.) [5, с. 54]. Исходя из этого, раннее музыкально-эстетическое воспитание, главным образом направленное на постижение музыкального языка, всегда опирается на такие формы работы, которые синтезируют музыку с элементами других видов искусств: пластикой, движением, рисованием, театрализацией.

В настоящее время наиболее полно возможности музыкально-эстетического воспитания реализуются в условиях музыкальных школ и школ искусств в рамках групп *раннего эстетического развития* (далее – РЭР), в которых чаще всего именно музыкальные предметы имеют главенствующее значение. Стоит отметить, что в отличие от занятий в детском саду музыкальное воспитание и обучение в группах РЭР более целенаправленно готовит ребёнка к дальнейшему обучению в детской музыкальной школе или школе искусств.

В центре внимания авторов данной статьи – история формирования и развития раннего музыкально-эстетического воспитания в нашей стране. Истоки этого явления обнаруживаются в конце XIX века и связаны с периодом становления детских садов в России, возникших благодаря деятельности немецкого педагога *Ф. Фребеля*¹. Им была разработана теория дошкольного заведения, которое он назвал «детский сад». «В 1871 году на территории Петербургского воспитательного дома было открыто “Санкт-Петербургское Фребелевское общество содействия первоначальному воспитанию детей”. ... При обществе были открыты курсы для подготовки детских садовниц, в программу обучения которых, наряду с другими предметами, входило пение» (цит. по: [17, с. 39]). Таким образом, музыкальным воспитанием детей занимались воспитатели, которые имели музыкальные данные и соответствующую подготовку. Система, созданная Ф. Фребелем имела определён-

¹ Фридрих Вильгельм Август Фребель (1782–1852) – немецкий педагог, теоретик дошкольного воспитания, создатель понятия «детский сад».



ные недостатки², но она была первой, дав важный толчок для дальнейшего развития дошкольного музыкального воспитания в России.

Со временем в нашей стране стали появляться новые идеи и разработки, посвящённые вопросам музыкального воспитания детей младшего возраста. Их авторами были музыкальные деятели, руководители детских садов, педагоги. Примечательно, что основу предлагаемых ими форм работы составляли задания, синтезирующие музыку с другими видами творческой деятельности: танцами, театральными зарисовками, игрой на шумовых инструментах, пением, рисованием.

К примеру, педагог *Л. Шлегер*³ [22; 23; 24] советовала разнообразить музыкальные занятия, используя маршировки под музыку. А. Дуссек в своей книге «Игры и занятия для детей всех возрастов» [7] описывает игру по музыкальным впечатлениям «Концерт», а также представляет подробную методику показа театра теней⁴. Другой автор – *Н. Филиппис*⁵ – в сборнике «Подвижные игры с пением» [15] собрал игры, построенные на движении под музыку и популярные по сей день в работе с детьми: «Теремок», «Ладушки», «Каравай», «Дождик». *К. Вентцель*⁶ [3; 4] стал создателем собственной системы музыкального воспитания, опирающейся на разные виды деятельности: пение, слушание музыки, тан-

цы, игру на детских музыкальных инструментах. Автор подчёркивал, что главное в музыкальном воспитании – это развитие творческих сил ребёнка, а не формирование навыков механического воспроизведения. Он говорил, что, прежде всего, надо исходить из природы ребёнка, взглянув на него как на «маленького художника».

Большое значение имела вышедшая в 1923 году книга *В.Н. Шацкой* «Музыка в детском саду» [21], которая по сей день считается первым методическим пособием по музыкальному обучению дошкольников. Основою образующим началом её педагогической методики было эстетическое воспитание детей, направленное на приобщение их к разным видам искусства. Автор указывает на необходимость применения на занятиях различных игровых приёмов для развития творческой активности ребёнка: музыкально-двигательных импровизаций, небольших песенок, попевок, игры, инсценировок, связанных с передачей различных характерных образов при помощи жестов, мимики, движений, звукоподражательных элементов.

Все эти идеи и разработки первой половины XX столетия получили своё полнокровное развитие во второй половине XX – начале XXI вв. Этому во многом способствовало открытие в 70-е годы прошлого века в музыкальных школах России подготовительного отделения, целью которого была подготовка детей к поступлению в первый класс ДМШ. Занятия в подготовительных классах проводились с детьми 6–7 лет и имели свою специфику, отличающую их от школьного курса. Основу обучения составляли три предмета: сольфеджио, ритмика и хор. Во второй половине учебного года все учащиеся, по желанию родителей, осваивали разные музыкальные инструменты.

Обучение сольфеджио основывалось главным образом на относительной системе сольмизации, его методику отличала опора на игровые и творческие задания. На уроке сольфеджио с детьми занимались два преподавателя – теоретик и концертмейстер. Педагоги, работавшие в те годы, отмечают, что в своей педагогической деятельности они брали за основу пособие по сольфеджио П. Вейса [2] и учебник (в те годы представленный лишь в рукописном варианте) *М. Котляревской-Крафт* «50 уроков

² Н. Ветлугина, рассуждая о развитии музыкальности в системе Ф. Фребеля, отмечала, что разучивание его игр с песнями исключало возможность проявления инициативы детей, подавляло их самостоятельность, не создавало условий для музыкального развития. К. Ушинский, описывая свои впечатления от посещения детских садов Ф. Фребеля писал: «Мне часто приходилось жалеть малышей, когда они, нехотя притоптывая ножками, с зевками и не всегда без слёз, пели весёленькие песни Фребеля» (цит. по: [17, с. 39]).

³ Шлегер Луиза Карловна (1863–1942) была известным деятелем дошкольного воспитания в дореволюционные годы и в первые годы Советской власти. С 1905 года она руководила народным детским садом, открытым в Москве педагогическим обществом «Сетлемент» (позднее – общество «Детский труд и отдых»), возглавляемым С.Т. Шацким.

⁴ Театр теней – это особый вид театра, в котором для представления актёры используют тени от фигур или предметов, подающие на специальный экран при направлении на них источника света.

⁵ Филиппис Николай Степанович – методист и практик, автор руководств и сборников по подвижным играм.

⁶ Вентцель Константин Николаевич (1857–1947) – русский педагог, теоретик и пропагандист свободного воспитания.



в подготовительном классе»⁷. Иногда сольфеджио объединяли с ритмикой в один интегрированный урок, который мог включать в себя также и элементы слушания музыки. Несомненно, все эти особенности обусловлены спецификой дошкольного возраста, требующего специального подхода в сравнении со школьным курсом.

И здесь особо нужно подчеркнуть роль ритмики, целью которой, как известно, является постижение музыкальных закономерностей посредством движения, что особенно актуально именно для дошкольной педагогики. Можно отметить также, что ритмическое воспитание в России ещё с начала XX века имело важное значение в музыкальном образовании. Тогда это направление получило своё развитие благодаря усилиям *Н. Александровой*⁸, *С. Волконского*⁹ и *В. Гринер*¹⁰, прошедших обучение в Швейцарии под руководством *Э. Жака-Далькроза*. В 1919 году ими были созданы первые Институты ритма в Москве и Санкт-Петербурге. Их последователи – *Е. Конорова* [11], *Г. Франио* [18; 19] и *И. Лифиц* [14] – внесли свой вклад в становление ритмики как учебного предмета музыкально-теоретического цикла ДМШ. Они также являются авторами первых методических пособий по ритмике, которые не потеряли своей значимости по сегодняшний день.

В 90-е годы прошлого столетия подготовительные отделения при ДМШ стали именовать группами раннего музыкального развития. В это время

появляется большое количество новой учебно-методической литературы, предназначенной именно для таких групп (среди которой можно выделить пособия *Б. Цейтлина* [20], *М. Котляревской-Крафт* [12], *Е. Леонтьевой* [13]), что свидетельствует об усилении интереса к проблемам дошкольного музыкального воспитания, а также о попытках переосмыслить его методику на современном этапе, в соответствии с духом нового времени.

Нужно отметить, что количество учащихся, желающих обучаться в группах раннего музыкального развития, постоянно увеличивалось, наполняемость групп с каждым годом возрастала. Во многих ДМШ (и ДШИ) учащиеся таких классов не только знакомились с музыкой, музыкальной грамотой, но и играли в оркестре на детских шумовых инструментах. Эти оркестры, исполнявшие как народную музыку, так и классику, нередко становились украшением школьных отчётных концертов. По окончании обучения практически каждый учащийся поступал в первый класс музыкальной школы (школы искусств).

В 2004 году была создана первая отечественная программа, посвящённая дошкольному музыкальному воспитанию, предназначенная как для групп раннего музыкального развития при ДМШ и ДШИ, так и для детских садов. Имеется в виду программа *И. Домогацкой* «Развитие музыкальных способностей» [6], рассчитанная на три года обучения, для детей от трёх до пяти лет, где были даны подробные рекомендации по таким формам работы как развитие навыков интонирования, чувства ритма, тембрового слуха, развитие речи и творческих навыков.

С 2013 года (с момента публикации Рекомендаций Министерства культуры по организации образовательной и методической деятельности в области искусств) группы раннего музыкального развития повсеместно начинают преобразовываться в группы раннего эстетического развития. К музыкальным занятиям добавляются предметы общехудожественной направленности (рисование, лепка, аппликация, декоративно-прикладное искусство, основы ИЗО); хореографической (танец, гимнастика, ритмопластика); театральной (сценическая речь, основы актёрского мастерства, логоритмика). Именно с этого времени география открытия групп РЭР охватила большую часть всех ДМШ и ДШИ России.

Сам цикл музыкальных предметов дополняется

⁷ Печатное издание появилось позже – в 1984 году, переиздано – в 1995-м [12].

⁸ *Александрова Нина Георгиевна* (1885–1964) – профессор Московской консерватории, основоположник ритмического воспитания в России. В 1912 году ею были организованы курсы Ритма в Москве. Она является автором специальных программ по сценической ритмике и пособия «100 упражнений для занятий ритмикой». Преподавала ритмику в музыкальных школах Гнесиных и Л. Конюса, в Московской консерватории.

⁹ *Волконский Сергей Михайлович* (1860–1937) – один из основателей «ритмической гимнастики» в России. Работал в театральной сфере, был директором Императорских театров, а также директором Курсов ритмической гимнастики в Петербурге и издателем, редактором журнала «Листки Курсов ритмической гимнастики».

¹⁰ *Гринер Вера Александровна* (1890–1992) работала в училище им. Щукина, где разрабатывала методику музыкально-ритмического воспитания для драматических актёров. Участвовала в научно-исследовательской деятельности, изучала лечебно-педагогические свойства ритмического воспитания.



такими дисциплинами как музыкальная грамота, шумовой оркестр, слушание музыки, вокальный ансамбль, фольклорное пение. В некоторых школах искусств преподают учебный предмет музыкальный английский. Этот список можно продолжить, так как в каждой школе продолжают разрабатываться свои программы, предполагающие гибкий подход как к самому выбору предметов, так и к их содержанию.

Занятия с юными музыкантами до 2000-х годов проводились, в основном, для детей шести-семи лет. На сегодняшний день уже есть группы младшего и среднего дошкольного возраста. Их контингент – это дети от двух-трёх лет. В наше время издаётся большое количество самой разнообразной учебно-методической литературы для детей дошкольного возраста, в том числе актуальной и для групп РЭР. Среди отечественных разработок стоит упомянуть методику раннего развития ребёнка *Сергея и Екатерины Железновых*, в основе которой – пение, движение и пальчиковая гимнастика. Изначально их программа служила подготовительным курсом к поступлению в музыкальную школу или школу искусств для детей четырёх-шести лет. Постепенно методика расширила свои границы: авторы сочинили песенки и для детей младше четырёх лет, так как именно для малышей такого возраста сложно было подобрать подходящий музыкальный материал (на тот момент его практически не было), включили в сборники русские песенки-потешки [8–10]. Таким образом, данная методика стала доступной для детей разного дошкольного возраста, начиная от полугодовалых малышей, танцующих и приплясывающих у мамы на руках, и заканчивая детьми старшего дошкольного возраста, самостоятельно исполняющих песни-хороводы и танцевальные элементы. Разработка Железновых представлена в виде дидактических пособий, сборников песенок-потешек, стихов, сказок, пальчиковых игр, которые соответствуют определённому возрасту и направлены на развитие отдельных навыков. К ним прилагаются записи на аудио- и видеодисках.

Педагоги отмечают, что большая часть детей, прошедших обучение в группах РЭР, поступают в школу искусств на различные направления. В ходе вступительных экзаменов они показывают очень хорошие результаты. Эти дети развиты ритмически, они более музыкальны, а также организованы и подготовлены к дальнейшему учебному процессу.

Безусловно, школа искусств для ребёнка – это ещё одно пространство, где он общается со сверстниками, встречается с преподавателями, знакомится с различными видами искусства. Но главное, – выстраивает своё будущее, которое, благодаря творческой деятельности будет окрашено в самые яркие тона. Учащиеся отделения раннего эстетического развития участвуют в открытых занятиях, мастер-классах, концертных тематических мероприятиях для родителей, педагогов, демонстрируя первоначальные навыки самостоятельного творчества. Ведь творчество для ребёнка – это способ познания вселенной и себя как её частички, способ общения с окружающими и возможность поделиться с ними своим внутренним миром. Замечено, чем раньше начать планомерно заниматься музыкально-эстетическим воспитанием детей, тем более эффективных результатов можно добиться уже в самом раннем возрасте, выявить задатки и наклонности маленького человека, перспективы и возможности для его дальнейшего развития.

Одной из важных особенностей обучения на отделении раннего эстетического развития является то, что ребёнок занимается сразу несколькими видами искусств. Это даёт возможность выявить ту область, в которой он сможет в дальнейшем наиболее полно раскрыть себя: «Уже в дошкольном возрасте может обнаружиться индивидуально-типологическое своеобразие проявления способностей детей в области музыки, живописи и других видов искусства, что требует особого внимания для их развития со стороны родителей и педагогов» [1, с. 140–141]. В процессе обучения по разным направлениям происходит развитие самых разнообразных способностей.

Итак, возникновение и становление в России раннего музыкально-эстетического воспитания прошло значительный и интересный путь, начиная с детских садов конца XIX века к музыкальному и ритмическому воспитанию первой половины XX столетия, затем к подготовительным отделениям 1970–1980 годов, группам раннего музыкального развития, преобразованных в наши дни в открытие эстетических отделений, включающих младший, средний и старший дошкольный возраст. В основе их образовательных программ лежит комплексный подход к занятиям и разнообразие учебных предметов: от рисования и ритмики до пения и театрального искусства.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акимова А. Индивидуально-типологические особенности развития музыкальных, художественных и интеллектуальных способностей у детей дошкольного возраста // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 139–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.139-149.
- 2/ Вейс П. Ступеньки в музыку. Пособие по сольфеджио. М.: Сов. композитор, 1980. 198 с.
- 3/ Вентцель К. Новые пути воспитания и образования детей. Изд. 2-е. М.: Земля и фабрика, 1923. 149 с.
- 4/ Вентцель К. Теория свободного воспитания и идеальный детский сад. Изд. 4-е, вновь испр. и доп. М.; Пб.: Голос труда, 1923. 102 с.
- 5/ Выготский Л. Воображение и творчество в детском возрасте. СПб., 1997. 96 с.
- 6/ Домогацкая И. Программа по предмету Развитие музыкальных способностей детей 3–5 лет. М., 2004. 32 с.
- 7/ Дуссек А. Игры и занятия для детей всех возрастов. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: типо-лит. и нотопеч. Н. Г. Уль, 1905. 283, IV с.: ил.; 22 с.
- 8/ Железнова Е. Бим Бом! Читаем, рисуем, играем, поем. Альбом для обучения пению и игре на клавишных инструментах. М.: изд. В. Катанского, 2006. 48 с.
- 9/ Железнова Е. Паучок ходил по ветке. М.: Карапуз, 2008. 16 с.
- 10/ Железнова Е. Тук, тук кулачок. М.: Карапуз, 2007. 16 с.
- 11/ Конорова Е. Методическое пособие по ритмике, Вып. 1, Вып. 2. М.: Музыка, 1972. 116 с.
- 12/ Котляревская-Крафт М.А. Сольфеджио и дом задания для начинающих. Методические рекомендации. М., СПб., 1995. 30 с.
- 13/ Леонтьева Е. Музыкальный букварь. Саратов: Лицей, 1999. 63 с.
- 14/ Лифиц И. Ритмика: Учебное пособие. М.: Академия, 1999. 224 с.
- 15/ Подвижные игры с пением: для детских садов и нар. школ, собр. группой детских садовниц, занимавшихся под руководством Н. Филитиса. М.: Школа, 1916. 44 с.
- 16/ Пурик Э., Шакирова М., Ахмадуллин М., Данилова Д. Синестезия как метод развития и художественного восприятия учащихся детской музыкальной школы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 116–127. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.116-127
- 17/ Скородумова Е. История музыкального воспитания в дошкольном образовании России первой половины XX-го века. // Проблемы и перспективы развития образования: материалы VIII Междунар. науч. конф. (г. Краснодар, февраль 2016 г.). Краснодар: Новация, 2016. С. 38–43.
- 18/ Франио Г., Лифиц И. Методическое пособие по ритмике. М.: Музыка, 1987. 120 с.
- 19/ Франио Г. Роль ритмики в эстетическом воспитании детей. М.: Сов. композитор, 1989. 104 с.
- 20/ Цейтлин Б. По ступенькам музыкальных знаний: учебное пособие по сольфеджио для учащихся подготовительных групп. М.: Композитор, 2018. 82 с.
- 21/ Шацкая В. Музыка в детском саду. М.: Изд-во Всероссийского Центрального Союза Потребительных Обществ, 1919. 39 с.
- 22/ Шлегер Л. Материал для бесед с маленькими детьми. М., 1914. С. 3–20.
- 23/ Шлегер Л. Особенности работы с детьми семилетнего возраста. Л.: Госиздат, 1924. 43 с.
- 24/ Шлегер Л. Практическая работа в детском саду // История дошкольной педагогики в России: Учебное пособие для студентов педвузов. М.: Академия, 1999. С. 410–426.

REFERENCES

- 1/ Akimova, A. (2019), "Individual typological features of the development of musical, artistic and intellectual abilities in preschool children", Problems of music science, Music Scholarship No. 3, pp. 139–149. (in Russ.)
- 2/ Vejs, P. (1980), Stupen'ki v muzyku. Posobie po sol'fedzhio, [Steps into music. Solfeggio manual], Sovetskii kompozitor, Moscow, 198 p. (in Russ.)
- 3/ Venttsel', K. (1923), Novye puti vospitaniya i obrazovaniya detej [New ways of raising and educating children], Zemlya i fabrika, Moscow, Izd. 2-e., 149 p. (in Russ.)
- 4/ Venttsel', K. (1923), Teoriya svobodnogo vospitaniya i ideal'nyi detskii sad, [The theory of free education and the ideal kindergarten], Golos Truda, Moskva, Peterburg, Izd. 4-e, vnov' ispr. i dop., 102 p. (in Russ.)
- 5/ Vygotskii, L. (1997), Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste, [Imagination and creativity in childhood], Peterburg, 96 p. (in Russ.)



- 6/ Domogatskaya, I. (2004), *Programma po predmetu Razvitiye muzykal'nykh sposobnostei detei 3-5let*, [Program on the subject Development of musical abilities of children 3-5 years old], Moscow, 32 p. (in Russ.)
- 7/ Dussek, A. (1905), *Igry i zanyatiya dlya detei vseh vozrastov*, [Games and activities for children of all ages], Tipolit. i notopech. N. G. Ul', Sankt-Peterburg, 283, IV s.: il.; 22 p. (in Russ.)
- 8/ Zheleznova, E. (2006), *Bim Bom! Chitaem, risuem, igraem, poem. Al'bom dlya obucheniya peniyu i igre na klavishnykh instrumentakh*, [Bim Bom! We read, draw, play, eat. Album for learning to sing and play keyboard instruments], izd. V. Katanskogo, Moscow, 48 p. (in Russ.)
- 9/ Zheleznova, E. (2008), *Pauchok khodil po vetke*, [A spider walked along a branch], Karapuz, Moscow, 16 p. (in Russ.)
- 10/ Zheleznova, E. (2007), *Tuk, tuk kulachok*, [Knock, knock fist], Karapuz, Moscow, 16 p. (in Russ.)
- 11/ Konorova, E. (1972), *Metodicheskoe posobie po ritmike*, [Methodological manual on rhythm], Muzyka, Moscow, Vyp. 1, Vyp. 2, 116 p. (in Russ.)
- 12/ Kotlyarevskaya-Kraft, M. (1995), *Solfedzhio i dom zadaniya dlya nachinayushchikh. Metodicheskie rekomendatsii*, [Solfeggio and homework assignments for beginners. Guidelines], Moscow, Peterburg, 30 p. (in Russ.)
- 13/ Leont'eva, E. (1999), *Muzykal'nyi bukvar'*, [Musical ABC book], Litsei, Saratov, 63 p. (in Russ.)
- 14/ Lifits, I.V. (1999), *Ritmika: Uchebnoe posobie*, [Rhythms: Textbook], Akademiya, Moscow, 224 p. (in Russ.)
- 15/ Podvizhnye igry s peniem: dlya detskikh sadov i nar. shkol, sobr. gruppoi detskikh sadovnit, zanimavshikhsya pod rukovodstvom N. Filitisa, (1916), [Outdoor games with singing: for kindergartens and people. schools, collection a group of kindergarteners studying under the guidance of N. Filitis], Shkola, Moscow, 44 p. (in Russ.)
- 16/ Purik, E., Shakirova, M., Akhmadullin, M., Danilova, D., (2021), "Synesthesia as a method of development and artistic perception of children's music school students", *Problems of music science / Music Scholarship* No. 3, pp. 116–127. (in Russ.)
- 17/ Skorodumova, E. (2016), "History of musical education in preschool education in Russia in the first half of the twentieth century", *Problems and prospects for the development of education: materials of the VIII International scientific conf. (Krasnodar, February 2016)*, Novation, Krasnodar, pp. 38–43. (in Russ.)
- 18/ Franio, G., Lifits, I. (1987), *Metodicheskoe posobie po ritmike*, [Methodical manual on rhythm], Muzyka, Moscow, 120 p. (in Russ.)
- 19/ Franio, G. (1989), *Rol' ritmiki v esteticheskom vospitanii detei*, [The role of rhythm in the aesthetic education of children], Sovetskii kompozitor, Sov. kompozitor, Moscow, 104 p. (in Russ.)
- 20/ Tseitlin, B. (2018), *Po stupen'kam muzykal'nykh znaniy: uchebnoe posobie po sol'fedzhio dlya uchashchikhsya podgotovitel'nykh grupp*, [By the steps of musical knowledge: a textbook on solfeggio for students of preparatory groups], Kompozitor, Moscow, 82 p. (in Russ.)
- 21/ Shatskaya, V. (1919), *Muzyka v detskom sadu*, [Music in kindergarten], Izd-vo Vserossiiskogo Tsentral'nogo Soyuza Potrebitel'nykh Obshchestv, Moscow, p. 39. (in Russ.)
- 22/ Shleger, L. (1914), *Material dlya besed s malen'kimi det'mi*, [Material for conversations with young children], Moscow, pp. 3–20. (in Russ.)
- 23/ Shleger, L. (1924), *Osobennosti raboty s det'mi semi-letnego vozrasta*, [Features of working with seven-year-old children], Gosizdat, Leningrad, p. 43. (in Russ.)
- 24/ Shleger, L. (1999), "Practical work in kindergarten", *History of preschool pedagogy in Russia: Textbook for students of pedagogical universities*, Akademiya, Moscow, pp. 410–426. (in Russ.)

Сведения об авторах

Ярош Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: o.yarosh@mail.ru

Денщик Марина Александровна, преподаватель теоретических дисциплин, Иртышский филиал «ДШИ Омского района» Омской области
E-mail: marishka_0406@mail.ru

Author information

Olga V. Yarosh, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Music and Composition Theory, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: o.yarosh@mail.ru

Marina A. Denshchik, Teacher of theoretical disciplines, Irtysh branch of the Children's Art School of the Omsk region
E-mail: marishka_0406@mail.ru



УДК 781.24

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПИСЬМЕННОСТИ ВОСТОЧНОЙ АЗИИ В ВУЗОВСКОМ КУРСЕ «ИСТОРИЯ НОТАЦИИ»

С.И. КЛЮЧКО

Дальневосточный государственный институт искусств,
660091, Владивосток, Российская Федерация

FEATURES OF STUDYING THE TRADITIONAL MUSICAL WRITING OF EAST ASIA IN THE UNIVERSITY COURSE "HISTORY OF NOTATION"

S.I. KLYUCHKO

Far Eastern State Institute of Arts, 660091, Vladivostok,
Russian Federation

АННОТАЦИЯ. Исследование музыкальных традиций Восточной Азии с начала 80-х годов прошлого века входит в список ведущих направлений научной деятельности кафедры теории музыки Дальневосточного государственного института искусств (г. Владивосток). Накопленные знания и опыт стали основой для многолетнего изучения музыкальной письменности стран Дальнего Востока в широком контексте письменной иероглифической культуры с использованием нейросемиотического подхода. Одним из результатов исследования стала разработка курса «История нотации», значительное место в котором занимает изучение традиционной восточной музыкальной нотации. Введение этого материала в вузовский курс способствует пониманию высокой художественной ценности музыкальной культуры Восточной Азии и формированию у обучающихся представлений о традиционной музыкальной письменности как важнейшем инструменте сохранения и ретрансляции традиционного культурного наследия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: история нотации, традиционная музыкальная письменность, нотация Китая, нотация Кореи, культурное наследие, устно-письменная музыкальная традиция, нейросемиотический подход.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ABSTRACT. The study of the musical traditions of East Asia since the beginning of the 80s of the last century has been included in the list of leading areas of scientific activity of the Department of Music Theory of the Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok). The accumulated knowledge and experience became the basis for many years of study of the musical writing of the countries of the Far East in the wide context of written hieroglyphic culture using a neurosemiotic approach. One of the results of the study was the development of the course "History of Notation", in which a significant place is occupied by the study of traditional Eastern musical notation. The introduction of this material into the university course contributes to the understanding of the high artistic value of the musical culture of East Asia and the formation of ideas among students about traditional musical writing as the most important tool for preserving and relaying traditional cultural heritage.

KEYWORDS: history of notation, traditional musical writing, Chinese notation, Korean notation, cultural heritage, oral-written musical tradition, neurosemiotic approach.

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



Среди ведущих направлений научной деятельности Дальневосточного государственного института искусств (ДВГИИ) выделяется несколько наиболее важных, отражающих специфику региона, в котором находится вуз. Одно из них связано с изучением музыкальной культуры и искусства стран Восточной Азии.

С 80-х годов прошлого столетия изучение музыкальных традиций Востока – тема научных изысканий кафедры теории музыки, руководителем которой является доцент, кандидат искусствоведения Сергей Борисович Лупинос (в настоящее время занимает должность профессора кафедры). Именно в эти годы в ДВГИИ начала складываться самобытная дальневосточная школа музыкального востоковедения (С.Б. Лупинос, Е.М. Алкон, Т.С. Исупова (Брусьняк), А.Г. Алябьева, Н.В. Савина, С.А. Айзенштадт, С.И. Ключко). В работах преподавателей и выпускников вуза разрабатывались актуальные проблемы музыкального мышления устно-письменной профессиональной традиции Востока, ладотональной организации музыки Индии, Японии, Китая, Кореи, Таиланда, Индонезии.

Научные достижения кафедры теории музыки получили признание на общероссийском уровне и позволили дальневосточной школе встать в один ряд с ведущими этномузыковедческими и востоковедческими коллективами центральных российских вузов и исследовательских институтов. Анализируя состояние российского музыкального востоковедения рубежа XX и XXI веков, В.Н. Юнусова включает Дальневосточную государственную академию (ныне институт) искусств в немногочисленный список научных групп, занимающихся этномузыковедческими и востоковедческими исследованиями, наряду с Российским институтом искусствознания, МГК им. П.И. Чайковского, РАМ им. Гнесиных, НГК им. М.И. Глинки и КГК им. Н.Г. Жиганова (цит. по: [7, с. 8]).

И если Т.С. Сергеева считает, что в России существуют лишь два центра развития музыкального востоковедения (Московская и Новосибирская консерватории), а группа исследователей, рабо-

тавших и работающих на кафедре теории музыки Дальневосточного государственного института искусств, возглавляемая С.Б. Лупиносом, «примыкает» к Новосибирской школе [21, с. 70], то В.Н. Юнусова называет Дальневосточный институт искусств (в год публикации статьи – академия) одним из трёх *центров* изучения китайской музыки в России (наряду с МГК и НГК), подчёркивая, что спецификой научной деятельности учёных Владивостока является «теоретический ракурс, а также разработка проблем отражения в китайской музыкальной культуре традиционной картины мира» [27, с. 783].

Молодые исследователи и крупные учёные, находившиеся у истоков формирования одной из *трёх региональных школ* востоковедения [28, с. 145] и заложившие её основы, в разные годы уезжали из Владивостока, продолжая трудиться на ниве образования и науки в центральных учебных заведениях страны¹. Работающие сегодня на кафедре теории музыки ДВГИИ преподаватели прикладывают немало усилий для того, чтобы самый восточный вуз России, как и двадцать лет назад, выполнял консолидирующую функцию научного центра. В вузе продолжается разностороннее изучение культурного многообразия стран Азиатско-Тихоокеанского региона, среди которых в настоящее время важнейшим партнёром выступает Китай. В институте ежегодно выходят на защиту десятки выпускных квалификационных работ, тематика которых связана с актуальными проблемами современного музыкального исполнительства Китая, Кореи, Японии. Выполнено несколько дипломных музыковедческих работ, посвящённых традиционной музыкальной культуре стран Азиатско-Тихоокеанского региона. И уже более двадцати пяти лет автором настоящей публикации проводится

¹ Доктор искусствоведения Е.М. Алкон в настоящее время – профессор РАМ им. Гнесиных (г. Москва); кандидат искусствоведения Т.С. Исупова – доцент РГПУ им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург); доктор искусствоведения А.Г. Алябьева – заведующий кафедрой в МГИМ им. А.Г. Шнитке (г. Москва); кандидат искусствоведения Н.В. Савина – заместитель директора ДМШ им. Д.Д. Шостаковича (г. Москва).



систематическое исследование традиционной музыкальной нотации Восточной Азии, её роли в процессе музыкальной коммуникации, отражения в ней психологических свойств, характерных для устно-письменного профессионализма.

Традиция изучения музыкальной письменности и отражения в ней особенностей музыкального мышления имеет в Дальневосточном государственном институте искусств очень глубокие корни. Она была заложена в начале 70-х годов прошлого столетия крупнейшим отечественным музыковедом Евгением Владимировичем Герцманом, работавшим тогда в нашем вузе. Выдающийся исследователь музыкальной культуры Древней Греции и Византии, он одним из первых перевёл на русский язык трактаты, посвящённые древнегреческой буквенной нотации, и дал научную интерпретацию этому типу музыкальной письменности [5; 6]. Исследуя особенности древнегреческой буквенной, а также палео- и средневизантийской невменных систем, стоявших у истоков пятилинейного нотного письма, Е.В. Герцман последовательно отстаивает позицию, суть которой заключается в том, что *музыкальная письменность отражает нормы музыкального мышления своей эпохи*.

Плодотворная идея исследования отражения в нотации законов музыкального мышления была подхвачена многочисленными последователями Евгения Владимировича – его дипломниками, коллегами, учениками коллег. В 1980-е годы на базе ДВГИИ был выполнен ряд кандидатских и докторских диссертаций, в которых изучение фиксирующих музыкальных систем проводилось на материале западноевропейского Средневековья и Возрождения (исследования Р.Л. Поспеловой [20], Н.И. Ефимовой [8], В.А. Федотова [24]), а также музыкальной культуры Древней Руси и Византии (работы Г.В. Алексеевой [1; 2]).

В этот же хронологический период (1980-е и 1990-е годы) в дипломных работах выпускников и публикациях преподавателей кафедры теории музыки начинают затрагиваться отдельные особенности древних и средневековых нотаций Востока [17; 18]. Следует особо подчеркнуть, что этот материал также исследуется сквозь призму законов устно-письменного музыкального мышления: нотная графика в вышеупомянутых работах рассматривается

в контексте изучения проблем взаимодействия звуковых и ладовых нормативов и, в целом, как один из важнейших культурных феноменов, отражающих специфику традиционной модели и картины мира.

Накопленные кафедрами истории и теории музыки знания и опыт в вопросах изучения особенностей различных типов нотного письма устно-письменных традиций Запада и Востока позволили автору настоящей публикации в 1994 году начать под руководством кандидата искусствоведения, доцента Е.М. Алкон (в настоящее время – доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных) изучение нотаций Китая и Кореи. Дипломная работа, посвящённая психологическим механизмам фиксации музыки в фольклоре и в различных видах нотаций Запада и Востока [11], впоследствии переросла в диссертационное исследование [13], основной целью которого стало выявление специфики традиционной музыкальной письменности Восточной Азии.

На основе концепции о диалектическом взаимодействии в музыкальном мышлении свойств континуальности и дискретности, разрабатываемой Е.М. Алкон с начала 1990-х годов и изложенной в её монографии и ряде публикаций [3; 4 и др.], был создан и использован новый, *нейросемиотический* подход к изучению нотации, потребовавший привлечения данных из области *нейропсихологии* (феномен *функциональной межполушарной асимметрии* [12; 14]) и использования метода *семиотического анализа*, суть которого заключалась в изучении специфики внутреннего содержания, скрывающегося за внешней (графической) формой письменного (нотного) знака.

Ещё одним основанием формирования новой методологии анализа традиционной нотации Восточной Азии стало предположение выдающегося отечественного специалиста в области средневековой музыки В.Г. Карцовника о существовании двух полярных типов нотации – дискретного и континуального, выдвинутое им на материале невменной нотации западноевропейского средневековья [9]. Возможность применения методологии европейской медиэвистики по отношению к восточному материалу обусловлена типологическим сходством этих двух культур, относящихся к устно-письменному типу.

В результате систематизации многочисленных зарубежных и весьма немногочисленных отечествен-



ных научных данных о различных нотациях Китая и Кореи, имеющихся в нашем распоряжении на тот момент, автором данной статьи была разработана типология музыкальной письменности, учитывающая особенности музыкального мышления в устно-письменной традиции; выделены три типа музыкального письма – *синкретический, аналитический и синтетический* – каждый из которых по-своему отражает специфику деятельности левого и правого полушарий головного мозга и, следовательно, на различных уровнях выявляет континуальные и дискретные свойства нотации [13, с. 9, 16].

Следует особо подчеркнуть, что в основу предложенной классификации положен внутренний, содержательный критерий – не внешняя форма графем («буквы», «цифры», «иероглифы» и т.п.), а специфика структурных элементов мелоса, которые фиксируются нотными знаками (отдельный звук (тон), синкретичное тембро-звуковысотноритмико-артикуляционное единство («звуковое тело»), мелодическая формула и т.п.) и принцип их объединения в нотную систему.

При выявлении специфики нотографии Китая и Кореи нельзя было не учитывать то обстоятельство, что музыкальные тексты устно-письменной профессиональной традиции существуют не в привычном нам письменном (нотном) виде, а в ментальной и акустической формах. Указанное обстоятельство накладывает заметный отпечаток на свойства нотаций: в них фиксируется, как правило, не весь звучащий материал, а лишь небольшая часть его, что делает возможным прочтение нотной записи только музыкантом, хорошо владеющим данной музыкальной традицией. Иными словами, для нотаций Восточной Азии характерна прежде всего функция напоминания уже известного музыкального материала, или *мнемоническая функция*.

Каллиграфическое исполнение, которое свойственно многим нотированным образцам, зафиксированным традиционными иероглифами, имеет зачастую высокую художественно-эстетическую ценность. Эстетические особенности расположения графем на плоскости и присущий многим иероглифам символизм можно расценивать как своеобразный способ психологической настройки исполнителя, поэтому ещё одной функцией музыкальной письменности Китая и Кореи может быть названа *суггестив-*

ная функция. Суть её заключается в возможности внушать исполнителю определённый круг образов и систему представлений, связанных с важнейшими мировоззренческими системами Китая и Кореи – конфуцианством, даосизмом, буддизмом, шаманизмом. Нотации Восточной Азии, отражая важнейшие черты религиозно-мифологического мышления, обнаруживают тесную связь с синкретической системой символов *у син*, с идеей взаимодействия мужского начала *ян* и женского *инь*, с графической системой символов «Книги Перемен» *Ицзин*. Многие знаки музыкального письма в исследуемой традиции обладают способностью фиксировать не только те или иные музыкальные параметры звучания – высоту, продолжительность тона, артикуляционные особенности его «произнесения», – но и запечатлевают художественные образы, поэтические символы, архетипы, культурные коды [16].

Результаты диссертационного исследования в сокращённом и несколько адаптированном для учебного процесса виде составили большой раздел курса «История нотации», разработанного автором настоящей работы и введённого в учебные планы ДВГИИ в 2005 году.

Основной задачей курса «История нотации», первоначально предназначавшегося для студентов специальности «Музыковедение», стало изучение исторического становления, развития и функционирования различных типов фиксирующих музыкальных систем. Изначально рассчитанный на целый учебный год (72 часа контактной работы), курс включал в себя огромный объём материала – от своеобразных способов фиксации музыки в древних культурах до «графической музыки» в творчестве современных композиторов.

Вполне естественно, что музыканту любой специализации необходимо иметь представление об эволюции общепринятой музыкальной письменности – пятилинейной нотации. Поэтому «ядро» курса составляет рассмотрение важнейших этапов становления западноевропейской нотной системы – от буквенной нотации Древней Греции и раннего средневековья в изложении Боэция, через формирование идеи синтетической линейной нотации (IX–X вв.) и её реализацию в реформе Гвидо Аретинского (XI в.), к окончательному виду пятилинейного нотного стана и партитуры, сложив-



шему уже в Новое время. Однако для современного музыковеда не менее актуальным является изучение нотаций неевропейских культур, а также способов письменной фиксации фольклора.

Освоение традиционной музыкальной письменности и психологических законов её функционирования не просто расширяет кругозор, но и позволяет глубже понять специфику уникальной знаковой системы, которой пользовались музыканты Европы на протяжении почти десяти столетий (и сегодня продолжают применять композиторы и исполнители во всём мире). Прежде всего это справедливо в отношении важнейших процессов в становлении западной пятилинейной нотации, происходивших в период перехода от устного к устно-письменному и, затем, письменно-устному музыкальному мышлению.

Для дальневосточного вуза, учитывая его трансграничное расположение, изучение различных типов восточной нотации имеет особое значение. Образовательные программы, предлагаемые институтом, в последние годы становятся всё более востребованными абитуриентами из Китайской Народной Республики (КНР): в 2022–2023 учебном году китайские студенты, магистранты, ассистенты-стажёры и аспиранты составили 30% от общего числа обучающихся в ДВГИИ. Есть среди иностранных обучающихся и студенты из Южной Кореи.

Введение раздела «Музыкальная письменность Древнего и Средневекового Китая и Кореи» в вузовский курс способствует формированию более адекватного восприятия музыкальной культуры Восточной Азии российскими музыкантами, их готовности к межкультурной коммуникации. Следует отметить, что обучающиеся из КНР в подавляющем большинстве не имеют представления об особенностях традиционного музыкального письма и знакомство со многими «исконными» способами записи китайской музыки зачастую становится для них настоящим открытием, способствующим пониманию высокой художественной ценности своей собственной культуры.

Выполнению задач, поставленных в курсе, существенно препятствует то обстоятельство, что контактная работа по дисциплине «История нотации» была сокращена в два раза и в настоящее время составляет всего 34 часа. Тем не менее, знакомство с нотографией Востока в курсе не ограничивается

перечислением нотных систем и их краткой характеристикой. Безусловно, познакомиться со всеми многочисленными и разнообразными нотациями Востока (в диссертации автора данной работы исследуется шестнадцать различных систем!) в такой короткий срок не представляется возможным. Поэтому для курса был осуществлён строгий отбор и систематизация наиболее характерных нотаций Китая и Кореи, с помощью которых могут быть продемонстрированы особенности каждого из трёх типов музыкальной письменности, отражающих свойства межполушарной асимметрии.

Так, *синкретический тип* рассматривается на примере китайской фиксирующей системы *пинцзэ* и корейской нотации *юкпо*, в которых максимально выражена способность графического знака фиксировать нерасчленимое единство высоты и продолжительности звука, направленности музыкального движения, артикуляции и темброфонических эффектов. В качестве образца *аналитической* нотации приводятся нотационные системы *люйцзыпу* (кор. *юлчапо*) и *ушэнцзыпу* (кор. *оым якпо*), позволяющие вычленять такое отдельное свойство музыкальной ткани, как высота звука (абсолютная или относительная). Ярким примером *синтетического* типа нотации, в котором объединяются в единую систему разные знаковые «словари», является *цзяньцзыпу* – табулатурная нотация для китайского *циня*, а также корейская система *чжонганбо*, способная метрически организовать разные типы нотационных систем (*юлчапо*, *оым якпо*, *юкпо*, индивидуальные нотационные символы ударных инструментов и др.)

Вышеперечисленные наиболее значимые нотации Китая и Кореи рассматриваются в контексте иероглифического мышления Восточной Азии: в них выявляются глубинные связи с традиционным иероглифическим письмом и различными видами искусства – каллиграфией, живописью, архитектурой, поэзией. Непривычный материал требует и иной терминологии. В отношении элементов традиционной музыкальной графики Китая и Кореи, для которых характерен символизм, используется в качестве термина понятие «*нотационный символ*», принципиально отличное от понятий «*нота*» и «*нотный знак*».

Изучение нотационных систем Китая и Кореи в курсе «История нотации» не ставит задачу их



систематической «расшифровки», понимаемой как транскрипция в привычную пятилинейную нотную запись (хотя отдельные примеры в процессе объяснения нового материала могут демонстрироваться параллельно на пятилинейном нотном стане). Напротив, задача курса заключается в преодолении установки на необходимость и возможность однозначного перевода разных типов нотаций на язык западноевропейского нотного письма, для которого наиболее репрезентативными являются такие музыкальные параметры, как звуковысотность и ритм. В этом вопросе мы полностью солидарны с мнением Е.В. Герцмана, высказанным в книге «Тайны истории древней музыки»: «...когда древний музыкальный материал оказывается на современном нотоносце, он радикально видоизменяется и вне зависимости от воли и желания “переводчика” приобретает те черты, которые способна передать новоевропейская нотная запись. В результате он утрачивает свой индивидуальный облик и то, что получается при его исполнении, оказывается бесконечно далёким от подлинной древней музыки» [6, с. 19]. В учебном курсе традиционная музыкальная письменность Востока рассматривается, прежде всего, как феномен музыкального мышления, а при анализе артефактов, зафиксированных символами традиционной нотации, мы стремимся не только постичь музыкальные связи, скрытые за нотными **знаками**, но и выявить зафиксированные нотными **символами** важнейшие немusикальные коннотации.

Введённая в образовательный процесс сравнительно недавно, дисциплина «История нотации» была практически не обеспечена учебно-методическими материалами. С целью восполнить этот пробел были созданы два учебных пособия, посвящённые основным проблемам возникновения, развития и функционирования различных типов музыкальной письменности Запада и Востока [10; 15].

Содержание курса, который в настоящее время ведётся для всех специальностей и направлений подготовки, постоянно обновляется с учётом современных реалий. В последние годы знания о традиционной музыкальной письменности Китая

пополнились данными о применении той или иной нотации в современной практике, и эти новые сведения опровергают укоренившееся в отечественном музыкознании представление, согласно которому все традиционные способы письменной фиксации утратили свою актуальность и в настоящее время не используются. Подобной точки зрения, высказывавшейся неоднократно в работах отечественного востоковеда У Ген-Ира [22; 23, с. 51–52] придерживаются в своих публикациях и некоторые молодые исследователи – китайские музыковеды, публикующиеся на русском языке [25; 26]. В действительности же традиционные нотации по-прежнему применяются в отдельных аутентичных жанрах китайской музыки – в живых традициях, которые бытуют до настоящего времени.

В заключение подчеркнём, что сегодня одной из важнейших тенденций развития культуры Восточной Азии является сохранение музыкального наследия [29] и традиционной музыки, как одного из типов нематериального культурного наследия, находящегося на «почётном» третьем месте в списке из тринадцати пунктов, согласно концепции китайского учёного Ван Вэньчжана [19, с. 44].

Результатом прохождения курса «История нотации» для обучающихся должно стать осознание того факта, что музыкальная письменность является одним из важнейших инструментов сохранения и ретрансляции традиционных культурных ценностей. Традиционные нотации помогают сохранять уникальные и специфические качества, которые свойственны музыкальной культуре Восточной Азии, поддерживают особый тип мышления, восприятия и мироощущения восточного музыканта. Изучение традиционной музыкальной письменности Восточной Азии в вузовском курсе «История нотации» помогает понять причины жизнеспособности традиционной музыкальной семиографии и, шире, – даёт возможность по-иному взглянуть на западную пятилинейную нотацию, оценить её достоинства, выявить проблемы, связанные с записью сочинений композиторов музыкального авангарда, фиксацией музыкального фольклора и внеевропейской музыки.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Алексеева Г.В. Проблемы византийско-древнерусской музыкальной палеографии. Владивосток. Изд-во ДВГТУ. 2001. 64 с.
- 2/ Алексеева Г.В. Византийско-русская певческая палеография. Исследование. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2007. 368 с.
- 3/ Алкон Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада – континуальное и дискретное. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1999. 128 с.
- 4/ Алкон Е.М. О специфике творческих парадигм в музыке Востока и Запада (опыт постановки проблемы) // Новое видение культуры мира в XXI веке: материалы междунар. науч. конф. Владивосток, 2000. С. 207-211.
- 5/ Герцман Е.В. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 256 с.
- 6/ Герцман Е.В. Тайны истории древней музыки. СПб.: «Азбука-классика»: Изд-во «Нота МИ», 2004. 576 с.
- 7/ Дубровская М.Ю. Традиции российского востоковедения в деятельности кафедры этномузыкознания НГК им. М. И. Глинки // Вестник музыкальной науки. 2016. № 1 (11). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-rossiyskogo-vostokovedeniya-v-deyatelnosti-kafedry-etnomuzykoznaneya-ngk-im-m-i-glinki> (дата обращения: 27.09.2023).
- 8/ Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. К проблеме эволюции модальной системы средневековья. М.: Изд-во МГК, 1998. 336 с.
- 9/ Карцовник В.Г. Палеография и семиология. (О двух подходах к изучению ранней музыкальной письменности) // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. СПб: РИИИ, 1996. Вып. 8. С. 260-275.
- 10/ Ключко С.И. Западноевропейская пятилинейная нотация: этапы становления (учебное пособие). Владивосток, РИО ДВГАИ, 2014. 88 с.
- 11/ Ключко С.И. Некоторые аспекты психологии устного и письменного типов музыкального мышления: дипломная работа / ДВГИИ; науч. рук. Е.М. Алкон. Владивосток, 1997. 101 с.
- 12/ Ключко С.И. Об отражении функциональной межполушарной асимметрии в традиционной музыкальной письменности Кореи // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 111. С. 238–245.
- 13/ Ключко С.И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии (на примере Китая и Кореи): автореф. ... дисс. канд. искусствоведения. Владивосток, 2009. 28 с.
- 14/ Ключко С.И. Традиционная музыкальная письменность Китая (психологический аспект) // Музыковедение. 2008, № 5, С. 62–67.
- 15/ Ключко С.И. Традиционная музыкальная письменность Китая и Кореи: учебное пособие. Владивосток: РИО ДВГАИ, 2014. 100 с.
- 16/ Ключко С.И. Что скрывается за символами традиционной китайской музыкальной письменности? // Познавая историю музыки прошлого: сборник статей в честь Евгения Владимировича Герцмана. Владивосток: Дальнаука, 2007. С. 98–112.
- 17/ Лупинос С.Б., Алкон Е.М. Музыкальная культура Кореи и окружающий мир: древность и раннее средневековье // Проблемы культуры Дальнего Востока: тезисы докладов науч. конф. Владивосток, 1993. С. 43–45.
- 18/ Лупинос С.Б., Токарева О.И. «Шёлковый путь» и проблема модификации ладоакустического канона ханьской традиции // Проблемы культуры Дальнего Востока: тезисы докладов науч. конф. Владивосток, 1991. С. 65–68.
- 19/ Попова А.В., Фоменко Е.Г. Место нематериального культурного наследия в государственной политике КНР // Культура и искусство. 2022. № 11. С. 42–53.
- 20/ Поспелова Р. Л. Западная нотация XI-XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). Исследование. М.: Композитор, 2003. 416 с.
- 21/ Сергеева Т.С. Музыкальное востоковедение – одно из новых направлений российской гуманитарной науки // Проблемы востоковедения. 2013. № 2(60). С. 66–72.
- 22/ У Ген-Ир. Введение в корейскую национальную музыку. Вопросы теории. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория, 1997. 94 с.
- 23/ У Ген-Ир. Введение в музыку стран Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория, 2002. 186 с.
- 24/ Федотов В.А. Начало западноевропейской полифонии: (Теория и практика раннего многоголосия). Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. 152 с.
- 25/ Хуан Яхуэй. Музыка традиционного хэнаньского



театра Китая: жанрово-стилевые и композиционно-драматургические особенности: автореф. дис. ... канд. иск. Минск, 2019. 24 с.

26/ Цзи Шаньшань. Традиции записи музыки в Китае и их значение для музыкальной практики // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 1 (51). С. 78–82.

27/ Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство в Китае. Т. XLIV, ч. 2. М.: ИВ РАН, 2014. С. 780–788.

28/ Юнусова В.Н. К проблеме взаимодействия исторического музыкознания и российского музыкального востоковедения // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). С. 144–155.

29/ Юнусова В.Н. Сохранение музыкального наследия как тенденция развития современных культур Азии // Музыка народов мира: материалы VIII Международной научной конференции, 11–12 октября 2019 года. М.: МГК им. Чайковского. Алматы: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. 2020. С. 6–14.

REFERENCES

- 1/ Alekseeva, G.V. (2001), Problemy vizantijsko-drevnerusskoj muzykal'noj paleografii [Problems of Byzantine-ancient Russian musical paleography], Publishing house of DVG TU, Vladivostok, 64 p. (in Russ.)
- 2/ Alekseeva, G.V. (2007), Vizantijsko-russkaya pevcheskaya paleografiya. Issledovanie [Byzantine-Russian singing paleography. Research], Dmitry Bulanin, St. Petersburg, 368 p. (in Russ.)
- 3/ Alcon, E.M. (1999), Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada – kontinual'noe i diskretnoe [The musical thinking of East and West is continual and discrete], Publishing House Dalnevost. un-ta, Vladivostok, 128 p. (in Russ.)
- 4/ Alcon, E.M. (2000), "On the specifics of creative paradigms in the music of the East and the West (experience in setting a problem)", Novoe videnie kul'tury mira v XXI veke: materialy mezhdunar. nauch. konf. [New vision of the culture of peace in the 21st century: materials international. Scientific. conf.], Vladivostok, pp. 207–211. (in Russ.)
- 5/ Hertzman, E.V. (1988), Vizantijskoe muzykoznanie [Byzantine musicology], Muzyka, Leningrad, 256 p. (in Russ.)
- 6/ Hertzman, E.V. (2004), Tajny istorii drevnej muzyki [Secrets of the history of ancient music], "ABC Classics": Publishing House "Note MI", St. Petersburg, 576 p. (in Russ.)

7/ Dubrovskaya, M.Yu. (2016), "Traditions of Russian Oriental Studies in the activities of the Department of Ethnomusicology of the N.G.K. M.I. Glinka", Vestnik muzykal'noi nauki [Bulletin of Musical Science], No. 1 (11), Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-rossiyskogo-vostokovedeniya-v-deyatelnosti-kafedry-etnomuzykoznanija-ngk-im-m-i-glinki> (Accessed 20 December 2017). (in Russ.)

8/ Efimova, N.I. (1998), Rannekhristianskoe penie v Zapadnoi Evrope VIII–X stoletii. K probleme evolyutsii modal'noi sistemy srednevekov'ya [Early Christian singing in Western Europe of the 8th–10th centuries. On the problem of the evolution of the modal system of the Middle Ages], Publishing house Moscow State Conservatory, Moscow, 336 p. (in Russ.)

9/ Kartsovnik, V.G. (1996), "Paleography and semiology. (On two approaches to the study of early musical writing)", Muzykal'naya kommunikaciya: sb. nauch. tr. [Musical Communication: collection. scientific tr.], St. Petersburg: Russian Institute of Art History, Iss. 8. pp. 260–275. (in Russ.)

10/ Klyuchko, S.I. (2014), Zapadnoevropeiskaya pyatilineinaya notatsiya: etapy stanovleniya (uchebnoe posobie) [Western European five-line notation: stages of formation (textbook)], Editorial and Publishing Department of the Far Eastern State Academy of Arts, Vladivostok, 88 p. (in Russ.)

11/ Klyuchko, S.I. (1997), Nekotorye aspekty psikhologii ustnogo i pis'mennogo tipov muzykal'nogo myshleniya: diplomnaya rabota [Some aspects of the psychology of oral and written types of musical thinking: diploma work] / scientific hands E. M. Alcon. Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok. 101 p. (in Russ.)

12/ Klyuchko, S.I. (2009), "On the reflection of functional interhemispheric asymmetry in the traditional musical writing of Korea", News of the Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen, No. 111, pp. 238–245. (in Russ.)

13/ Klyuchko, S.I. (2009), Spetsifika traditsionnoi muzykal'noi pis'mennosti Vostochnoi Azii (na primere Kitaya i Korei) [Specifics of traditional musical writing in East Asia (using the example of China and Korea) Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Vladivostok, 28 p. (in Russ.)

14/ Klyuchko, S.I. (2008), "Traditional musical writing of China (psychological aspect)", Muzykovedenie [Musicology], No. 5, pp. 62–67. (in Russ.)

15/ Klyuchko, S.I. (2014), Traditsionnaya muzykal'naya



pis'mennost' Kitaya i Korei: uchebnoe posobie [Traditional musical writing of China and Korea: a textbook], Editorial and Publishing Department of the Far Eastern State Academy of Arts, Vladivostok, 100 p. (in Russ.)

16/ Klyuchko, S.I. (2007), "What is hidden behind the symbols of traditional Chinese music writing", *Poznavaya istoriya muzyki proshlogo: sbornik statej v chest' Evgeniya Vladimirovicha Gercmana* [Learning the history of the music of the past: a collection of articles in honor of Evgeniy Vladimirovich Hertsman], Dalnauka, Vladivostok, pp. 98–112. (in Russ.)

17/ Lupinos, S.B., Alkon, E.M. (1993), "Musical culture of Korea and the surrounding world: antiquity and the early Middle Ages", *Problemy kul'tury Dal'nego Vostoka: tezisy dokladov nauch. konf.* [Problems of culture of the Far East: abstracts of scientific reports. conf.], Vladivostok, pp. 43–45. (in Russ.)

18/ Lupinos, S.B., Tokareva, O.I. (1991), "The Silk Road" and the problem of modifying the modal-acoustic canon of the Han tradition", *Problemy kul'tury Dal'nego Vostoka: tezisy dokladov nauch. konf.* [Problems of culture of the Far East: abstracts of scientific reports. conf.], Vladivostok, pp. 65–68. (in Russ.)

19/ Popova, A.V., Fomenko, E.G. (2022), "The place of intangible cultural heritage in the state policy of the PRC", *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], No. 11. pp. 42–53. (in Russ.)

20/ Pospelova, R.L. (2003), *Zapadnaya notatsiya XI–XIV vekov. Osnovnye reformy (na materiale traktatov). Issledovanie* [Western notation of the 11th–14th centuries. Basic reforms (based on treatises). Study], Composer, Moscow, 416 p. (in Russ.)

21/ Sergeeva, T.S. (2013), "Musical Oriental Studies is one of the new directions in Russian humanities", *Problemy vostokovedeniya* [Problems of Oriental Studies], No. 2(60), pp. 66–72. (in Russ.)

22/ U, Gen-Ir. (1997), *Vvedenie v koreiskuyu natsional'nuyu muzyku. Voprosy teorii* [Introduction to Korean national music. Theory issues], Petrozavodsk State Conservatory, Petrozavodsk, 94 p. (in Russ.)

23/ U, Gen-Ir. (2002), *Vvedenie v muzyku stran Dal'nego Vostoka (Kitai, Koreya, Yaponiya)* [Introduction to the music of the countries of the Far East (China, Korea, Japan)], Petrozavodsk State Conservatory, Petrozavodsk, 186 p. (in Russ.)

24/ Fedotov, V.A. (1985), *Nachalo zapadnoevropeiskoi po-*

lifonii: (Teoriya i praktika rannego mnogogolosiya) [The beginning of Western European polyphony: (Theory and practice of early polyphony)], Far Eastern University Publishing House, Vladivostok, 152 p. (in Russ.)

25/ Huang, Yahui. (2019), *Muzyka traditsionnogo khenan'skogo teatra Kitaya: zhanrovo-stilevye i kompozitsionno-dramaturgicheskie osobennosti* [Music of the traditional Henan theater of China: genre-style and compositional-dramatic features Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Minsk, 24 p. (in Russ.)

26/ Ji, Shanshan. (2019), "Traditions of music recording in China and their significance for musical practice", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher musical education], No. 1 (51), pp. 78–82. (in Russ.)

27/ Yunusova, V.N. (2014), "Studying Chinese music in Russia: to the problem of the formation of domestic musical sinology", *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae. T. XLIV, ch. 2.* [Society and state in China, Volume XLIV, part 26], Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, pp. 780–788. (in Russ.)

28/ Yunusova, V.N. (2016), "On the problem of interaction between historical musicology and Russian musical oriental studies", *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], No. 1 (24), pp. 144–155. (in Russ.)

29/ Yunusova, V.N. (2020), "Preservation of musical heritage as a trend in the development of modern Asian cultures", *Muzyka narodov mira: materialy VIII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 11–12 oktyabrya 2019 goda* [Music of the peoples of the world: materials of the VIII International Scientific Conference, October 11–12, 2019], Moscow State Conservatory im. Tchaikovsky, Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, Almaty, pp. 6–14. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ключко Светлана Иосифовна, кандидат искусствоведения, доцент, Дальневосточный государственный институт искусств

E-mail: kluchko72@mail.ru

Author information

Svetlana I. Klyuchko, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Far Eastern State Institute of Arts

E-mail: kluchko72@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

93/

Е.В. ПАРУКОВА

Анималистика в технике
масляной живописи
(к вопросу о средствах
выразительности
художественного образа)



УДК 75.021.42

АНИМАЛИСТИКА В ТЕХНИКЕ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ (К ВОПРОСУ О СРЕДСТВАХ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА)

Е.В. ПАРУКОВА

Независимый исследователь, 210032, Витебск, Респу-
блика Беларусь

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена исследованию вопроса привлечения внимания к миру дикой природы через искусство масляной живописи. Подчёркивается особое значение детализации кожного покрова животных, поскольку это является одним из способов достижения художественного объёма и живости анималистического образа. Автор обозначает, что усиление детализации кожного покрова существенно влияет на реализм и глубину изображения, и, в свою очередь, на зрительное восприятие. В работе осуществлён анализ некоторых существующих подходов в изображении животных, позволяющий выявить преимущественные их особенности и недостатки. Рассматриваются наиболее эффективные приёмы, используемые мастерами кисти для усиления выразительности посредством детализации кожного покрова, демонстрируя, что их тщательное и систематическое применение в масляной живописи позволяет повысить уровень художественного выражения и создать наиболее запоминающийся визуальный опыт для зрителей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: масляная живопись, реалистическое искусство, изображение животных, кожный покров животных, анималистический жанр.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ANIMALISTICS IN THE TECHNIQUE OF OIL PAINTING (TO THE QUESTION OF MEANS OF EXPRESSION ARTISTIC IMAGE)

K.V. PARUKAVA

Independent researcher, Vitebsk, 210032, Republic of
Belarus

ABSTRACT. The work is devoted to the study of the issue of drawing attention to the world of wildlife through the art of oil painting. The special importance of detailing the skin of animals is emphasized, since this is one of the ways to achieve artistic bulge and vivacity of the animal image. The author means that increasing the detail of the skin significantly affects the realism and depth of the image, and, in turn, the visual perception. The work analyzed some existing approaches in the image of animals, allowing to identify their predominant features and disadvantages. The most effective techniques used to enhance expressiveness by detailing the skin are considered, demonstrating that their careful and systematic use in oil painting increases the level of artistic expression and creates the most memorable visual experience for viewers.

KEYWORDS: oil painting, realistic art, animal depiction, animal skin, animalistic genre.

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



С начала человеческой истории люди всегда окружали себя животными и воспроизводили их образы в искусстве. Изображения животных встречались в античной эпохе и средневековой Европе в различных трактовках: аллегорических, фольклорных, гротесковых и сказочных. Часто такие изображения имели стилизованный характер и высокую степень художественной условности, поскольку были сильно абстрагированы от реальных форм. Настоящий же прогресс в развитии анималистического изобразительного искусства начинается в период XVII–XIX вв. Тогда известные мастера в Европе и в России: Ф. Снайдерс, Дж. Стаббс, А.Г. Венецианов и многие другие, стали активно включать в свои живописные полотна образы животных – в качестве дополнения к портретам и пейзажам, батальным сценам, воплощая их с высокой степенью реализма и мастерства масляной живописи того времени.

Очевидно, что быстрый прогресс и развитие искусства стали возможными благодаря применению масляной техники. Как известно, масляная живопись является одной из старейших техник, которая существовала уже в VI–VII вв. В большинстве пособий по изобразительному искусству, в том числе и в работе Ю.П. Шашкова, масляная живопись определяется как «художественное направление, предполагающее создание произведений с использованием масляных красок, которые наносятся на различные поверхности» [10, с. 75].

В работе Л.Е. Фейнберга отмечается, что в произведениях искусства, созданных при помощи масляной живописи, включая изображения животных, применяются различные художественные приёмы, такие как цветовая гамма, светотени, выразительность мазков, текстурное богатство и разнообразные композиционные элементы [8, с. 48]. Все они позволяют художникам воспроизводить на плоскости животный мир с его яркой индивидуальностью и уникальностью, а также формировать иллюзию пространственной глубины и светового окружения. Современные художники исследуют и разрабатывают различные подходы в масляной живописи, расширяя её возможности и перенося изображения

животного мира на новый уровень выразительности и реализма [5].

Заинтересованность художников темой животного мира привела к тому, что с середины XX столетия активизировались разные подходы и способы изображения животных, призванные решать различные композиционные задачи. Художники-анималисты того времени достигли выдающихся результатов, объединив, как пишет Ю.М. Кирцер, «познавательное понимание животного мира с острым чувством выразительности в своих произведениях» [4, с. 77].

В настоящее время, несмотря на богатый предыдущий опыт в изображении животных и весьма актуальную проблему, связанную с состоянием окружающей человека природной среды, органичной частью которой являются представители животного мира, в отечественном художественном пространстве наблюдается снижение внимания к анималистическому изобразительному искусству. Поэтому важно привлечь внимание к миру дикой природы, как к уникальной ценности. Посредством живописных средств выражения, актуализации и модернизации существующих изобразительных приёмов и методов, возможно повысить общую выразительность и силу эмоционального отклика у современного зрителя, и, как следствие, акцентировать социокультурную значимость анималистического жанра в изобразительном искусстве.

Целью данной статьи является определение эффективных приёмов повышения выразительности художественного образа благодаря детализации кожного покрова животных, как наиболее характерного и отличительного их элемента.

Возможности масляной живописи очень широки. Любую идею, как некий художественный образ, можно довести до зрителя различным способом изображения. Техника масляной живописи представляет собой «комплекс умений, разнообразных действий и методов работы с живописными материалами, которые мастер применяет с целью достижения определенного художественного результата» [8, с. 12]. О важном значении данного вида живописи высказывались многие выдающиеся русские художники.

Так, например, К.Ф. Юон писал: «Мастерство само по себе уже восхищает зрителя совершенством технической части произведения искусства, не говоря уже о его содержании» [2, с. 12]. По этому же поводу П.П. Чистяков говорил, что «техника – это язык художника, и его необходимо развивать неустанно, до виртуозности, потому как без техники невозможно передать людям свои мысли, переживания, увиденную глазами художника красоту» [9, с. 6].

Бесконечное разнообразие природных мотивов, сюжетов и форм всегда служило источником идей, позволяющих по-новому решать творческие задачи художников самого разного профиля. Так, например, метод выдающегося русского и советского мастера И.С. Ефимова в изображении животных основывался на тщательном наблюдении и их изучении в естественной среде обитания. Иван Семёнович придавал большое значение точной передаче анатомических особенностей животных и их характеристик (преимущественно в скульптуре) (рисунок 1).

В основу творческого подхода блистательного советского художника-анималиста Е.И. Чарушина положено исследование и наблюдение за поведением животных. Отличительным в его работах являлось то, что для достижения наиболее выразительных изображений он наделял животных антропоморфными качествами, отчего художественные образы выглядели эмоциональными и нашли своё отражение преимущественно в области книжной иллюстрации (рисунок 2).

Советский художник А.М. Лаптев в работе над изображением животных уделял пристальное внимание динамике движений и работе мышц животных (рисунок 3), стремясь передать их внутреннюю энергию. Посредством многочисленных эскизов и набросков он создавал живые и динамичные образы с высокой степенью анатомического реализма.

Среди зарубежных мастеров современной анималистики можно выделить английского художника Р.-Д. Шепарда. Его подход также основан на изображении животных в своей естественной среде обитания. Отличительным признаком является использование приёма мягких и плавных цветовых переходов для создания атмосферных, «мечтательных» анималистических изображений (рисунок 4). В свою очередь, особенность анималистических картин болгарского художника К. Брендерса заклю-



Рисунок 1. И.С. Ефимов. Бой лосей, 1933. Бронза, литьё.
Источник: <https://yavarda.ru/ivanefimov.html>



Рисунок 2. Е.И. Чарушин. Волчишко, 1951. Иллюстрация, акварель.
Источник: <https://cojo.ru/izobrazitelnoe-iskusstvo/charushin-illyustratsii-37-foto/>



Рисунок 3. А.М. Лаптев. Тигр, 1956. Этюд, карандаш.
Источник: <https://ambilive.ru/en/articles/398-hudozhniki-rossii-laptev.html>

чалась в создании реалистичных эскизов животных с помощью карандаша и создания кожного покрова животных, будь то шерсть или перья, посредством штриховки. Далее, при помощи гуаши и акварели он дорабатывал художественный образ до фотографической точности.

Нельзя не отметить труды немецкого художника и автора Г. Баммеса, методика которого базируется на глубоком понимании строения тела животного, его движений и поведения. Поэтому Г. Баммес акцентирует внимание на изучении натуры, наблюдении за животными в их естественной среде обитания и на нахождении наиболее выразительной конструктивной композиции положения формы образа [1, с. 227].

Несмотря на различие подходов и способов изображения животных, художники единодушно обращают внимание на важность работы с натуры, поскольку, по мнению И.В. Портновой, «её изучение является необходимым условием для успешного решения творческих задач», связанных с достижением наибольшей выразительности в художественных образах [7, с. 1081].

Обзорно представив существующие методы и подходы, которые существуют в области изображения внешнего облика животных, можно сделать несколько ключевых обобщений:

1/ Придаётся важное значение тщательному наблюдению за животными в их естественной среде и практическим упражнениям по развитию наблюдательности и достоверной передаче неуловимого момента движения животного.

2/ Особое внимание уделяется развитию технических навыков художника – работе с линиями, формами, тонами, цветами и текстурой, а также важности соблюдения анатомической правильности изображения животного. Всё это играет важную роль в создании реалистичных и выразительных изображений.

3/ Заинтересованность в передаче эмоциональной характеристики, в том числе посредством наделяния изображаемых животных антропоморфными качествами. Чрезвычайно важен глубокий художественный анализ, который способствует отражению содержательной полноты образа животного.

Согласимся с утверждением И.В. Портновой в отношении анималистического искусства XX века:

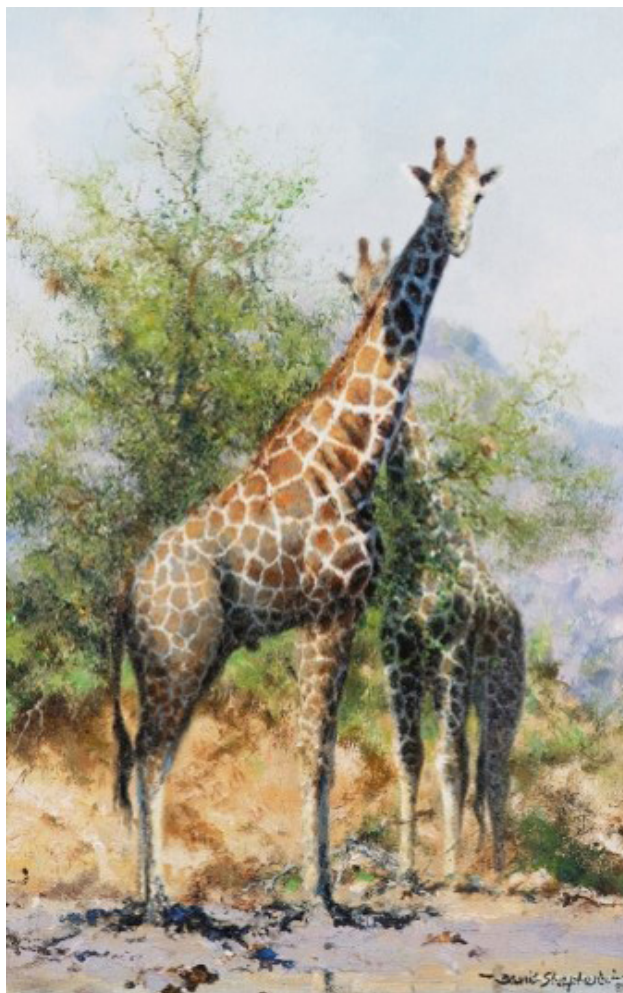


Рисунок 4. Р.-Д. Шепард. Трилогия Уотерхола 1. Жирафы. 1989. Холст, масло.
Источник: <https://www.liveinternet.ru/users/3162595/post408486441/>

«Будь то научная или художественная иллюстрация, станковая скульптура, живописные картины или монументально-декоративные работы – всё это суть грани одной художественной концепции, основанной на стремлении следовать природе явления во всем своём своеобразии и характерности» [6, с. 343].

На современном этапе, данные методы изображения животных стали неотъемлемой и фундаментальной основой и широко применяются в различных стилях живописи. Они служат для обучения художников, позволяют улучшить технику и навыки рисунка животных, а также способствуют созданию выразительных и реалистичных произведений искусства, отражающих красоту и многообразие животного мира.

Посредством изучения, применения и комбинирования различных методик, возникает собственное творческое выражение и особый подход в изображении животных, что позволяет развить индивидуальный художественный стиль. Осваивая базовые основы и принципы в искусстве, художник обретает возможность создавать оригинальные произведения. Глубокое понимание этих основ позволяет автору расширить свой художественный репертуар, экспериментировать с различными стилями и техниками, что, в конечном итоге, открывает новые горизонты для творчества.

Несмотря на значимость данных методов изображения животных, они также имеют некоторые недостатки. В отдельных случаях следование строго установленным методикам может ограничивать художественное выражение и креативность автора. Кроме того, ряд методов может быть сложным для освоения, требуя большого объёма времени и терпения, что может стать вызовом для начинающих мастеров. Некоторые существующие методы могут ограниченно применяться в других стилях или сюжетах. Отечественными художниками-анималистами отдаётся предпочтение карандашным и акварельным наброскам, эскизам и зарисовкам, а также скульптуре, тем самым, масляная живопись анималистического жанра отодвигается на второй план.

Животные, их красивый внешний облик всё чаще выступает объектом эстетического созерцания в изобразительном искусстве настоящего времени. Техническое мастерство художника способствует возможности усилить эмоциональный отклик у зри-

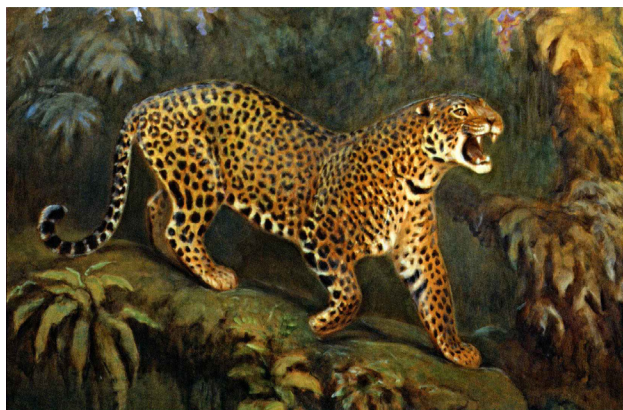


Рисунок 5. В.А. Ватагин. Леопард индийский, 1946.
Фанера, масло.

Источник: <https://sivatherium.narod.ru/postcard/vatagin1/vatagin1.htm>

теля, и в этом контексте отображение характера внешности животных становится ключевым фактором успеха его работы. В этом плане изображение кожного покрова (внешней оболочки животного) во-многом определяет выразительность художественного образа в целом.

При изображении животных необходимо понимать строение их тела, пластику, структуру и особенности кожного покрова. Владение знаниями анатомии и зоологии является важным условием достижения общей выразительности. Только при точном понимании внешнего облика животных можно добиться достоверности художественного изображения, дифференциации наиболее характерных черт. Например, В.А. Ватагин рекомендовал изучать структуру меха у зверей на живой натуре (рисунок 5). Вместе с тем у чучел животных мех зачастую деформирован и не обладает теми уникальными свойствами и характеристиками, которые присущи кожному покрову живого существа с его блеском, естественностью динамики направления потока шерсти и т. д. [3, с. 53].

В качестве результативного инструмента для работы можно использовать качественные фотоизображения животных. Это поможет предоставить художнику необходимую базовую информацию

о покрове животного, зафиксировать неуловимый глазу момент движения, который можно изучить, адаптировать и воплотить. В масляной живописи можно выделить следующие приёмы, помогающие повысить выразительность и эмоциональную характеристику анималистического художественного образа благодаря детализации кожного покрова животных:

1/ Тонкие кистевые мазки. Они пригодны для передачи мельчайших деталей кожи – морщин, шерсти или чешуек. Такой подход создаёт впечатление тонкой текстуры, глубины и реалистичности кожного покрова.

2/ Плавные переходы цвета и тона. Они позволяют создать натуральные оттенки кожи животных, помогают достичь богатой цветовой гаммы, передать объём и сложность кожного покрова, блеск шерсти или складки, переходы в текстуре кожи.

3/ Работа с деталями. Особое внимание в детализации анималистического художественного образа следует уделить ключевым участкам, отвечающим за мимику и эмоции – глазам, носу, рту. Это необходимо для того, чтобы придать изображению выразительность, живость и эмоциональность.

4/ Подчёркивание особенностей. Чтобы выделить уникальные особенности животного, необходимо тщательно концентрироваться на детализации специфических участков кожного покрова, таких как пятна, рисунки или оттенки цветов.

5/ Создание текстуры. Использование различных техник и инструментов (импасто, лессировка, мазковая техника и т. д.), позволяет художнику передать фактуру и текстуру кожи животного, делая его изображение реалистичным.

Следует отметить, что современная анималистическая живопись очень близка к фотографическому искусству. В связи с этим создание наиболее выразительного художественно образа через детализацию кожного покрова животных имеет свои характерные особенности и требует комплексного подхода, включающего использование всех вышеперечисленных приёмов. С помощью масляной живописи можно эффективно решить данную задачу, благодаря её уникальным свойствам и техническим характеристикам, таким как медленное высыхание, возможность работы в многослойной технике, а также разнообразные возможности создания текстур и другие



Рисунок 6. Е.В. Парукова. Последняя встреча. Фрагмент, 2022.
Холст, масло.
Источник: личный архив автора

преимущества. Здесь детализация кожного покрова животных требует тщательного и систематического подхода художника, а также соблюдения им технологических этапов, таких как имприматура, подмалёвок, прописка (деталировка), лессировка.

Прежде чем приступить к изображению животного, мастер, под покровом внешних форм, должен мысленно видеть основы, его образующие. Поэтому на первом месте стоит создание предварительного наброска формы тела животного, отвечающего за определение пропорций, конструктивной композиции, передачу движения и положения тела в пространстве.

Далее процесс работы разделяется на несколько этапов, каждый из которых выполняет свою специальную функцию. Например, на первом этапе основное внимание отдаётся укреплению рисунка, общих форм и светотени. Следующие этапы, второй и третий, а также последующие, направлены на выявление и конструирование более тонких деталей и цветовых оттенков, созданию текстуры шерсти по направлению роста волос, учитывая специфику кожи и индивидуальную физиологию, мускулатуру относительно положения тела животного в пространстве.

Каждая последующая прописка ведётся аналогичным образом, однако с прореженной интенсивностью, путём наращивания слоёв, где каждый последующий светлее и реже по отношению к предыдущему. Количество таких прописок зависит от особенностей кожного покрова, его структуры, а также от творческого замысла самого художника. В итоге, данный подход позволяет максимально использовать все возможности масляной живописи.

На заключительном этапе эффективно обратиться к технике лессировки, при которой наносится тонкий, прозрачный слой краски, позволяющий доработать и выделить особенности кожного покрова животного. Лессировка применяется для усиления или оживления цветов на слабоокрашенных или слабоконтрастных участках, для смягчения светотеневых контрастов и углубления теневых областей, что придаёт образу дополнительный объём и усиливает выразительность в целом.

Техника многослойности даёт возможность постепенно наращивать детали кожного покрова, а лессировка – наносить тонкие прозрачные слои, способствующие достижению плавных переходов,



Рисунок 7. Е.В. Парукова. Кокосовый кот. 2022. Холст, масло.
Источник: личный архив автора

глубины изображения и богатства цветовой гаммы. Использование светотени и тонов помогает передать объём и форму кожного покрова, формируя ощущение трёхмерности. Комбинирование этих приёмов позволяет художнику создавать высоко детализированные произведения масляной живописи, передающие впечатляющую красоту и уникальность животных (рисунки 6, 7).

Такой подход к детализировке эффективен при изображении структуры шерсти разного уровня сложности, даже тогда, когда шерсть настолько густая, длинная и вьющаяся, что под ней тело зверя прячется почти полностью и формы трудно читаются. На самом деле, вне зависимости от витиеватости рисунка, образованного из прямой либо вьющейся шерсти, он всегда подчинён общему правилу движения потока волос от головы к хвосту, от спины к брюху, с известными отклонениями и завихрениями.



Рисунок 8. Р. Бейтман. Место отдыха – мыс Буффало, 1986.
Фанера, акрил.
Источник: <http://robertbateman.ca/art/arttitlepage.html>

Преимущество картин с большей детализировкой шерсти заключается в создании максимально выразительного и впечатляющего визуального опыта для зрителя. В качестве примера можно также привести работы канадского художника-анималиста Р. Бейтмана. Воссоздание на холсте фактуры кожи, шерсти, перьев или чешуи придаёт его художественным образам глубину и реализм, позволяя почти физически ощущать присутствие и движение изображаемых животных (рисунок 8).

Детализированная шерсть животного помогает художнику передать точные текстуры, оттенки и особенности шерсти. Это создаёт иллюзию реальности и делает картины более объёмными и убедительными. Мельчайшие детали, такие как переходы от тёмных к светлым тонам, взаимодействие света и тени, делают произведения более изысканными и привлекательными для восприятия, что позволяет зрителю углубиться в произведение и наслаждаться множеством проработанных деталей. Так, выразительность в сочетании с реализмом могут вызывать более сильные эмоциональные реакции. Однако,

создание выразительного художественного образа посредством детализировки кожного покрова животного требует от художника высокого уровня мастерства и технических навыков, поэтому такие работы часто являются показательными для живописцев, демонстрирующими его профессионализм и талант.

Подводя итоги, ещё раз подчеркнём, что животное является сложным объектом, работа с которым и изображение которого требует большого мастерства и самых разнообразных навыков. Знание последовательности этапов работы очень важны в масляной живописи, так как она предусматривает строгое соблюдение технологических требований. Изображение кожного покрова животных в технике масляной живописи позволяет усилить выразительность и реалистичность художественного образа, погружая зрителя во всё многообразие и необыкновенность мира живой природы, вызывая ответное чувство любования, интереса, симпатии и любви к животным. Это, в свою очередь, воспитывает гуманные чувства по отношению к современному обществу.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Баммес Г. Изображение животных. М.: ООО «Дитон», 2011. 233 с.
- 2/ Беда Г.В. Живопись. М.: Просвещение, 2007. 191 с.
- 3/ Ватагин В.А. Изображение животного. М.: Искусство, 1957. 170 с.
- 4/ Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись. М.: Высшая школа, 2005. 272 с.
- 5/ Парукова Е.В. Специфика художественного метода в анималистическом жанре изобразительного искусства // Художественное образование и наука. 2022. № 4(33). С. 79–84.
- 6/ Портнова И.В. Анималистическое искусство XX века. Пути развития // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 4 (29). С. 342–344.
- 7/ Портнова И.В. Процесс работы художника-анималиста: специфика, материалы и особенности творчества // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11, № 4 (6). С. 1077–1082.
- 8/ Фейнберг Л.Е. Секреты живописи старых мастеров. СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. 368 с.
- 9/ Шадури А.В. Материалы и техника живописи: учебно-методическое пособие. Барнаул: Издательство АлтГТУ, 2007. 105 с.
- 10/ Шашков Ю.П. Живопись и её средства: Учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект: Трикста, 2006. 128 с.

REFERENCES

- 1/ Bammes, G. (2011), *Izobrazhenie zhivotnykh* [Image of animals], Diton, Moscow, 233 p. (in Russ.)
- 2/ Beda, G.V. (2007), *Zhivopis'* [Painting], Prosveschenie, Moscow, 191 p. (in Russ.)
- 3/ Vatagin, V.A. (1957), *Izobrazhenie zhivotnogo* [Image of an animal], Iskusstvo, Moscow, 170 p. (in Russ.)
- 4/ Kirtser, Yu.M. (2005), *Risunok i zhivopis'* [Drawing and painting], Vysshaya shkola, Moscow, 272 p. (in Russ.)
- 5/ Parukova, E.V. (2022), "The specifics of the artistic method in the animalistic genre of fine arts", *Arts education and science*, No. 4(33), pp. 79–84. (in Russ.)

- 6/ Portnova, I.V. (2011), "Animal art of the twentieth century. Ways of development", *World of science, culture, education*, No. 4 (29), pp. 342–344. (in Russ.)
- 7/ Portnova, I.V. (2009), "The process of work of an animal artist: specifics, materials and features of creativity", *Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*, Vol. 11, No. 4 (6), pp. 1077–1082. (in Russ.)
- 8/ Feinberg, L.E. (2021), *Sekrety zhivopisi starykh masterov* [Secrets of painting by old masters], Lan': Planeta muzyki, St. Petersburg, 368 p. (in Russ.)
- 9/ Shadurin, A.V. (2007), *Materialy i tehnika zhivopisi: uchebno-metodicheskoe posobie* [Materials and painting technique: accounting and methodological manual], Izdatel'stvo AltGTU, Barnaul, 105 p. (in Russ.)
- 10/ Shashkov, Yu.P. (2006), *Zhivopis' i ee sredstva: Uchebnoe posobie dlya vuzov* [Painting and its means: Textbook for universities], Akademicheskii Proekt: Trikshta, Moscow, 128 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Парукова Екатерина Вячеславовна, магистр наук, независимый исследователь, почётный член Международной академии современных искусств, член РОО ТС «Евразийский художественный союз» секция «Классическая живопись»
E-mail: timkanpi666@mail.ru

Author information

Katsiaryna V. Parukava, Master of Science, Independent researcher, Honorary Member of the International Academy of Contemporary Arts, Member of the Eurasian Art Union of the section "Traditional Arts"
E-mail: timkanpi666@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

103/

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

С.А. МИТАСОВА

**Формы трансляции
культурных ценностей
в современном искусстве**



УДК 246.247

ФОРМЫ ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

С.А. МИТАСОВА

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

АННОТАЦИЯ. В статье анализируются формы передачи культурных ценностей (смыслов) посредством современных произведений искусства. Новизна подхода к художественному творению заключается в том, что оно исследуется и как результат межкультурной коммуникации, и как средство передачи культурных смыслов. Автор выделяет три формы трансляции ценностей в искусстве: провокация, сходство, интеграция. Провокация означает, что художник показывает взаимодействие ценностей разных культур, акцентируя внимание на их враждебности и противоречивости. В качестве примера приводится арт-объект русского художника, живущего в Америке, представителя соц-арта А.С. Косолапова «Ленин – Кока-кола». Сходство, наоборот, является формой, демонстрирующей близость смыслов, поиск точек соприкосновений в ценностных системах социума. Данный тезис визуализируют скульптуры Будды и Христа китайского художника Чжань Хуаня. Третья форма трансляции ценностей в искусстве обозначена как интеграция, когда в произведении выражаются ценности, универсальные для всех народов: чистая окружающая среда, безопасность, мир, здоровье, свобода, справедливость и другие. Приведены в качестве примера работы победителей Венецианской биеннале-2019 (опера-перформанс «Солнце и море (Марина)» национального павильона Литвы. Делается вывод о том, что искусство, благодаря своему наднациональному, символическому и универсальному языку, способно выстраивать межкультурную коммуникацию между народами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: межкультурная коммуникация, современное искусство, культурные ценности, формы передачи культурных смыслов.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

FORMS OF TRANSLATION OF CULTURAL VALUES IN CONTEMPORARY ART

S.A. MITASOVA

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

ABSTRACT. The article analyzes the forms of transmitting cultural values (meanings) through modern works of art. The novelty of the approach to an artistic product lies in the fact that it is studied both as a result of cross-cultural communication and as a means of cultural transfer. The author distinguishes three modes of cultural transmission in the arts and defines them as provocation, similarity, integration. Provocation implies that the artist shows interaction of values in different cultures focusing on their hostility and inconsistency. Similarity, on the contrary, is a form demonstrating closeness of meanings and search for common ground in the value systems of society. Integration is the third form, where the artwork expresses human values which are universal for all peoples: clean environment, safety, peace, health, freedom, justice, etc. This process does not always have positive connotations. A conflict of values may often indicate the ongoing process of accumulating and transmitting senses. It is concluded that, despite various forms of transmitting meanings, the arts are able to build cross-cultural communication between peoples due to their supranational, symbolic and universal language.

KEYWORDS: contemporary art, cultural values, forms of value transfer.

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



Актуальность изучения взаимодействия ценностей разных культур через искусство связана, прежде всего, с политической стратегией «мягкой силы». Её сферами обычно являются образование и искусство. Поддержка культурных проектов, развитие творческих инициатив, обучение студентов в других странах, поддержка мастеров искусства – всё это можно отнести к проявлениям «мягкой силы», благодаря которым происходит ознакомление с ценностями разных народов.

Искусство, как средство передачи ценностей, активно используется в педагогической и художественной практике. Среди функций искусства – аксиологическая одна из важнейших. Например, автор Ю.Б. Боров, рассуждая об аксиологической функции искусства, пишет: «Искусство ценностно ориентирует человека в мире, помогает строить ценностное сознание, учит видеть жизнь сквозь призму образности. Без ценностных ориентаций человеку ещё хуже, чем без зрения – ему не удаётся ни понять, как относиться к чему-либо, ни определить приоритеты деятельности, ни выстроить иерархию явлений окружающего мира» [4, с. 100].

С точки зрения отечественного философа М.С. Кагана, социальные функции искусства в системе «искусство-культура» проявляются как способность искусства быть самосознанием культуры, передавать её ценности во взаимодействии с другими культурами [8, с. 13]. Отсюда следует вывод о значительном потенциале искусства как средства организации межкультурной коммуникации.

Исследователи, такие как В.Л. Алиханова, Ю.Б. Боров, Н.В. Бровко, М.С. Каган, Н.С. Пичко, Л.Н. Столович и другие [2; 4; 5; 8; 10; 11; 15], пишут об аккумуляции и передаче культурных смыслов, но автору данной статьи неизвестны научные работы, раскрывающие формы передачи ценностей в искусстве. Феномен произведения как результата межкультурной коммуникации возникает, когда художник имеет бикультурную или поликультурную идентичность, что не является редкостью в мире глобализации. В этом случае произведение интерпретируется в аспекте свершившегося взаимодей-

ствия культур, оно демонстрирует слияние ценностей, и, в то же самое время, может использоваться как средство, чтобы донести до зрителей специфику процесса межкультурной коммуникации.

Важно различать искусство как ценность и искусство как средство передачи ценностей. В предлагаемой работе исследуются формы передачи ценностей в искусстве, но не оспаривается тот факт, что искусство является ценностью само по себе, соединяющей мир природы (мир жёсткой детерминированности) и мир свободы (мир нравственности, культуры). Впервые этот подход был описан в XVIII веке И. Кантом (см. об этом: [9]). В баденском неокантианстве данный подход был развит В. Виндельбантом и Г. Риккером, которые полагали, что мир культуры состоит из ценностей (см. об этом: [13]). Ценности в культуре всегда опредмечены, искусство как культурная форма является концентрацией смыслов.

Очевидно, что существует огромное количество культурных механизмов, которые накапливают и транслируют ценности. Французский философ П. Рикёр считал, что интерпретация культурных текстов, каковыми являются произведения искусства, содержит глубокий смысл – преодолеть культурную дистанцию, так как любая традиция живёт только благодаря истолкованию. Искусство для П. Рикёра было тем средством, которое воспроизводит и передаёт традиции, в итоге интерпретации произведения создаётся «проект мира, в котором я бы мог жить и осуществлять свои самые сокровенные возможности» [7, с. 24].

В российском культуроведении проблему систематизации культурных смыслов изучал А.Я. Флиер, который пришёл к выводу, что культурный смысл артефакта зависит от социального контекста, а «аллегорическая многосмысленность, стимулирующая свободу интерпретаций, является одной из отличительных черт искусства» [16]. Русский мыслитель М.М. Бахтин, исследуя передачу смыслов в диалоге, коммуникации отмечал: «Смысл потенциально бесконечен, но актуализироваться он может лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом <...> Актуальный смысл не принадлежит (одинокому)

смыслу, а только двум встретившимся и соприкоснувшимся смыслам. Не может быть смысла в себе, он существует только для другого смысла, то есть существует только вместе с ним» [3, с. 280].

В настоящее время признаётся тот факт, что искусство является аккумулятором культурных смыслов и транслятором культурных ценностей, но остаётся открытым вопрос о формах процесса трансляции.

Цель данной статьи: выявить, проанализировать и описать некоторые из существующих форм процесса трансляции культурных ценностей на примере современных произведений. Исходя из цели, формулируются следующие задачи: во-первых, изучить форму передачи ценностей «провокация»; во-вторых, исследовать форму передачи ценностей «сходство»; в-третьих, рассмотреть форму трансляции культурных смыслов «интеграция».

Современное искусство, благодаря глобализационным процессам, является пространством для межкультурной коммуникации. Понимание сообщений и концептов без знания национальных языков обеспечивается символической природой искусства. Денационализация искусства – яркая черта современности. На первый план выступают не особенности национального стиля, а способы, техники, технологии передачи смыслов и ценностей через искусство. Ответственность художников повышается, они вынуждены осваивать языки разных традиций, чтобы адекватно передать замысел для людей, которые живут в «мире без границ». В условиях стандартизации и гомогенизации культуры, возрастает потребность отстоять свою национальную идентичность, установить маркеры своего присутствия в мире; даже появился термин **«глокализация»**¹ для обозначения взаимосвязи разнонаправленных тенденций глобализации и локализации.

Первую форму трансляции культурных ценностей в искусстве назовём **«провокация»**. В современном искусстве мы часто сталкиваемся с нарушением табу. Скандал и эпатаж – это норма массовой культуры, зритель привык к скандальности и ищет её, а художники делают всё возможное, чтобы максимально удивить публику и завоевать ещё больше популярности. Безусловно, можно найти провокацию



Рисунок 1. А.С. Косолапов. «Ленин – Кока-кола».
Источник: <https://vladey.net/ru/artwork/4050>

в любом художественном высказывании в виде намёков, иносказаний. Гений тот, кто устанавливает, по И. Канту, новые правила игры в искусстве, однако «на современном этапе развития искусства провокация становится центральной, а иногда и единственной его составляющей» [7, с. 85]. В качестве примера приведём работу **«Ленин – Кока-кола»** (рисунок 1) знаменитого русского соц-реалиста, ныне живущего в Нью-Йорке, А.С. Косолапова. В своё время эта картина наделала много шума, и даже была объектом судебного разбирательства.

Возможно по-разному интерпретировать арт-объекты, но с точки зрения межкультурной коммуникации, **«Ленин – Кока-кола»** – яркий пример свершившегося взаимодействия западных и советских ценностей. Сам художник объясняет своё произведение в интервью так: «Американская культура создавала продукт потребительский, а Россия создавала идеологический продукт – тоже, кстати, потребительский. Это симметричные процессы. Когда я приехал на Запад, увидел, что и та, и та пропаганда создают пустоту, это продажа несуществующего рая. И в этом огромное сходство между капиталистической американской рекламой и тоталитарным советским и постсоветским плакатом, лозунгом» [17]. Ироничная провокация художника ярко высветила произошедшую в его сознании метаморфозу, которая очевидна сейчас современным зрителям, но в начале 80-х годов XX века произвела эффект разорвавшейся бомбы.

¹ Введён в научный оборот британским социологом Роландом Робертсоном.



Рисунок 2. Чжан Хуань. Скульптуры Будды и Христа.

Источник: <https://fb.ru/media/i/1/8/4/6/7/7/6/i/1846776.jpg>

Уже гораздо позже, в 2014 году, китайский художник Ай Вэйвэй, вступивший в конфронтацию с правительством родной страны, повторил художественный приём А.С. Косолапова, поместив на древнюю китайскую вазу тот же красный логотип. Арт-объект символизирует разрушение традиционных ценностей Китая западным влиянием. Приведём высказывание А.С. Косолапова, иллюстрирующее взаимодействие культурных смыслов, играющих одновременно объединяющую и разъединяющую роли: «В какой-то момент я понял, что свою уникальность (в эмиграции – С.М.) могу сохранить, только если внесу в искусство элемент русской культуры. Может быть, русского авангарда или соцреализма. А может быть и свою политизированность. Я стараюсь делать радикальные вещи, благодаря чему попал под суд в России, но в то же время вошёл в западные учебники современного искусства как русский художник. <...> Ай Вэйвэй использовал мою идею с Coca-Cola. Потому что, когда Вэйвэй разбивает древние вазы с надписью Coca-Cola, он развивает открытие, которое сделал Косолапов. В ситуации постмодерна

мы всё интегрируем» [1]. Итак, форма трансляции культурных смыслов в искусстве «провокация», совмещая ценности разных народов, акцентирует внимание на их разности и несовместимости.

Следующую форму трансляции обозначим как «сходство». Акцент ставится именно на близости ценностей разных культур, на возможность равноправного диалога. В качестве примера назовём скульптуры современного китайского художника Чжан Хуана. Он собирает в буддистских храмах пепел сгоревших благовоний и делает из него скульптуры. Установленные друг напротив друга скульптуры Будды и Христа из пепла стали частью более крупной выставки под названием «Восточный и западный ветер» (рисунок 2). Необычный для скульптуры материал, по признанию художника, изумляет европейскую и русскую публику, а китайская не видит ничего примечательного в нём, считая пепел неотъемлемой частью китайской культуры. В этом материале, по мнению художника, содержится сила молитв и святых духов, пыль смерти и возрождения, а также надежды, чаяния и желания сотен людей, которые приходят

к Будде на поклон. Чжан Хуань выразил надежду, что фигуры Будды и Христа покажут сходство между восточными и западными религиями [6].

Ещё одну форму трансляции ценностей *«интеграция»* покажем на примере произведений Венецианской биеннале-2019 (58-я Биеннале с темой: «Чтоб вы жили в интересные времена»). Интеграция обозначает объединение частей в единое целое, или включение элементов в некую общность. Наибольший отклик в сердцах людей находит небанальное выражение общих для всего человечества проблем.

Награду «Золотой лев» за лучший национальный павильон на Венецианской биеннале-2019 получила Литва. Художник и композитор Лина Лапелите, драматург Вайва Грайните и театральный режиссёр Ругиле Барзджукайте представили экспериментальную оперу на экологическую тематику «Солнце и море (Марина)». В действии принимали участие и профессиональные актёры, и статисты, и волонтеры, которые представляли отдыхающих на пляже, а зрители наблюдали за ними сверху, играя роль солнца (рисунок 3). Отдыхающие только и делают, что жалуются на ухудшающуюся экологическую обстановку, но ничего не предпринимают.

«Пляжная» опера говорит о важной проблеме человечества – изменении климата [12]. В ариях поётся о будничных вещах – солнцезащитном креме, мусоре в морской воде, непредсказуемой погоде, трудоголизме людей, но через это вычитывается символическое напоминание о хрупкости нашей природы и необходимости её беречь.

Интеграцию, как форму трансляции ценностей, ещё можно проиллюстрировать на примере скульптуры Лоренцо Куинна «Возводя мосты» (рисунок 4). Эта работа посвящена проблеме разобщённости человечества в мировом масштабе и необходимости выстраивания межкультурной коммуникации. Соединённые руки символизируют любовь, дружбу, надежду, веру, мудрость и взаимопомощь – именно эти качества, как полагает художник, необходимы для диалога и понимания. Шесть пар гигантских рук символизируют узы между людьми и связь между различными культурами. Пять пар рук возможно интерпретировать также, как пять обитаемых континентов, а шестая символизирует любовь, без которой жизнь не имеет смысла. Руки соприкасаются, а это значит, что надо стремиться



Рисунок 3. Опера «Солнце и море (Марина)».

Источник: <https://www.theartnewspaper.ru/media/images/08ca52d7-871d-4546-998b-603edd0f88ad.width-1290.jpg>



Рисунок 4. Лоренцо Куинн. «Возводя мосты». Венеция.

Источник: <https://luxuothailand.com/wp-content/uploads/2019/06/web01-25.jpg>

к взаимопониманию и взаимодействию между культурами. Человечество всегда добивалось невероятных вещей, только объединив усилия, барьеры же лишь мешают развитию.

Интерпретация произведений искусства с точки зрения его значения в передаче культурных смыслов достаточно разработана в специальной научной литературе. Традиционный подход к трактовке произведения в процессе межкультурной коммуникации заключается в следующем: оно понимается



как «носитель ценностей» своей культуры. При расшифровке представителями чужой культуры какая-то часть смыслов произведения интерпретируется неверно, в силу разности культурных кодов, какая-то часть принимается представителями чужой культуры, в силу сходства, оценивается, критикуется, произведению могут приписать новые смыслы. Этот процесс межкультурной коммуникации назовём знакомством с чужой культурой через искусство.

Новизна и актуальность нашего подхода заключается в том, что меняется ракурс рассмотрения произведения искусства в процессе межкультурной коммуникации. Оно создаётся как факт уже свершившегося процесса межкультурной коммуникации, ибо художники стали обладать множественной национальной идентичностью, что является яркой приметой современности. Например, произведение «Ленин – Кока-кола» Александра Косолапова могло возникнуть только как слияние ценностей двух стран – Советского Союза и Америки, а скульптуры Иисуса и Будды из пепла Чжань Хуаня есть результат совмещения буддизма и христианства.

Безусловно, не все произведения возможно назвать «итогом межкультурной коммуникации», какие-то, действительно, носители смыслов только своей культуры. Так, изучая древнюю вазу династии Хань, зритель знакомится с главными символами традиционной китайской культуры. Это есть осуществление межкультурной коммуникации через ознакомление с произведением. Ваза с логотипом Кока-колы Ая Вэньвэя расскажет нам о конфликте восточных и западных ценностей в современной китайской культуре. Само произведение демонстрирует бикультурность в форме провокации.

Заявленный нами подход дискуссионен, у других авторов нам не встречались подобные рассуждения. Работа над данной проблематикой будет продолжаться. Она необходима, прежде всего, потому, что подобные произведения множатся в нашей мультикультурной реальности, необходимо уточнять методологию их исследования, так как искусство – диагност духовного здоровья общества, его зеркало, посредством которого делались и делаются футурологические прогнозы.

В статье были рассмотрены три формы трансляции культурных ценностей в искусстве: провокация, сходство, интеграция.

«Провокационное» произведение возникает, когда художник нашёл общее ценностное основание разных культур, но хочет разрушить некие образы-стереотипы, которые стали настолько привычными, что уже не осознаются людьми. Если мастер ставит задачу шокировать зрителя, он будет десакрализовать, снижать образы, иронизировать.

«Сходство» как форма передачи культурных ценностей тоже основано на поиске общего культурного основания, здесь первоочередная задача художника – показать совпадение ценностей. Мастер будет бережно относиться к сакральным образам, уважая свои культурные традиции, учитывая ментальность чужой культуры.

«Интеграция» как форма передачи ценностей возникает, когда необходимо транслировать универсальные ценности, понятные представителям всех культур. Художник будет искать максимально архетипичные образы для выражения своего замысла.

Форма трансляции зависит от аксиологии художника, от того, какие художественные задачи он себе ставит. Рассмотренные в работе произведения трактовались нами как итог освоения художником ценностей чужой культуры.

Знание форм необходимо, прежде всего, для организации межкультурного диалога. В зависимости от страны, национальности, культурного контекста, целевой аудитории, цели и предполагаемых результатов воздействия, происходит выбор формы передачи ценностей. Результат выбора не всегда имеет положительные коннотации, часто конфликт ценностей также указывает на осуществляющийся процесс аккумуляции и трансляции смыслов. Учитывая предложенные автором статьи формы процесса передачи культурных смыслов, возможно стратегически моделировать межкультурную коммуникацию, что, безусловно, значимо, как в культурной политике, так и на групповом и индивидуальном уровнях.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Александр Косолапов: «Ай Вэйвэй использовал мою идею с Coca-Cola». Разговор с Еленой Федотовой. URL: <https://www.sotsart.com/2017/12/02/aleksandr-kosolapov-aj-vejvej-ispolzoval-moyu-ideyu-s-coca-sola/> (дата обращения: 11.10.2022).
- 2/ Алиханова В.Л. Проблема взаимодействия ценностей и искусства в эпоху цифрового «поворота» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. 2019. № 4(34). С. 47–54.
- 3/ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 289 с.
- 4/ Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
- 5/ Бровко Н.В. Природа эстетической ценности // Вестник ОГУ. 2007. № 11-2. С. 111–120.
- 6/ Будда, пепел и ослы. Концептуальные скульптуры Чжан Хуаня. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/030611/14626/> (дата обращения: 12.10.2022).
- 7/ Дмитриев А.В., Сычев А.А. Провокация: социофилософские очерки. М.: ЦСПиМ, 2017. 336 с.
- 8/ Каган М.С. Социальные функции искусства. Л.: о-во «Знание» РСФСР, Ленингр. орг., 1978. 34 с.
- 9/ Кант И. Критика способности суждения. М.: «Искусство», 1994. 367 с.
- 10/ Москалюк М.В. Что такое искусство: современные смыслы и вызовы // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 2. С. 5–11.
- 11/ Пичко Н.С. Искусство как ценностно-ориентирующий фактор // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 4. С. 178–183.
- 12/ Посохова О. Солнце и море Венецианской биеннале современного искусства // ART-УЗЕЛ. 5 июня. 2019. URL: <https://artuzel.com/content/solnce-i-more-venecianskoy-biennale-sovremennogo-iskusstva?ysclid=llzb3afhj018952266> (дата обращения: 24.05.2023).
- 13/ Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. 413 с.
- 14/ Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки герменевтики. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2002. 624 с.

- 15/ Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. М.: Политиздат, 1985. 415 с.
- 16/ Флиер А.Я. Опыт систематизации культурных смыслов // Вестник ЧГАКИ. 2017. № 2 (50). С. 71–77.
- 17/ «Я создаю мем». Корифей соц-арта Александр Косолапов рассказал Анне Сабовой о своём отношении к искусству // «Огонёк». № 48 от 04.12.2017. С. 34. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3480135?ysclid=llza3hxxvuh432882847> (дата обращения: 24.05.2023).

REFERENCES

- 1/ Aleksandr, Kosolapov (2017), "Ai Weiwei used my idea with Coca-Cola", Available at: <https://www.sotsart.com/2017/12/02/aleksandr-kosolapov-aj-vejvej-ispolzoval-moyu-ideyu-s-coca-sola/> (Accessed 11 October 2023). (in Russ.)
- 2/ Alikhanova, V.L. (2019), "The problem of the interaction of values and art in the era of digital "turn"", Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya [Bulletin of Voronezh State University. Series: Philosophy]. No. 4(34), pp. 47–54. (in Russ.)
- 3/ Bakhtin, M.M. (1979), Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity], Iskusstvo, Moscow, 289 p. (in Russ.)
- 4/ Borev, Yu.B. (2022), Estetika [Esthetics], Vysshaya shkola, Moscow, 511 p. (in Russ.)
- 5/ Brovko, N.V. (2007), "The Nature of Aesthetic Value", Vestnik OGU [OGU Bulletin], No. 11-2, pp. 111–120. (in Russ.)
- 6/ (2011), "Buddha, ashes and donkeys. Zhang Huan's conceptual sculptures", Available at: <https://kulturologia.ru/blogs/030611/14626/> (Accessed 11 October 2023). (in Russ.)
- 7/ Dmitriev, A.V., Sychev, A.A. (2017), Provokatsiya: sotsiofilosofskie ocherki [Provocation: Sociophilosophical essays], TsSPiM, Moscow, 336 p. (in Russ.)
- 8/ Kagan, M.S. (1978), Sotsial'nye funktsii iskusstva [Social functions of art], o-vo "Znanie", Leningrad, 34 p. (in Russ.)
- 9/ Kant, I. (1994), Kritika sposobnosti suzhdeniya [Criticism of the power of judgment], Iskusstvo, Moscow, 67 p. (in Russ.)
- 10/ Moskalyuk, M.V. (2021), "What is art: modern meanings



and challenges", ARTE, No. 2, pp. 5–11. (in Russ.)

11/ Pichko, N.S. (2016), "Art as a value-orientating factor", *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]*, No. 4, pp. 178–183. (in Russ.)

12/ Posokhova, O. (2019), "Sun and Sea Venice Biennale of Contemporary Art", ART-UZEL [ART NODE.], June 5, Available at: <https://artuzel.com/content/solnce-i-more-venecianskoy-biennale-sovremennogo-iskusstva?ysclid=llzb3afhjo18952266> (Accessed 24 May 2023). (in Russ.)

13/ Rikkert, G. (1998), *Nauki o prirode i nauki o kul'ture [Nature Sciences and Culture Sciences]*, Respublika, Moscow, 413 p. (in Russ.)

14/ Riker, P. (2002), *Konflikt interpretatsii. Ocherki germe-nevtiki [Interpretation conflict. Essays on hermeneutics]*, KANON-press-Ts, Kuchkovo pole, Moscow, 624 p. (in Russ.)

15/ Stolovich, L.N. (1985), *Zhizn' – tvorchestvo – chelovek: Funktsii khudozhestvennoi deyatel'nosti [Life – creativity – man: Functions of artistic activity]*, Politizdat, Moscow, 415 p. (in Russ.)

16/ Flier, A.Ya. (2017), "Experience in the systematization of cultural meanings", *Vestnik ChGAKI [Bulletin of ChGAKI]*, No. 2 (50), pp. 71–77. (in Russ.)

17/ (2017), "I Create a Meme" Coryphaeus socs-art Alexander Kosolapov told Anna Sabova about his attitude to art, *Ogonek*, No. 48, 04.12, p. 34, Available at: <https://www.kommersantr.ru/doc/3480135?ysclid=llza3hxxvuh432882847> (Accessed 24 May 2023). (in Russ.)

Сведения об авторе

Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mitasvet@mail.ru

Author information

Svetlana A. Mitasova, D.Sc. (Culturology), Professor, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mitasvet@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