

ISSUE / ВЫПУСК

№2

2024

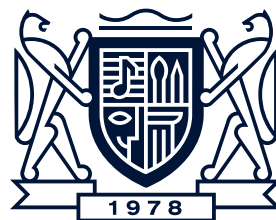
ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)
31 августа 2024 [31 August 2024]

[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)

Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

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

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Санкт-Петербург)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

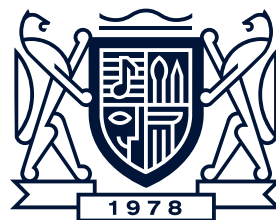
Адрес редакции: 660049,
Красноярск, ул. Ленина, 22
E-mail: holodova-maria@mail.ru
Website: sgiiart.ru

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

ISSUE / ВЫПУСК

№2

2 0 2 4



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№2

2 0 2 4

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Колпецкая О.Ю., Пустоварова Н.С.

Балет «Лавка чудес» как пример международного творческого сотрудничества в антрепризе Сергея Дягилева

Чжао Юн

Наследие китайского композитора У Цзюцяна в контексте рецепции традиций российской-советской композиторской школы

Потапцев А.В.

Последний поклон русской музыкальной культуре в творческом наследии Б. Бриттена (о Третьей сюите для виолончели соло)

Бакуто С.В.

От барокко до XX века: интертекстуальные рецепции в «Посвящениях» Белы Ковача

70/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Антипова Ю.В.

Музыка современных композиторов в исследованиях молодых музыковедов. Опыт студентов Новосибирской консерватории

80/ ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Холодова М.В., Фань Хуа

«Паганини флейты»: личность и творчество Франца Дюпплера

93/ ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

Кардашевская Л.И.

О бытовании «молочного напева» у тувинцев Баян-Ульгийского аймака Монголии

105/ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

Пономарёв В.В.

Некоторые особенности становления профессионального композиторского творчества в Красноярске: страницы истории

124/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Лю Цзяци, Замараева Ю.С.

«Искусство смотреть в лицо жизни»: живопись Гао Сяохуа в социокультурном контексте эпохи

Будрина Л.А., Худякова И.А.

Владимир Николаевич Шицалов: комплексный анализ творчества ювелира и камнереза

153/ ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Шиганкова А.Д.

Реализация принципов «эпического театра» Б. Брехта в спектакле Ю. Бутусова «Барабаны в ночи»



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

**КОЛПЕЦКАЯ О.Ю.,
ПУСТОВАРОВА Н.С.**
Балет «Лавка чудес»
как пример
международного
творческого
сотрудничества
в антрепризе Сергея
Дягилева

26/

ПОТАПЦЕВ А.В.
Последний поклон
русской музыкальной
культуре в творческом
наследии Б.Бриттена
(о Третьей сюите для
виолончели соло)

14/

ЧЖАО ЮН
Наследие китайского
композитора
У Цзюцяна в контексте
рецепции традиций
российской-советской
композиторской школы

50/

БАКУТО С.В.
От барокко до XX века:
интертекстуальные
рецепции
в «Посвящениях»
Белы Ковача



УДК 792.8

БАЛЕТ «ЛАВКА ЧУДЕС» КАК ПРИМЕР МЕЖДУНАРОДНОГО ТВОРЧЕСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА В АНТРЕПРИЗЕ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА

О.Ю. КОЛПЕЦКАЯ¹, Н.С. ПУСТОВАРОВА²

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

² Детская музыкальная школа № 7 им. П.К. Марченко, 660042, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье освещается история создания хореографом Л.Мясиным и композитором О.Респиги спектакля «Лавка чудес», постановка которого была осуществлена в антрепризе С.Дягилева. Русский импресарио хотел возродить на сцене одноактный балет Й.Байера «Фея кукол» в новой музыкально-хореографической версии. В результате появился спектакль на основе музыкального материала Дж.Россини, композитора XIX столетия. Не случайно это произведение рассматривается как образец музыкально-театрального неоклассицизма. Премьера балета «Лавка чудес» в сценографии А.Дерена с огромным успехом прошла в лондонском театре Альгамбра 5 июня 1919 года. Цель статьи – воссоздать этапы работы над балетом представителями международного творческого триумвирата: композитора, хореографа и художника. В процессе изучения музыкального материала «Лавки чудес» авторами исследования были идентифицированы произведения Дж.Россини, включённые О.Респиги в партитуру балета, что определило актуальность и новизну данной работы. Искусствоведческие труды российских и зарубежных учёных, мемуарно-эпистолярное наследие деятелей музыкального и хореографического искусства явились методологической базой представленной статьи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: С.Дягилев, цикл «Грехи моей старости» («Péchés de vieillesse») Дж.Россини, О.Респиги, Л.Мясин, А.Дерен, неоклассицизм, балет «Лавка чудес».

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE BALLET LA BOUTIQUE FANTASQUE AS AN EXAMPLE OF INTERNATIONAL CREATIVE COLLABORATION IN DIAGHILEV'S BALLETS RUSSES

O.YU. KOLPETSKEYA¹, N.S. PUSTOVAROVA²

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

² Children's Music School № 7 named after P.K. Marchenko, 660042, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. The article covers the background of the *La Boutique fantasque* (The Magic Toyshop) created by the choreographer L.Massine and the composer O.Respighi. The performers of the ballet were Sergei Diaghilev's Ballets Russes. The Russian impresario wanted to revive the one-act ballet by J.Bayer, *Die Puppenfee* (The Fairy Doll) as another musical and choreographic version. As a result, a restoration performance appeared based on the musical material by G.Rossini, a composer of the 19th century. There is a good reason for considering the ballet designed by A.Derain to be an example of musical and theatrical neoclassicism. Its immensely successful premiere was performed at the Alhambra Theatre in London on June 5, 1919. The objective of the article is to reconstruct how the international team, the composer, choreographer and artist, worked on the ballet. Exploring the musical material of «The Magic Toyshop», the authors of the study identified the works of G.Rossini included by O.Respighi in the score of the ballet, which determined the relevance and novelty of this research. The methodological framework for the article includes art research by Russian and foreign scholars, as well as musicians and choreographers' letters and memoirs.

KEY WORDS: S.Diaghilev, The cycle «Péchés de vieillesse» (Sins of Old Age) by G.Rossini, O.Respighi, L.Massine, A.Derain, neoclassicism, the ballet *La Boutique fantasque* (The Magic Toyshop).

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

В начале XX столетия столица Франции являлась мировым культурным центром, где рождались самые смелые новаторские замыслы. Именно с Парижем связан триумф прославленного русского антрепренёра Сергея Павловича Дягилева (рисунок 1), чьи идеи оказали большое влияние на артистическую жизнь Европы и современный социум. Известно, что за годы творческой деятельности С. Дягилева в роли организатора театральных представлений было поставлено свыше семидесяти музыкально-сценических произведений.

Русский балет сразу же поразил иностранную публику художественно-декоративным обликом спектаклей, новизной музыкальных решений, непревзойденными актёрскими силами, оригинальными находками хореографии. «Постановки дягилевской труппы значительно расширяли рамки реального пространства и времени, в котором живёт человек. Зрители “выходили” в новое художественное измерение, “путешествуя” по разным странам и эпохам» [2, с. 233]. Существенные изменения коснулись и балетного костюма, он создавался в строгом соответствии с сюжетом произведения и историческим стилем. Художник, благодаря которому определялся сценический колорит театрального действа, становился его подлинным соавтором. Таким образом, в антрепризе С. Дягилева формировалась новая эстетика спектаклей, «в которых воплотилась самая острая проблема времени – идея синтеза, диалога искусств, характерная для эпохи “серебряного века” с его культом недостижимого совершенства, символизмом, идеей “новой красоты”» [2, с. 232].

Уже после первых сезонов русского балета стало очевидно, что успех постановок определялся главным образом удачным соотношением музыки, хореографии и живописи. Музыкальный театр явился тем творческим центром, где, взаимодополняя друг друга, органично пересеклись разные виды искусства. «В процессе сотворчества неизбежен был процесс взаимообмена идеями и даже приёмами с учётом языковых особенностей каждого вида искусства» [4, с. 249].

Постепенно Сергей Павлович пришёл к мысли о создании балетов не только русскими, но и видными европейскими композиторами. С труппой С. Дягилева сотрудничали К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Шмитт, Р. Штраус, О. Респиги, Э. Сати, Ф. Пуленк,



Рисунок 1. Л. Бакст. Портрет С. П. Дягилева с няней. 1906 г.
Источник: https://muzei-mira.com/kartini_russkih_hudojnikov/3497-portret-s-p-djagileva-s-njaney-lev-samojlovich-bakst.html

Д. Мийо, Ж. Орик и др. «Взятый импресарио курс на тотальное обновление концепции балетного искусства позволил “Русским сезонам” стать лидером европейского шоу-бизнеса. Более того, избранная Дягилевым коммерческая тактика позволила его изобретению реализовать шумпетеровский прогноз и осуществить род “научно-технической революции” в театре, реабилитировав статус балета и уравнив его в правах с оперой» [3, с. 102].

С. Дягилев, начиная с 1917 года, решил воплотить свои творческие планы, касающиеся постановок спектаклей на основе музыки прошлых веков, и привлёк к работе современных композиторов И. Стравинского и О. Респиги. Русский антрепренёр не рассматривал шедевры музыкального искусства как явления статичные. «Он понимал, что их смысл существует благодаря тому, что они постоянно создаются и воссоздаются» [2, с. 233], не ограничивая

при этом свободу мысли творцов следующих поколений. Так появились: балет «Лавка чудес» (фр. "La Boutique fantasque") на музыку Дж. Россини и балет с пением «Пульчинелла» (итал. "Pulcinella") на музыку Дж. Перголези. Эти спектакли, поставленные хореографом Л. Мясиным¹, можно рассматривать как образцы музыкально-театрального неоклассицизма.

Важно отметить, что неоклассицизм как художественное направление декларировал в 1920 году итальянский композитор Ферруччо Бузони в статье «Новый классицизм», написанной в виде открытого письма музыковеду П.Беккеру. Однако «классицистские тенденции» в музыкальном искусстве проявились гораздо раньше. «Музыкальное мышление, как бы пресытившееся яростными звуковыми нагромождениями, вновь обратилось к наивной ясности мелоса, к прозрачности гармонии и фактуры, к простоте форм <...>. В этой идейно неоднородной творческой тенденции порой отмечались и признаки "бегства" от беспокойной современности, самоцельное любование изысканной красотой музыкальной старины» [8, с. 13]. Среди тенденций неоклассицизма (в русле преемственности) наблюдалось безграничное «расширение связей, ощущение своей сопричастности к мировой культуре, к универсальной традиции и, как следствие, множественность манер, свобода в выборе художественных моделей» [7, с. 90].

Как указывает в своем исследовании Ш.Схейен, самой первой балетной постановкой, увиденной Дягилевым в юношеские годы во время поездки по Европе, была «Фея кукол» австрийского композитора Йозефа Байера (см.: [12, с. 420–421]). Известно, что, став авторитетной личностью в области театрального искусства, Сергей Павлович хотел возродить «Фею кукол», но в ином хореографическом и музыкальном облике. Так появился спектакль «Лавка чудес» (французское название



Рисунок 2. О. Респиги

Источник: https://vk.com/knightqueens?w=wall-212542906_4&z=photo-212542906_457239019%2Fwall-212542906_4

«La Boutique fantasque» переводят иногда как «Фантастическая лавка», «Волшебная лавка», «Магазин игрушек»), история создания которого представлена в двух версиях.

Согласно первой, С.Дягилев и О.Респиги в начале 1917 года встретились на переговорах в Риме в связи с постановкой спектакля «Женские причуды» (фр. "Astuzie femminili") на музыку Д.Чимарозы. К этому времени О.Респиги (рисунок 2) был признанным авторитетом в творческой среде и как композитор, и как исполнитель. Он мастерски владел оркестровым и камерно-ансамблевым письмом. В своих инструментальных опусах О.Респиги демонстрировал безупречность формы, ясность и отчётливость голосоведения, великолепное знание многочисленных исполнительских приёмов, виртуозно применял отдельные инструменты и инструментальные группы, прочно опираясь на понимание их тембровой

¹ «Дягилев всегда стремился иметь под своим началом кого-то, кто мог бы воплотить в жизнь плоды его собственного воображения» [6, с. 98]. После того как в Женеве 20 декабря 1915 года Л. Мясин дебютировал в качестве хореографа одноактного балета «Полуночное солнце» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, Сергей Павлович окончательно «уверился, что больше не нуждается ни в Фокине, ни в Нижинском» [там же].

природы и технических возможностей. Л.Мясин в своих воспоминаниях пишет о том, что именно О.Респиги сообщил С.Дягилеву о существовании рукописей произведений Дж.Россини, включённых в цикл «Грехи моей старости» (итал. *"Péchés de vieillesse"*) (см.: [10]).

Согласно второй версии, С.Дягилев лично интересовался фортепианным наследием Дж.Россини, изучая неопубликованный материал в нотных фондах библиотек. Он сам отбирал пьесы для балета и сопровождал их комментариями (см.: [5; 6]). Как отмечает Н.Попова, «русский антрепренёр искал композитора, который мог помочь воплощению его нового замысла – созданию балета на музыку Россини. Респиги было предложено сделать оркестровку, что свидетельствует о высокой репутации болонца как мастера оркестровки» [11, с. 5].

В цикл «Грехи моей старости» Дж.Россини включено более 150 пьес, объединённых в 14 сборниках². Среди опусов, созданных итальянским маэстро в период с 1857 по 1868 годы, обнаруживаются не только фортепианные сочинения, но и вокальные, а в 9-й сборник вошли композиции для камерного инструментального состава. Размещение пьес в цикле осуществлено произвольно, без определённой хронологии (об этом подробно см.: [9]).

Сразу же после переговоров с С. Дягилевым О. Респиги приступил к работе над новым балетом. Осенью 1917 года он передал для Сергея Павловича фортепианный клавир, в который вошли произведения из цикла «Грехи моей старости». Известно, что в своём отношении к музыкальному прошлому О.Респиги не во всём соглашался со своими итальянскими коллегами. Он выступал в защиту традиций разных эпох, включая XIX столетие, предостерегая современников от избыточного рационализма.

Согласно сведениям зарубежных музыковедов, почерк С. Дягилева идентифицирован в клавирной рукописи балета, где импресарио сокращает такты, изменяет пассажи и темпы, а иногда даже тональности, предупреждая О.Респиги, что музыка балета должна быть написана в духе Дж.Россини (см.: [14]).

С. Дягилев, изучив клавир, изложил композитору



Рисунок 3. Л. Мясин. Балет «Лавка чудес», канкан. 1919 г.
Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/pingl-par-amc-fok-sur-ballet-russes--512917845069375697/>

свои пожелания по поводу будущей оркестровки. О.Респиги, ориентируясь на рекомендации антрепренёра, создал партитуру для большого состава оркестра, расширил группу ударных, добавил ксилофон, треугольник и колокольчики, а также инструменты, подчёркивающие национальный колорит – кастаньеты, бубен. Кроме того, партитуру балета значительно обогатили тембры челесты и арфы.

Хореография балета «Лавка чудес» рождалась одновременно с музыкой. Л.Мясин (рисунок 3) и О. Респиги хорошо понимали друг друга, ведь итальянский композитор неплохо говорил по-русски.

Известно, что О.Респиги работал два сезона 1900/1901 и 1901/1902 в Санкт-Петербурге скрипа-

² См.: IMSLP Petrucci Music Library. URL: [https://imslp.org/wiki/Péchés_de_vieillesse_\(Rossini,_Gioacchino\)](https://imslp.org/wiki/Péchés_de_vieillesse_(Rossini,_Gioacchino)) (дата обращения: 15.06.2024).



О. Респиги	Дж. Россини
Overture	Сб. 12, № 19 "Un rien: Allegretto moderato"
Allegretto	Сб. 1, № 5 "Une caresse à ma femme"
Vivo (1)	Сб. 12, № 17 "Un rien: A piacere, Andantino mosso quasi Allegretto"
Tarantella	Вокальное произведение "La Danza" ("Tarantella Napoletana") – восьмая песня в сборнике «Музыкальные вечера»
Vivo (2)	Сб. 12, № 17 "Un rien: A piacere, Andantino mosso quasi Allegretto"
Mazurka	Сб. 12, № 9 "Un rien: Allegretto moderato"
Moderato	Сб. 12, № 14 "Allegro vivace"
Danse Cosaque	Сб. 12, № 12 "Un rien: Danse Sibérienne: Allegro moderato"
Vivo (3)	
Allegretto brillante	Сб. 12, № 13 "Un rien: Allegretto brillante"
Vivace	
Can Can	Сб. 1, № 1 "Petit Caprice (Style Offenbach)"
Vivacissimo	
Poco meno vivo	Сб. 12, № 17 "Un rien: A piacere, Andantino mosso quasi Allegretto"
Andantino mosso (1)	Сб. 12, № 10 "Un rien: Andantino mosso"
Andantino mosso (2)	Сб. 12, № 22 "Thème et variations sur le mode de mineur: Andantino mosso - Allegretto - Largo"
Valse	Сб. 4, № 2 "Les quatre mendiants: Minuit sonne – Bon soir Madame (Les amandes)"
Allegretto moderato	Сб. 12, № 16 "Douce Reminiscences offertes a mon ami Carafa pour le Nouvel An 1866. Oh fricaine!!! Andantino – Allegro brillante"
Nocturne	Сб. 12, № 11 "Un rien: Andantino mosso"
Galop	Сб. 12, № 16 "Douce Reminiscences offertes a mon ami Carafa pour le Nouvel An 1866. Oh fricaine!!! Andantino – Allegro brillante"
Allegro brillante	Сб. 12, № 6 "Un rien: Andante maestoso – Allegro brillante"

Таблица. Произведения Дж. Россини, идентифицированные в партитуре балета «Лавка чудес»

чом в оркестре итальянской оперы (см: [11, с. 4]). Он частным образом в течение пяти месяцев занимался у Н.А. Римского-Корсакова композицией и оркестровкой. «Опыт и профессиональная репутация, приобретённые Респиги в Петербурге, создали стартовые условия для продолжения контактов с русской музыкальной культурой в лице Сергея Дягилева» [11, с. 8].

Большинство музыкальных фрагментов для будущего балета О. Респиги и С. Дягилев выбрали из сборника № 12 «Несколько мелочей для альбома» ("Quelques riens pour album"). Данный сборник включает 24 пьесы для фортепиано и почти все они определены Дж. Россини как *Un Rien* (в переводе с фр. «пустяк» или «мелочь»). Часто к названию добавлены указания на темп исполнения и подза-

головки, предложенные самим автором «Севильского цирюльника»: например, "Danse Sibérienne" («Сибирский танец») или "Douce Reminiscences offertes a mon ami Carafa pour le Nouvel An 1866. Oh fricaine!!!" («Приятные воспоминания, подаренные моему другу Карафе на Новый 1866 год»³).

В «Лавке чудес» удалось идентифицировать следующие произведения Дж. Россини, включённые О. Респиги полностью или фрагментарно в партитуру балета (см. Таблицу).

³ Заглавие пьесы Дж. Россини отсылает к опере Дж. Мейербера «Африканка» ("L'Africaine"), премьера которой состоялась в Париже 28 апреля 1865 года. "Oh fricaine!!!" – своеобразный каламбур, связанный с названием оперы.



Рассматривая партитуру О.Респиги (рисунок 4), были выявлены различные приёмы работы с заимствованным материалом: точное цитирование; купюры; монтаж музыкальных фрагментов; незначительные интонационно-ритмические и гармонические изменения; смена темповых и динамических обозначений; регистровые и фактурные преобразования. Кроме того, все фортепианные опусы Дж.Россини подверглись оркестровой обработке. В «Лавке чудес» имеются тематические связи, которые периодически повторяются – *Vivo (1)*, *Vivo (2)* и *Poco meno vivo*. Музыкальный материал *Vivo (3)*, а также *Vivace* и *Vivacissimo* не удалось обнаружить при изучении пьес Дж.Россини. Возможно, что О.Респиги сам создал нотный текст этих фрагментов, ориентируясь на стиль произведений своего итальянского предшественника.

К подобному подходу работы с музыкальным текстом первоисточника в специальной литературе применяется множество терминов. Среди них – «обработка», «переложение», «аранжировка», «парафраза», «транскрипция». Однако, думается, в связи с материалом данного исследования, наиболее удачным является определение «*музыка на музыку*» [13, с. 38].

Таким образом, «Лавка чудес» включает ряд номеров, следующих друг за другом без перерыва (по принципу *attacca*). В балете есть разделы, заглавия которых ориентированы на конкретные жанры (тарантелла, мазурка, канкан, вальс, ноктюрн, галоп), но иногда названия указаны согласно темпу.

Одноактный балет «Фея кукол» Й.Байера также включал танцы: вальс, полька, полонез, лендлер, китайский танец (*Chinesin*), испанский (*Spanierin*), мазурка, тарантелла, галоп, в партитуре представлены марш и четыре интерлюдии (*Zwischenspiel*). Некоторые номера хореографического спектакля имели лишь темповые обозначения (*Allegro*, *Vivace*, *Moderato*, *Andante u op.*).

Что касается сценографии балета «Лавка чудес», то первоначально С. Дягилев привлёк к художественному оформлению спектакля Л. Бакста, с которым был давно знаком и неоднократно сотрудничал. В апреле 1919 года антрепренёр попросил художника срочно приехать в Лондон и сдать работу. Однако Л. Бакст отказался уезжать из Парижа, и Дягилев отстранил его от участия

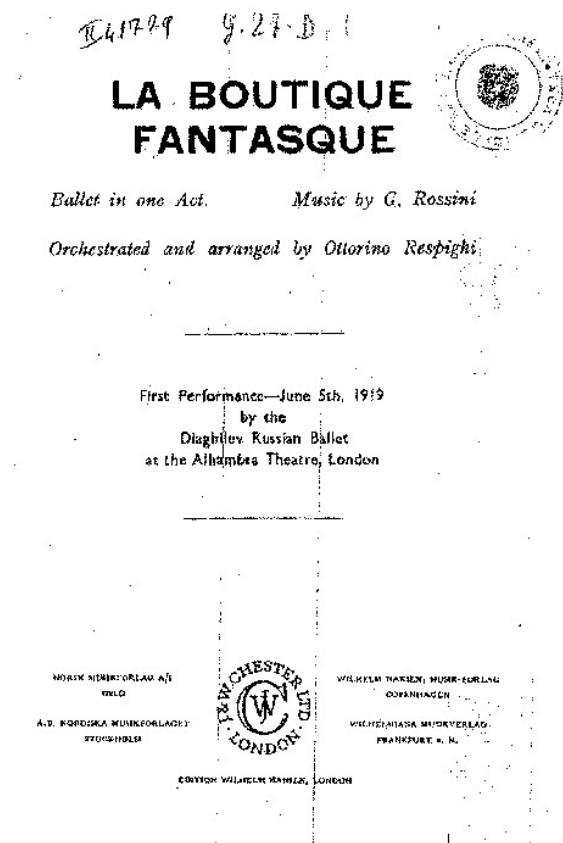


Рисунок 4. Партитура балета «Лавка чудес»

Источник: https://primanota.net/arch/scores/02984600_Respighi_Ottorino_-_Balet_Lavka_chudes_La_Boutique_fantasque_ballet_in_One_Act_1919.pdf

в создании спектакля (см. об этом: [9]).

По версии Л. Мясина, Сергей Павлович был огорчён, увидев предварительные эскизы Л. Бакста, и пришёл к выводу, что им «не хватало обаяния и весёлости» [10, с. 153], поэтому решил привлечь к сотрудничеству Андре Дерена. На переговоры с художником в Париж отправился Л. Мясин, ведь хореограф «являлся тем инструментом, с помощью которого Дягилев многие годы придавал форму своим художественным идеям, и тем человеком, с которым он пережил свои самые трудные годы» [12, с. 444].

Во время работы А. Дерена над сценографией, Л. Мясин напевал французскому мастеру музы-

кальные темы, характеризовал персонажей «Лавки чудес» (см.: [10]). А. Дерен тут же делал наброски (рисунок 5). Согласно идее авторов балета, декорации спектакля не должны были напоминать реальный магазин игрушек, требовалось создать нечто волшебное, фантастическое, оригинальное.

Приехав в Лондон, А. Дерен показал С. Дягилеву эскизы, и антрепренёр остался очень доволен. Сергей Григорьев, танцовщик, режиссёр и администратор прославленной балетной труппы, вспоминал: «Декорация представляла собой два очень привлекательных занавеса – задник и игровой занавес. Но задник можно было увидеть только через два открытых окна и дверной проём, лишённый двери. Хотя живопись была очаровательна, она не только не создавала облика лавки, которую приходилось запира́ть на ночь, но весь её стиль находился в противоречии с реалистическим, по сути, сценарием. Дягилев был раздражён моими замечаниями и твердил о художественной ценности эскизов, чего я не отрицал» [6, с. 125].

Сначала балет хотели показать в театре марионеток А.Дерена на улице Бонапарта. Однако затем от этой идеи пришлось отказаться, поскольку разместить в маленьком зале оркестр и зрителей было невозможно. Премьера одноактного балета «Лавка чудес» состоялась в Лондоне 5 июня 1919 года в театре Альгамбра и прошла с большим успехом⁴. В английских газетах печатались восторженные отзывы. В главных партиях блестяще выступили Энрико Чекетти, Леонид Мясин, Лидия Лопухова (Лопокова) и др. Спектакль вызвал интерес публики и шёл при неизменных аншлагах.

Л.Мясин писал, что, несмотря на заимствованную С. Дягилевым идею этого балета из «Феи кукол» Й.Байера, в итоге получилось «нечто совсем на него не похожее» [10, с. 151].

После смерти С. Дягилева Л. Мясин возобновил ряд своих хореографических постановок, сотрудничая с коллективом «Русского балета Монте-Карло». В дальнейшем, на протяжении долгой творческой карьеры «множественность художественных интересов балетмейстера, раскрывающихся в пёстром



Рисунок 5. А. Дерен. Эскизы костюмов к балету «Лавка чудес»
Источник: <http://www.ellugareno.com/2020/09/ballet-la-boutique-fantasque-por.html>

многообразии пластических форм, направляла его внимание к самой разнообразной в отношении жанров, эпох и стилей, музыки» [1, с. 5].

Таким образом, Сергей Дягилев сумел мастерски объединить в творческий союз представителей разных видов искусства и национальных культур, в результате чего был создан балет на кукольную тематику «Лавка чудес». Этот спектакль о тайной жизни игрушек вошёл в историю мировой культуры, наряду с выдающимися балетами XIX – начала XX веков, среди которых – «Коппелия» Л. Делиба, «Фея кукол» Й.Байера, «Щелкунчик» П.Чайковского, «Петрушка» И.Стравинского, «Ящик с игрушками» К.Дебюсси, «Деревянный принц» Б.Бартока.

⁴ Согласно данным, приведённым «летописцем Русских сезонов» С.Л.Григорьевым, премьера балета состоялась 5 июля 1919 года (см.: [6, с. 328]).



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Безуглая Г.А. Музыкальная лаборатория Леонида Мясина: к 125-летию со дня рождения выдающегося хореографа // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 5. С. 1–17. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33987 (дата обращения: 22.05.2024).
- 2/ Бочкарева О.В. С.П. Дягилев в культурном диалоге «Россия–Запад» на рубеже XIX–XX вв. // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 2. С. 231–235.
- 3/ Букина Т.В. «Русские сезоны» С.П. Дягилева: у истоков российского арт-менеджмента // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 4(33). С. 94–103.
- 4/ Варакина Г.В. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 243–256.
- 5/ Гарафоло Л. Русский балет Дягилева / перевод с английского М.Ивониной и О.Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009. 478 с.
- 6/ Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929 / Предисл. Чистяковой В.В.; перевод с английского Чистяковой Н.А. М.: АРТ СТД РФ, 1993. 383 с. (Ballets Russes).
- 7/ Друскин М.С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л.: Советский композитор, 1982. 208 с.
- 8/ История зарубежной музыки: учебник. Вып. 5. / Ред. И.Нестьев. М.: Музыка, 1988. 448 с.
- 9/ Колпецкая О.Ю., Спиридонова Н.С. «Реставраторский» спектакль Л.Мясина – О.Респики «Лавка чудес» на музыку Дж.Россини // Человек и культура. 2019. № 5. С. 105–112.
- 10/ Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете. М.: АРТ, 1997. 364 с.
- 11/ Попова Н.Отторино Респики и русская музыкальная культура начала XX века // Annali d'Italia. 2021. № 18–2. С. 3–21.
- 12/ Схейен Ш.Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / перевод с нидерландского Н.Возненко и С.Князьковой. М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2012. 608 с.

13/ Шитикова Р.Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С. 38–36.

14/ Corazzi E.A. La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergej Djagilev // Il saggiautore musicale. 2014. № 21 (1). Pp. 45–67.

REFERENCES

- 1/ Bezuglaia, G.A. (2020), "Leonid Massine's Musical Laboratory: to the 125th Anniversary of the Outstanding Choreographer", In Philharmonica. International Music Journal, No. 5, pp. 1–17, Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33987 (Accessed 22 May 2024). (In Russ.)
- 2/ Bochkariova, O.V. (2016), "S.P. Diaghilev in the "Russia-West" Cultural Dialogue at the Turn of the 19th–20th Centuries", Iaroslav Educational Bulletin, No. 2, pp. 231–235. (In Russ.)
- 3/ Bukina, T.V. (2014), "S.P. Diaghilev's "Saisons Russes": at the Origin of the Russian Art Management", Bulletin of the Vaganova Academy of the Russian Ballet, No. 14 (33), pp. 94–103. (In Russ.)
- 4/ Varakina, G.V. (2019), "The Phenomenon of Arts Synthesis in the Aesthetics of the Silver Age (Illustrated by Sergei Diaghilev's Enterprise)", Bulletin of Slavic Cultures, Vol. 51, pp. 243–256. (In Russ.)
- 5/ Garafola, L. (2009), Russkij balet Dyagileva [Diaghilev's Ballets Russes / translated from English by M.Ivonina and O.Levenkov], Knizhnyi mir, Perm, 478 p. (In Russ.)
- 6/ Grigoriev, S.L. (1993), Balet Dyagileva, 1909–1929 [Diaghilev's Ballet, 1909–1929 / foreword by V.V. Chistiakova, translated from English by N.A. Chistiakova], ART STD RF, Moscow, 383 p. (Ballet Russes). (In Russ.)
- 7/ Druskin, M.S. (1982), Igor' Stravinskij. Lichnost'. Tvorchestvo. Vzglyady [Igor Stravinsky. Personality. Music. Views], Sov. Kompozitor, Leningrad, 208 p. (In Russ.)
- 8/ Istoriya zarubezhnoj muzyki: uchebnik [History of



Foreign Music: Handbook] (1988), Nestiev, I. (ed.), Vol. 5, Muzyka, Moscow, 448 p. (In Russ.)

9/ Kolpetskaya, O.Yu., Spiridonova, N.S. (2019), ""Restoration" Performance of L.Massine- O. Respighi's La Boutique Fantasque (The Magic Toyshop) to the Music by G.Rossini", Man and Culture, No. 5, pp. 105–112. (In Russ.)

10/ Miasin (Massine), L.F. (1997), Moya zhizn' v balete [My Life in Ballet], ART, Moscow, 364 p. (In Russ.)

11/ Popova, N. (2021), "Ottorino Respighi and Russian Musical Culture of the Early XX Century", Annali d'Italia, No. 18–2, pp. 3–21. (In Russ.)

12/ Scheijen, S. (2012), Sergej Dyagilev. "Russkie sezony" navsegda [Sergei Diaghilev. "Saisons Russes" Forever / translated from Dutch by N.Voznenko and S.Kniazskova], Kolibri, Azbuka-Attikus, Moscow, 608 p. (In Russ.)

13/ Shitikova, R.G., Li Yun' (2017), "Musical Arrangement: To the Content of the Concept", Culture and Civilization, Vol. 7, No. 2A, pp. 38–36. (In Russ.)

14/ Corazzi, E.A. (2014), "Cooperation of Ottorino Respighi and Sergei Diaghilev", Il saggiautore musicale, No. 21 (1), pp. 45–67. (In Italian)

Сведения об авторах

Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Пустоварова Наталья Сергеевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Детская музыкальная школа № 7 им. П.К. Марченко (Красноярск)

E-mail: natasergeevnas@mail.ru

Authors information

Olga Yu.Kolpetskaya, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Natalia S.Pustovarova, Teacher of musical and theoretical disciplines, Children's Music School No. 7 named after P.K. Marchenko (Krasnoyarsk)

E-mail: natasergeevnas@mail.ru



УДК 78.06

НАСЛЕДИЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА У ЦЗУЦЯНА В КОНТЕКСТЕ РЕЦЕПЦИИ ТРА- ДИЦИЙ РОССИЙСКОЙ-СОВЕТСКОЙ КОМПО- ЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

ЧЖАО ЮН

Хубэйский институт искусств и наук, Сяньян, 441053,
Китайская Народная республика

АННОТАЦИЯ. Содержание настоящей статьи посвящено актуальной для современного музыкознания проблеме определения конкретного влияния творчества корифеев российской-советской композиторской школы на наследие выдающихся деятелей академической музыкальной культуры КНР, в частности, У Цзюцзяна – первого китайского композитора, закончившего Московскую консерваторию. На примерах его сочинений разных жанровых сфер демонстрируется многоплановость и избирательность восприятия им творческого опыта М.И. Глинки, кучкистов, П.И. Чайковского, С.С. Прокофьева, Н.Я. Мясковского, Б.В. Асафьева, Р.М. Глиэра, С.Н. Василенко. Научная новизна статьи заключается в обобщении результатов изучения конкретных проявлений рецепции традиций русской-советской композиторской школы китайским музыкантом. Результаты исследования свидетельствуют о том, что композиторские открытия У Цзюцзяна, осуществлённые в его сочинениях под впечатлением от выдающихся произведений крупнейших российско-советских авторов, инициировали плодотворные достижения в композиторском творчестве Китая XX–XXI веков.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: китайское композиторское творчество, У Цзюцзян, рецепция опыта российских композиторов, образно-содержательные и жанрово-стилистические пересечения, формообразование, фактура, тембровая драматургия.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE LEGACY OF THE CHINESE COMPOSER WU ZUQIANG IN THE CONTEXT OF THE RECEPTION OF TRADITIONS THE RUSSIAN- SOVIET SCHOOL OF COMPOSITION

ZHAO YONG

Hubei University of Arts and Science, Xiangyang, 441053,
China

ABSTRACT. The content of this article is dedicated to an urgent issue in contemporary musicology, which is to determine the specific impact of the works of the Russian Soviet composer school, Korfiyev, on the legacy of outstanding figures in Chinese academic music culture, especially the first Chinese composer, Wu Zuqian, who graduated from the Moscow Conservatory of Music. Taking his works from different genres as examples, it demonstrates his multifaceted and selective perception of M.I.'s creative experience. Clay, Kuchchikov, P.I. Tchaikovsky Prokofieva, N.I. Miyaskovsky, B.V. Asafieva, R.M. Gliera, S.N. Vasilenko. The scientific novelty of this article lies in the synthesis of research results on the specific forms of expression of Chinese authors' acceptance of the traditional Russian Soviet composers.

KEYWORDS: Chinese composer, Wu Zuxiang, summary of Russian composer's experience, intersection of imagery and genre style, form, texture, timbre, and drama.

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



В последние десятилетия весьма активизировались исследования учёных КНР и РФ, посвящённые истории и реальным плодам многолетнего творческого взаимодействия в течение XX–XXI веков выдающихся деятелей российской-советской академической музыкальной культуры с китайскими музыкантами. «При всём разнообразии информации о российско-китайских музыкальных связях, – справедливо отмечает Л. Чжэн, – имена китайских воспитанников русской школы, а также имена их учителей чаще всего указывают на центр их обучения в России – Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского (МГК). Очень важно, что эта преемственная связь не прерывается до сих пор» [12, с. 144].

Однако взаимное признание плодотворности международных профессиональных связей [8; 9; 10; 12; 13; 16; 19] до настоящего времени весьма редко обретает аргументированное подтверждение на материале конкретных опусов. До сих пор отнюдь не все аспекты воздействия методики и рекомендаций советских преподавателей и в целом композиторской культуры России/РСФСР на творчество китайских выпускников МГК подвергнуты анализу. Примером служит наследие первого китайского композитора – выпускника МГК (1958), У Цзюцзяна (1927–2022), которому посвящена настоящая статья.

За свою долгую жизнь в искусстве он написал немало широко известных музыкально-театральных, инструментальных и вокальных произведений [15; 17]. Совмещая многие годы функции профессора и ректора Центральной (Пекинской) консерватории, У Цзюцзян параллельно руководил и общественно-государственными творческими союзами. В ходе педагогической деятельности им был, в частности, переведён с русского и опубликован весьма немаловажный для музыкального образования КНР учебник¹, внедрены многие достижения российско-советского музыкального

образования². Ассимилируя в своём творчестве техники композиции классико-романтического генезиса, он исследовал и продвигал реалистические параметры национально-характерного, что представляется нам выражением, с одной стороны, идейно-тематической направленности его пламенной творческой натуры в контексте китайских художественных традиций и политических реалий, а с другой – интерпретации влияний российской-советской композиторской школы.

Вместе с тем, автор первой защищённой в РФ в 2013 году диссертации, одним из героев которой был У Цзюцзян, Цинь Цинь [15], пишет лишь о восприятии им западноевропейской композиторской традиции. Подобный подход, нивелирующий конкретные влияния национальных композиторских школ на китайскую встречается весьма часто в трудах музыковедов КНР. Однако имеются и исключения. Впервые на интересующую нас сторону творческого опыта У Цзюцзяна обратил внимание Ло Ши в своей диссертации (2003 г.), посвящённой китайскому симфонизму [3], эта тема специально поднималась в диссертации Ван Е [16] и наших статьях [7; 8], в том числе, в соавторстве с М.Ю. Дубровской [9; 10], к ней обращались Ли Мин в соавторстве с А.Н. Бойко [2], эпизодически она звучала в исследованиях Сунь Жожань [4] и Чэнь Сидзэ [13]. В последних по времени публикациях Сяоянь Чжан [5] и Чэнь Синьхэн [14], посвящённых

¹ Цзюцзян У. Анализ музыкальных форм и композиций / Учебник. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2011. 408 с. (кит. яз.)

² Об этом немало написано российскими и китайскими музыковедами в диссертациях и научных статьях самого последнего времени. Приведём в качестве примера недавно опубликованную работу Сун Гуйцзюань (2022). В ней автор, объясняя особое значение для китайского музыкального образования и мотивируя его интерес к российскому, справедливо пишет: «Обращение к последнему с целью заимствования педагогических практик и опыта преследует сразу две цели. Во-первых, возможность приобщиться к теории, истории и богатому фонду российской музыки как к части ещё более обширной европейской музыкальной культуры. Во-вторых, возможность развития китайского музыкального образования в соответствии с современными тенденциями, но без потери национального компонента, который также является важной частью музыкального образования в России» (курсив наш – Ч.Ю.) [19, с. 2].



«образцовым балетам» 50-х – 60-х гг. XX века при упоминании влияний русской балетной школы не конкретизируется вопрос рецепции музыкальной драматургии русского-советского балета в произведениях У Цзюцзяна.

Задействованные в проведённых автором настоящей статьи исследованиях музыкально-исторические и музыкально-теоретические методы российского и китайского музыкознания позволили сосредоточиться на решении обозначенной проблемы в контексте целостного и системного подходов к личности и творчеству У Цзюцзяна. Объективным итогом следует полагать попытку обобщения результатов рецепции У Цзюцзяном творческих импульсов, почерпнутых им в копилке достижений российской-советской композиторской школы. Плоды данных изысканий впервые представляются нами в настоящей публикации.

Сам У Цзюцзян связывал большинство творческих успехов, как собственных, так и со товарищей, а также своих последователей-учеников с тем превосходным образованием, которое получил, в частности, в СССР, в МГК им. П.И. Чайковского. Приведём его слова из речи на торжественном открытии в октябре 2009 г. в Харбинской консерватории крупного международного симпозиума «Связи и обмен между музыкальными культурами Китая и России»: «Оглядываясь назад, понимаешь, что многие добрые традиции нашей отечественной музыкально-академической культуры всё ещё наследуют советскую школу» [10, с. 84].

В этой связи зададимся вопросом, какие составляющие композиторского наследия У Цзюцзяна можно считать близкими опыту российской-советской композиторской школы? Рассмотрение его творчества под данным углом зрения позволяет усмотреть немало важных пересечений.

В первую очередь, конечно, обратим внимание на интерес У Цзюцзяна к национальному музыкальному фольклору и традиционным мелодиям ханьцев в аспекте ритмоинтонационного и ладового их своеобразия. Такая направленность была обусловлена приоритетами для его творчества понятия Родины (*шаньхэ*), патриотизма, что проявило себя уже в дипломной кантате «Гора Тушань и борьба с потопом», в музыке балета «Русалка», песнях, концерте для эрху с оркестром и др.

Показательно для дальнейших тенденций развития китайской композиторской школы, что, как и «Русскую пятёрку», У Цзюцзяна особенно интересовали также мифы, мелос и ладо-ритмические особенности малых народов и национальных меньшинств своей страны. Это весьма распространённое в настоящее время качество китайского композиторского творчества до сих пор недостаточно описано на материале наследия одного из пионеров данного направления – У Цзюцзяна. А ведь в ходе анализа исходных элементов тематизма многих сочинений У Цзюцзяна в них можно усмотреть разнообразные диалектные истоки, вкупе с реализацией в его опусах их жанровой специфики.

Например, в симфонической партитуре балета «Красный женский отряд» автор вывел яркую галерею фольклорных мелодий народа *ли* с острова Хайнань. Ладо-звукорядные аспекты мелоса раннего Струнного квартета, в частности, частей 1 и 3, имеют монгольский генезис. В концерте для пипа с оркестром «Маленькие сестры в степях» У Цзюцзян также интерпретировал местную фольклорную традицию Внутренней Монголии. Даже аранжировка знаменитой песни «Ласточка», сочинённая, как и Струнный квартет, в стенах Московской консерватории, соответственно нашей аргументации представляет собой обработку знаменитой песни казахского композитора А.К. Жубанова, до наших дней воспринимаемой в КНР в качестве образца песенного фольклора казахов Синьцзян-Уйгурского Автономного округа Китая [8].

Безусловно следует отметить, что метод цитирования фольклорного первоисточника, имевший место в русской композиторской традиции, нашёл в У Цзюцзяне вдохновенного продолжателя. Другие методы работы с фольклором также использовались им, но в меньшей степени. Мелодия традиционного автора А Бина в коллективном, с участием У Цзюцзяна, концерте для эрху с оркестром представляет собой яркий пример подобного подхода к национально-характерному.

Не менее вдохновляющими для китайского композитора стали, на наш взгляд, ещё глинкинского генезиса подражания звучанию народных инструментов в симфоническом оркестре. А его струнные унисоны напоминают о монодийной природе национального музыкального фольклора КНР.



В развитии тематического материала сочинений У Цзюцзяна уже с ранее упоминавшегося Струнного квартета заметны также проявления вариантно-вариационного метода развития, источник которого закономерно усматривается в традициях инструментального мышления российских авторов с XIX века.

Нередко встречаются в наследии У Цзюцзяна и буквальные внедрения в симфонический оркестр китайских традиционных инструментов, например, пипа, эрху в качестве солирующих. В настоящее время из такого почина в композиторском творчестве КНР вырос весьма популярный жанр «народного концерта» [17]. Однако для последней трети XX века это было весьма новым и смелым начинанием.

Написанный в 1964 году коллективом композиторов под руководством выпускников МГК У Цзюцзяна и Ду Минсиня балет «Красный женский отряд» потряс китайскую аудиторию уже десятками традиционных инструментов, внедрённых в разные разделы партитуры сочинения для придания ему самобытного и почвенного звучания.

Такое соположение тембров, подкреплённое активными работами по реконструкции народных инструментов, развернувшейся в КНР, буквально перевернуло все представления о «ненациональном» и «национальном» звучании новой композиторской музыки. И несмотря на то, что опыты У Цзюцзяна являлись единичными, его новациям была суждена долгая жизнь и всемерное развитие.

Наши изыскания в консерваторской среде, питавшей У Цзюцзяна (и Ду Минсиня) в МГК, позволили предложить ещё одно возможное композиторское воздействие, которое могло в значительной степени повлиять на революционную для КНР оркестровку балета «Красный женский отряд». Это творчество профессора кафедры композиции Московской консерватории с 1906 по 1956 годы, С.Н. Василенко (1872–1956), выдающегося российского-советского композитора, доктора искусствоведения, Народного артиста РСФСР и Узбекской ССР [1]. Автор многожанрового наследия, С.Н. Василенко в качестве продолжателя традиций «русской музыки о Востоке» выступил создателем одного из первых узбекских балетов «Акбияк» (1943)³. Прославленный

мастер оркестровки, он в кульминационном третьем действии спектакля включил в партитуру узнаваемый тембр и ритм ударных узбекских традиционных инструментов. Подобные знаковые новации вряд ли могли остаться не отмеченными его коллегами и учениками в Московской консерватории.

Подчёркнём, что кроме методов работы с национальным материалом, включая тембровую драматургию, аллюзии на образно-эмоциональную характерность, стиль и фактуру произведений русских классиков, в сочинениях У Цзюцзяна и других пяти молодых композиторов⁴, обучавшихся в 1950-е – начале 1960-х годов в Московской консерватории у таких мастеров, как С.А. Баласанян, Е.И. Месснер, М.И. Чулаки, В.Я. Шебалин, прослеживаются прямые образно-смысловые и музыкально-драматургические реминисценции знаменитых образцов творчества корифеев *советской* музыки. Подтвердим, например, влияние знаменитой оратории С.С. Прокофьева «Александр Невский» на кантату У Цзюцзяна «Гора Тушань и борьба с потопом», что пронизательно уловил Ван Е [16, с. 90]. Это явилось следствием того, что молодые «китайские композиторы учились на прекрасных творениях советских музыкантов, черпали в них вдохновение и идеи», добавляет данный автор [там же]. В продолжение и углубление приведённого тезиса нами были выявлены параллели между наследием У Цзюцзяна и выдающимися сочинениями других классиков советского композиторского цеха.

Возвращаясь к Ван Е, уточним: он пишет, что «музыкальные произведения периода обучения в Советском Союзе, являясь важной частью современного китайского профессионального музыкального творчества, чётко отражают художественные особенности того времени и несут отпечаток сильного влияния советской музыкальной культуры» [16, с. 16]. Следующий вывод исследователя отражает специфику технологи-

лета им. А.Навои в сценографии В.Смирнова и М.Турсунова 7.11.1943 г. балетмейстером Ф.В. Лопуховым (узбекские танцы в постановке М.Тургунбаевой), художником М.И. Мусаевым, дирижёром Б.А. Иноятовым; в роли Акбияк выступала знаменитая Мукаррам Тургунбаева.

⁴ Кроме У Цзюцзяна эти годы в МГК обучались Ду Минсинь (1928), Чжу Цзяньэр (1922), Цюй Вэй (1917-2002), Цзоу Лу (1927–1972) и Мэй Ликиге (1928).

³ «Акбияк» – балет в 3-х актах 6-ти картинах С.Н. Василенко был впервые поставлен в ташкентском Театре оперы и ба-



ческих решений, в частности, У Цзюцзяна: «Особое внимание было уделено важности наследования и развития русской классической музыкальной традиции: в то время использование технологий было ограничено, и в произведении нельзя было задействовать современные техники композиции» [там же]. О верности приведённого умозаключения свидетельствуют стилевые характеристики музыки китайских студентов МГК: они колеблются от классико-романтической до реалистической тенденций, почти не выходя за пределы стилистики музыкального творчества российского дореволюционного и советского периодов вплоть до начала 1960-х годов.

Следует отметить, что все усмотренные нами в сочинениях У Цзюцзяна проявления интертекстуальности с отсылками на российское-советское композиторское наследие, как правило, не касаются ладоинтонационной стороны его мелоса: здесь доминирует самобытная его основа, что проявляется с самых первых опусов китайского автора, в частности, Струнного квартета.

Более аргументированно представляется возможным говорить о восприятии У Цзюцзяном жанрово-стилистических и музыкально-драматургических решений, а также формообразования в творчестве российских-советских композиторов. Так, обращает на себя внимание в развитии музыкальной драматургии «Красного женского отряда» наличие элементов *принципа монотематизма* в музыкальной характеристике главной героини – У Цинхуа, пронизывающей музыку всего сочинения.

Вплетению в музыкальную ткань балета фольклорных напевов соответствует и ранее упомянутое насыщение оркестровой партитуры традиционными музыкальными инструментами – ударными, духовыми и струнными – при заметном сокращении медных духовых (двойной состав). Подобный способ, с одной стороны, создания «местного колорита», а с другой, смягчения и просветления звучания оркестра известен со времён «Камаринской» М.И. Глинки, которая, на наш взгляд, также вполне могла повлиять на оркестровку произведения.

Сяоянь Чжан отмечает, что «современный китайский балет, процесс формирования которого происходил в 1950-е – 1960-е годы, проходил под

сильным влиянием как традиций национально-го танца, так и особенностей русской балетной школы» [5, с. 79]. Однако помимо известной информации о творческом взаимодействии в постановке «Русалки» советского балетмейстера П.А. Гусева с китайскими коллегами данный автор не затрагивает собственно российско-советские корни музыкально-драматургических аспектов спектаклей У Цзюцзяна.

Так, в данном сочинении У Цзюцзяна явно проявился метод симфонизации балета, воплощённый П.И. Чайковским. Ибо насыщение музыки хореографического спектакля драматической контрастностью, сценами подчас трагическими («Хун Чанцин умер мучеником») потребовало подключения и иных оркестровых средств, в частности, введения в партитуру тембровой драматургии. Так, лейттемпбр скрипок стал сопутствовать появлению У Цюньхуа, контрафагота – Нан Батиана, а Хун Чанцин охарактеризован хоральным звучанием духовых инструментов. Эта персонификация, как и развитие образной характеристики названных героев, также наследуют черты драматургии балетных спектаклей П.И. Чайковского – показ образа в движении, постепенное изменение и обогащение характера персонажа, наделённого запоминающейся тембровой характерностью.

Подчеркнём, что если в ранее написанной «Русалке» можно усмотреть следы влияния сказочных балетов П.И. Чайковского и иллюзорного симфонизма русских классиков, то в «Красном женском отряде», кроме того, выявляются опосредованные заимствования из музыкально-драматургических концепций более близких по времени создания и идейно-содержательным параметрам к авторам «образцового балета» сочинений жанра советской хореодрамы или драмбалета. Многие страницы «Красного женского отряда» напоминают, например, воинственные революционные танцы «Пламени Парижа» Б.В. Асафьева, китайского национально-стилевого пласта балета «Красный мак» Р.М. Глиэра.

Оба основных автора коллективного произведения «Красный женский отряд», выпускники Московской консерватории – У Цзюцян и Ду Минсинь – безусловно знали музыку балетной классики социалистического реализма конца 1920-х – 1930-х



годов. Об этом, на наш взгляд, свидетельствует, в частности, введение в сцену гибели Хун Чанцина оркестрового звучания «Интернационала», как воспоминание о глиэровском «Красном маке». Подчеркнём: мелодия «Интернационала» также *поётся* умирающим Хун Чанцином, что, как представляется, следует интерпретировать в качестве ещё одной выразительной грани трагического, характерной черты «Красного женского отряда». Это сближает данное сочинение и со знаменитым балетом Б.В. Асафьева «Пламя Парижа», в котором, как известно, поются три знаковых песни Великой Французской революции.

Подобная вокальная составляющая интерполирует самые различные музыкально-сценические истоки. Причём, это не только отмеченные китайскими учёными интерпретации в партитуре и хореографии спектакля влияний традиционного театра Китая («кантонской драмы»). Ведь далеко не всегда представляется возможным атрибутировать введение в патетические моменты драматургии балета вокала, соло и хора, в качестве реминисценции только национальных синтетических действий.

Не менее драматургически важным и современным представляется включение в «Красный женский отряд» хоровой обработки народной песни «Вода реки Ваньцюань очень прозрачна». Песня в сочетании с танцем убедительно передают трогательную сцену объединения девушек-военных и мирных сельских тружениц о. Хайнань, раскрывая тем самым суть военно-гражданских отношений в революционной ситуации и играя роль в углублении образно-смыслового содержания танцевальной драмы. Данные музыкально-драматургические решения весьма коррелируют с кульминационными эпизодами в советских балетах 1950-х годов, например, с хоровым «Реквиемом», сопровождающим сцену героической гибели Спартака в одноимённом произведении А.И. Хачатуряна (1956 г.), ученика С.Н. Василенко по классу композиции в Московской консерватории.

Не менее характерным для балета с военно-революционной тематикой (вспомним соответствующего содержания опусы советских композиторов) представляется введение в партитуру «Красного женского отряда» *маршевых* интонаций: таковы «Танец женщин-бойцов» и тема танца Хун Чанцина.

Отметим, что свой профессиональный отсчёт в МГК У Цзюцян начал с образца песни-романса для голоса и фортепиано, что мотивирует обратить внимание на эту небольшую сферу его творчества в контексте заявленной проблематики. Среди песен У Цзюцян наше внимание привлекло сочинение «Пусть песни плывут по волнам», написанное в 1953 году. Оно отличается от двух других, весьма известных в Китае его произведений данного жанра («Ласточка» и «Аромат цветов риса разносится над равниной»). Относительно названных песен У Цзюцян Цинь Цинь приводит в своей диссертации воспоминания композитора о любимом педагоге в Московской консерватории, Е.И. Месснере, который поощрял работу своих учеников над воспроизведением национально-характерного уже в своих первых опусах⁵ [15, с. 92]. И хотя Цинь Цинь, как уже упоминалось, не касается в своём исследовании влияний русской композиторской школы на творческий облик У Цзюцян, но смысл упомянутой цитаты и сам факт её приведения автором отражает отмеченную нами ранее его специфическую черту, безусловно воспринятую от российско-советского композиторского творчества.

Подчеркнём, что вокальное произведение У Цзюцян «Пусть песни плывут по волнам» кроме красоты, лиризма и национальной почвенности мелоса (лад *гун*), свойственных всему наследию композитора, характеризуется явным вниманием к традициям советской массовой песни, связанным с тематикой молодости, свободы и любви. Об этом свидетельствует вербальная сторона песни, принадлежащая также У Цзюцян: «...Пойте о молодости, любви и надежде/ Пусть песня волнами вдаль течет...». Этот топос выражает светлая образная палитра, общее приподнятое настроение сочинения, энергичная устремлённость мелодии к завоеванию верхних нот большого диапазона (более полутора октав), маршевый синкопированный ритм мелодии (4/4), темп (*Moderato*) песни, романтический взволнованный характер которой подчёркивает арпеджированный аккомпанемент.

⁵ «Одним из его требований к написанию музыки, на которое он неоднократно мне указывал, был поиск пути *собственного национального колорита и образа мышления*» (курсив Цинь Цинь) [15, с. 92].



Таким образом, в данном произведении прочтываются следы влияния оптимистической советской массовой песни, что достаточно часто, как известно, воспринималось и интерпретировалось представителями культур советского и зарубежного Востока (например, первым узбекским композитором Хамзой Хаким-заде Ниязи и основоположником японской композиторской школы Ямадой Косаку⁶).

Показательна также в аспекте интерпретации российских истоков и ранее упоминавшаяся кантата У Цзюцяна «Гора Тушань и борьба с наводнением» (1958 г.). В партитуре этого опуса имеют место звукоизобразительные приёмы, вызывающие ассоциации с водной стихией, например: лёгкое покачивание и закругление мелодической линии. По нашему мнению, здесь возможно проследить интерпретацию некоторых элементов оркестровой партии увертюры «Окиян море синее» к опере «Садко» Н.А. Римского-Корсакова.

Другие влияния российского генезиса – героико-эпического плана – обнаруживаются в формировании героического тематизма пятой части кантаты У Цзюцяна. Напомним, что в данном сочинении китайский ученый Ван Е (правда, без конкретизации) усмотрел влияние кантаты «Александр Невский» С.С. Прокофьева. Представляется, что здесь действительно явственно проступают ритмоинтонационные черты среднего раздела четвёртой части прокофьевского опуса. На наш взгляд, прообразом эпико-героической темы кантаты У Цзюцяна вполне могла стать лирико-эпическая тема «На Руси родной не бывать врагу» в исполнении мужского хора.

При этом, медленная лирическая песня в начале произведения У Цзюцяна напоминает об эпическом хоровом эпизоде из «Александра Невского» «А и было дело на Неве-реке...». Здесь параллели позволяют проводить не сходство мелодико-интонационного развития (так как в кантате У Цзюцяна оно носит явно ангемитонно-пентатоническое наклонение), но общее эмоционально-смысловое наполнение данных фрагментов.

Другое выпускное сочинение У Цзюцяна – Струнный квартет (1958 г.) – при общей классичности музыкальной структуры уверенно демонстрирует

национальную ладоинтонационную основу (лады *шан* и *гун*) [15, с. 99]. Необходимо также обратить внимание на явную тенденцию к полифонизации фактуры в данном произведении, особенно в третьей части и финале; fuga в третьей части является наиболее убедительным аргументом в пользу нашего вывода⁷.

В этом стремлении молодого китайского композитора представляется возможным усмотреть – помимо претворения признаков европейского квартетного письма – влияние струнных квартетов Н.Я. Мясковского, который был, напомним, учителем педагогов У Цзюцяна: и Е.И. Месснера, и Е.К. Голубева. Таким образом, в число истоков авторского стиля У Цзюцяна, вероятно, следует добавить также квартетное наследие выдающегося русского-советского композитора, чей самобытный подход к фактуре в сочинениях данного жанра реализовывался именно в разнообразии форм полифонического изложения.

Показательно, что и симфонической партитуре последнего из выпускных произведений У Цзюцяна – жанрово-картинной симфонии «На земле Родины» – также свойственна полифоническая ткань, особенно в последних частях. Здесь, кроме того, следует отметить наличие вариантных изменений тематизма в финале. Данный фактор также, как известно, весьма характерен для принципов развития тематизма российско-советского жанрового симфонизма, собственно, как и показ звуко-жанровой атмосферы народного праздника (в данном случае, во второй части симфонии экспонируется подвижный жизнерадостный народный китайский танец «Ян ээ»).

С отличием закончив МГК им. П.И. Чайковского и вернувшись в Китай, У Цзюцян целеустремлённо

⁶ См. об этом: Дубровская М.Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы. Новосибирск, 2004.

⁷ Об этом пишет Цинь Цинь: «Третья часть Квартета – традиционно скерцозная – написана в форме fugи и точно соблюдает композиционный регламент экспозиции, свободной части и репризы. В экспозиции танцевальная, лёгкая, изящная и шутивная тема поочерёдно проводится всеми инструментами квартета в тоникодоминантовом соотношении <...>. Обращает на себя внимание интегративная природа темы, совмещающей в себе как пентатонную интервалику, так и темперированный принцип. В свободной части У Цзюцян прибегает к традиционным приёмам разработки темы: обращению, активному мотивному и тональному (D-dur, e-moll, F-dur и т.д.) развитию. Реприза fugи утверждает основную тональность C-dur» [15, с. 102].



пытался найти методы соположения возможностей и тембров китайских традиционных музыкальных инструментов с симфоническим оркестром: яркое достижение в этой сфере – Концерт для пипа и симфонического оркестра «Маленькие сестры в степях» (1972 г.). «Сочетание богатой национальной характеристики и европейского музыкального стиля придало произведению большую художественную привлекательность, что было высоко оценено всемирно известными дирижерами, такими как Одзава Сэйдзи, и снискало неоднократное одобрение в зарубежных выступлениях», – подчёркивает Ню Сяо Фэн [18]. Не менее отвечает данной задаче в симфонических сочинениях У Цзюцяна, на наш взгляд, оркестровый концерт с эрху «Речная вода» и ряд других опусов композитора.

Ранее нами уже упоминался интерес У Цзюцяна к совмещению в своих оркестровых произведениях звучания традиционных китайских струнных инструментов (пипа и эрху) с симфоническим оркестром. Как и ряд других его новаций, эта оказалась весьма привлекательной для последующих поколений композиторов КНР. Они «активно используют в качестве прототипа образ звучащего этнического инструментария <...>, что в целом согласуется с повышенным, типичным для культуры Востока вниманием к эстетике музыкального звука», справедливо отмечает Чжан Мини [6, с. 1951].

Если учитывать, как часто новые поколения композиторов Китая задействовали в качестве солирующего инструмента именно струнно-щипковую пипа и струнно-смычковый эрху, почин У Цзюцяна и в этом отношении оказался знаковым⁸.

Концерт для пипа с оркестром «Маленькие сестры в степях»⁹, по утверждению Ло Ши, стал первым в Китае концертом для пипа с оркестром, получившим известность. «Следует упомянуть в данной связи концерт для пипы с оркестром (1930-е годы), автором которого был русский композитор Авшалумов (Авшаломов – Ч.Ю.). Тогда этот концерт прошёл незамеченным для публики,

да и достоинства его далеки от “Степных сестёр”», – пишет Ло Ши [3, с. 96]. В высказанном замечании справедливо подмечен источник: опыт русской композиторской школы.

Анализируя становление и развитие тематизма Концерта для пипа с оркестром «Маленькие сестры в степях», Цинь Цинь приходит к общему в её диссертации выводу: это «ещё один яркий пример гармоничной интеграции китайских и европейских музыкальных традиций. Соединение национальных программности, тематизма и ладовой организации с присущими жанру европейской сонаты композиционными принципами рождает уникальное произведение и служит несомненным подтверждением универсализма мышления самих его авторов» [15, с. 106].

Однако звукоизобразительность и выразительные приёмы отображения У Цзюцяном природных картин в данном сочинении, на наш взгляд, свидетельствуют не только о прекрасной ассимиляции композитором традиций западноевропейского симфонизма, конкретно, его романтической линии. Представляется обоснованным, учитывая виртуозный характер партии пипа и аккомпанирующего оркестра, находить здесь корни и проводить параллели именно с развитием российской-советской концертной литературы в сторону *симфонизации* жанра концерта, что демонстрирует, на наш взгляд, и концерт У Цзюцяна.

Подводя итоги осуществлённого исследования, попытаемся обобщить результаты анализа сложившейся исторической ситуации в сфере международного музыкального взаимодействия между КНР и РФ за истёкшее столетие.

Русское академическое композиторское творчество, как и российская-советская система музыкального образования, представляли и представляют собой один из примеров высочайшего профессионализма в мире искусства, что логично обусловило стремление перенять этот опыт странами Востока, в том числе, Китаем.

Далее: Россия как империя издавна была нацелена на взаимодействие и взаимопонимание людей различных этносов, представителей Запада и Востока, что повлияло на возникновение в российском искусстве историко-художественного феномена, который определяется как «Русский

⁸ Наиболее известным концертом из его последователей стал Концерт для пипа с оркестром знаменитого Тань Дуя.

⁹ Его создатель – У Цзюцянь, которому помогли сокурсник по Московской консерватории, дирижёр Лю Дэхай и ученик У Цзюцяна Ван Яньцяо.



Восток». Соответственно, «Русский Восток» стимулировал готовность отечественных музыкантов к восприятию инокультурных ценностей, в первую очередь, народов Евразии. А отсутствие в России опыта колониальной политики придало открытость, искренность и доброжелательность отношения деятелей российской культуры к представителям внеевропейских культур, в том числе, музыкальных. Следовательно, готовность делиться своими культурными ценностями, поддерживать в стремлении к академическому музыкальному профессионализму представителей внеевропейских культур относится к сильным сторонам русского менталитета.

Это общеизвестное качество отечественных музыкантов-просветителей способствовало воздействию музыкально-педагогической и композиторской учёности и практики на формирование нового типа музыкальной культуры – динамического (композиторского) – в широком гео-культурном пространстве Центральной (Средней), Восточной Азии и Закавказья. Исторически данное воздействие шло разными путями: музыкально-просветительским, спонсорско-благотворительным, но наиболее действенной была практическая передача основ педагогической системы российского музыкального образования и традиций композиторского творчества, в том числе, китайским музыкантам.

Таким образом, гуманитарные образовательные концепции России и, в частности, музыкальные, в XX веке строились в условиях отечественной методологической школы на базе западноевропейской музыкальной педагогики, что и было воспринято и развито китайским академическим искусством. Но именно национально-характерное, как фактор типологической специфики российского композиторского творчества оказалось весьма близким устремлениям молодой композиторской культуры Китая.

Обозначенные позиции, как представляется, позволили системе российского консерваторского образования, в том числе, композиторского, занять достойное место в становлении соответствующего уровня музыкального образования в Китае. Этот путь, проложенный в начале XX века, уже более ста лет питает академическую творческую среду Китая. Результатом стало невиданное в масштабах межгосударственных контактов многостороннее

сотрудничество выдающихся представителей традиционного, академического и массового уровней музыкальных культур, музыкальной науки и академического музыкального образования двух великих цивилизаций, которое имеет тенденции к дальнейшему развитию.

Убедительными примерами глубоко положительного влияния этих музыкально-исторических процессов на становление композиторского творчества и академического музыкального образования в КНР явились личность и творческая судьба У Цзюцзяна и его сокурсников по Московской консерватории.

В заключении попытаемся кратко обобщить наши выводы относительно специфики творческой личности У Цзюцзяна: он воспринял универсализм облика российского-советского музыканта – композитора, педагога, руководителя учебного заведения, государственного чиновника от искусства; перенял дружелюбие, открытость и заботливость своих московских учителей по отношению к студентам и молодым коллегам, о чём вспоминают все его ученики и сотрудники; хорошо изучив композиторское наследие России (СССР, РСФСР), в дальнейшем своём творчестве демонстрировал интенции поразительно широкой жанрово-стилевой амплитуды: от М.И. Глинки до современного ему советского искусства; показал способности интертекстуального мышления: за немногими («Интернационал») исключениями не цитировал известные ему приёмы, реализуя собственные тематические идеи, в частности, в сфере тембровой драматургии и в области соположения феноменов традиционного китайского музыкального инструментария с симфоническим оркестром; продемонстрировал достаточно высокое качество отражения моделируемых музыкально-стилевых истоков, сродни аллюзии; отнюдь не ограничивался творческим преломлением российско-советского композиторского опыта, используя всю гамму современных его формированию музыкально-технологических средств западноевропейской музыки.

В контексте исторического взгляда на дальнейшее развитие китайского композиторского творчества конца XX – начала XXI вв. важным представляется отметить, что У Цзюцзян использовал собственные произведения в качестве учебных примеров для студентов, реализуя педагогические



навыки в коррекции композиторского профиля своих учеников. Жизнь и творчество У Цзюцяна послужили примером в ходе возвращения в КНР новых поколений музыкальной элиты; его наследие и педагогические принципы заложили основу для продвижения профессионального композиторского и музыковедческого образования.

У Цзюцяна явился одним из тех творцов, кто направлял пути развития китайской академической музыкальной культуры, в которых западные методы и идеи должны были быть построены на основе национального содержания, ладоинтонационности и тембрового колорита. Наши изыскания пока-

зывают, что в контексте его западных по генезису композиторского и музыкально-педагогического подходов ярко проявились и традиции русской-советской композиторской школы и консерваторского образования.

Исследование дальнейших путей восприятия и интерпретации творческого наследия У Цзюцяна на Родине и за её пределами – перспективный вектор музыковедческих изысканий. Тема российско-китайского и китайско-российского музыкального сотрудничества ещё отнюдь не закрыта: она имеет немалые потенции для яркого и динамичного развития.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Василенко С.Н. // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866–2006 / Биографический энциклопедический словарь. М.: Московская гос. консерватория, 2007. 665 с. С. 78–79.
- 2/ Ли Мин, Бойко А.Н. Особенности влияния русской музыкальной культуры на китайских композиторов XX–XXI вв. (У Цзюцяна, Ду Минсинь и Чжу Цзяньэр) // Вопросы истории. 2021. № 5(2). С. 124–132.
- 3/ Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры. Дисс. канд. иск-я, М., 2003. 275 с.
- 4/ Сунь Жожань. Образы гор и рек в китайском культурном сознании // Искусство и образование. 2020. № 6(128). С. 47–52.
- 5/ Сяоянь Чжан. Национальный китайский балет как воплощение культурного синтеза (на примере знаковых постановок 50-х – 60-х гг. XX века) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. № 3(50). С. 76–86.
- 6/ Чжан Мини. Российско-китайская интеграция в музыкально-инструментальном исполнительстве: вопросы теории и специфики // Манускрипт. 2021. Том 14. Выпуск 9. С. 1948–1955.
- 7/ Чжао Юн. К вопросу музыкального взаимодействия России и Китая в сфере высшего музыкального образования // Основные тенденции развития музыкального образования и науки. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 85-летию Государственной консерватории Узбекистана. Ташкент (РУ), 2022. С. 91–96.
- 8/ Чжао Юн. Песня «Ласточка» в творчестве китайского композитора У Цзюцяна // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Песня в системе музыкальной культуры: история, теория и практика жанра». Новосибирск. НГК им. М.И. Глинки. 2023. С. 77–86.
- 9/ Чжао Юн, Дубровская М.Ю. Китайско-российское музыкальное взаимодействие и творческое становление У Цзюцяна // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 122–131. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10051.
- 10/ Чжао Юн, Дубровская М.Ю. У Цзюцяна и становление китайско-российского взаимодействия в сфере академического музыкального искусства // Россия – Япония – КНР – Республика Корея: история, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества: сб. материалов Междунар. Конф. (25–26 сентября 2020). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория



им. М.И. Глинки, 2020. 207 с. С. 83–93.

11/ Чжао Яньчжань. Национальный колорит русской музыкальной школы как фактор влияния на развитие китайской фортепианной музыки // Гуманитарные, социальные и общественные науки. Серия: Исторические. Культурология. Политические науки. 2023. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-kolorit-rus-skoj-muzykalnoy-shkoly-kak-faktor-vliyaniya-narazvitie-ki-tayskoj-forte-pianno-muzyki> (дата обращения: 26.06.2024)

12/ Чжэн Л. К вопросу о влиянии Московской консерватории на развитие музыкальной культуры Китая // Подготовка музыканта-педагога: исторический опыт, проблемы, перспективы. Материалы международной научной конференции седьмой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. М., 2019. С. 136–145.

13/ Чэнь Сидзэ. Становление профессии дирижёра в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности. Дисс. канд. иск.-я. М., 2021. 186 с.

14/ Чэнь Синьхэн. Китайские балеты периода Культурной революции: связь с европейской традицией. Автореф. дисс. канд. иск.-я. Нижний Новгород. 2022. 26 с.

15/ Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуаньжэнь и У Цзюцянь: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности). Дисс. канд. иск.-я. СПб., 2013. 126 с.

16/ 王晔. 20世纪50年代中国作曲家留苏史事述评. 哈尔滨. 哈尔滨师范大学博士学位论文. -2011年. -第87–92页. (Ван Е. Исследование музыкальных композиций китайских композиторов в 1950-х годах, созданных во время обучения в Советском Союзе. Автореф. канд. дисс. Харбин. 2011. 92 с.).

17/ 李晓鸣. 琵琶与西洋管弦乐组合开拓多种演出形式探究. 佳木斯大学社会科学学报, 2012, 04. 141–142 (Ли Сяомин. Исследование сочетания пипы и западного оркестра в контексте развития многообразных форм исполнения. Журнал общественных наук Университета Цзямусы. 2012. № 4. С. 141–142).

18/ 牛小凤. 吴祖强五首创作改编曲分析研究. 硕士论文. 北京, 中央音乐学院. -2008年. -第56页. (Ню Сюфэн. Анализ и исследование пяти творений и адаптированной музыки У Цзюцяна. Магистерская диссертация. Пекин, Центральная консерватория. 2008. 56 с.)

19/ 宋桂娟. 俄罗斯音乐和教育在中国的影响 // 教育科学. 2022 年 1 月. 第115页. (Сун Гуйцзюань. Влияние российского музыкально-педагогического образования в Китае // Педагогические науки. Выпуск № 1(115). Январь, 2022. URL: <https://research-journal.org/pedagogy/vliyanie-rossijskogo-muzykalno-pedagogicheskogo-obrazovaniya-v-kitae/> (дата обращения: 26.06.2024).

REFERENCES

1/ Vasilenko, S.N. (2007), "Moscow Conservatory of Music from its origins to the present day. 1866–2006", Biograficheskij enciklopedicheskij slovar' [Biographical Encyclopedia Dictionary], Moskovskaya gos. konservatoriya, Moscow, 665 p., pp. 78–79. (In Russ.)

2/ Lee, Min, Boyko, A.N. (2021), "The Characteristics of the Influence of Russian Music Culture on Chinese Composers in the 20th and 21st Centuries Wu Zujiang, Du Mingxing, Zhu Jianer", Voprosy istorii [Historical issues], No. 5(2), pp. 124–132. (In Russ.)

3/ Luo, Shiyi (2003), Simfonicheskie zhanry v kontekste kitajskoj muzykal'noj kul'tury. Diss. kand. isk-ya [The symphonic genre in the context of Chinese music culture. Dis.], Moscow, 275 p. (In Russ.)

4/ Sun, Ruozhen (2020), "The image of mountains and rivers in Chinese cultural consciousness", Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education], No. 6 (128), pp. 47–52. (In Russ.)

5/ Zhang, Xiaoyan (2023), "Chinese National Ballet as a reflection of cultural integration (taking iconic works from the 1950s and 1960s as an example)", Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv [Culture and Education: Science and Information Journal of Culture and Arts University], No. 3 (50), pp. 76–86. (In Russ.)

6/ Zhang, Min (2021), "The Integration of Russia and China in Music and Instrumental Performance: Theoretical and Specific Issues", Manuscript, Vol. 14, No. 9, pp. 1948–1955. (In Russ.)

7/ Zhao, Yong (2022), "The issue of music interaction between Russia and China in the field of higher music education", Osnovnye tendencii razvitiya muzykal'nogo obrazovaniya i nauki. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyashchennoj 85 letiyu Gosudarstvennoj konservatorii Uzbekistana [The main trends in music education and scientific development. Materials for the 85th Anniversary International Scientific Practice Conference of the Uzbekistan National Conservatory of Music], Tashkent (Russian), pp. 91–96. (In Russ.)

8/ Zhao, Yong (2023), "The song "Swallow" by Chinese composer Wu Zuqiang", Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Pesnya v sisteme muzykal'noj kul'tury: istoriya, teoriya i praktika zhanra" [Materials from the All Russian Scientific Practice Conference "Songs in the Music Culture System: History, Theory, and Practice of Schools"], NGK named after M.I. Glinka, Novosibirsk, pp. 77–86. (In Russ.)

9/ Zhao, Yong, Dubrovskaya, M.Yu (2020), "The interaction and creation of Chinese Russian music formed Wu Zuxiang", Vestnik muzykal'noj nauki [Journal of Musical Science], Vol. 8, No. 3, pp. 122–131. DOI: 10.24411/2308-



1031-2020-10051. (In Russ.)

10/ Zhao, Yong, Dubrovskaya, M.Y. (2020), "Wu Zuxiang and the Formation of Sino Russian Academic Music and Art Cooperation", Rossiya – Yaponiya – KNR – Respublika Koreya: istoriya, teoriya, praktika i sovremennye perspektivy kul'turnogo sotrudnichestva: sb. materialov Mezhdunar. Konf. (25–26 sentyabrya 2020) [Russia Japan China Republic of Korea: History, Theory, Practice, and Modern Prospects of Cultural Cooperation. International materials. Conf. (September 25–26, 2020)], NGK named after M.I. Glinka, Novosibirsk, pp. 83–93. (In Russ.)

11/ Zhao, Yanzhang (2023), "National color of Russian music schools is the factor that affects the development of Chinese piano music", Gumanitarnye, social'nye i obshchestvennye nauki. Seriya: Istoricheskie. Kul'turologiya. Politicheskie nauki [Humanities, social sciences, and social sciences. Series: History. Culture. Political science], No. 1, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-kolorit-rus-skoy-muzykalnoy-shkoly-kak-faktor-vliyaniya-na-razvitie-ki-tayskoy-forte-piannoy-muzyki> (Accessed 26 June 2024). (In Russ.)

12/ Zheng, Le (2019), "The Impact of Moscow Conservatory on the Development of Chinese Music Culture", Podgotovka muzykanta-pedagoga: istoricheskij opyt, problemy, perspektivy. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii sed'moj sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya [Music Teacher Training: Historical Experience, Problems, and Prospects. Proceedings of the 7th International Scientific Conference of the Scientific Council on the History of Music Education], Moscow, pp. 136–145. (In Russ.)

13/ Chen, Zhize (2021), Stanovlenie professii dirizhyora v Kitae: vliyanie rossijskoj shkoly, obretenie samobytnosti. Diss. kand. isk.-ya [The formation of the conductor profession in China: the influence of the Russian school and the acquisition of identity. Dis.], Moscow, 186 p. (In Russ.)

14/ Chen, Xinheng (2022), Kitajskie balety perioda Kul'turnoj revolyucii: svyaz' s evropejskoj tradiciej. Avtoref. diss. kand. isk.-ya [Ballet during the Chinese Cultural Revolution: Its Connection to European Tradition. Autoref. Dis.], Nizhny Novgorod, 26 p. (In Russ.)

15/ Qin, Shi (2013), CHzhou Guan'zhen' i U Czucyan: trilika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva Ki-taya (k probleme universalizma tvorcheskoy lichnosti) [Huang Liu Shikun, Zhou Guangren, Wu Zuqiang: Three Faces of Contemporary Chinese Music and Art (On the Universalism of Creative Personality). Dis.], St. Petersburg, 26 p. (In Russ.)

16/ Wang, Yi (2011), Study the musical works of Chinese composers created during their studies in the Soviet Union in the 1950s. Autoref. Kande. Dis., Harbin, 92 p. (In Chinese)

17/ Li, Xiaoming (2012), "In the context of the development of various performance forms, study the combination of Pipa and Western orchestras", Journal of Social Sciences at Jiamusi University, pp. 141–142. (In Chinese)

18/ Niu, Xiaofeng (2008), Analyze and study Wu Zuqiang's five works and adapted music. Master's thesis. Beijing, Central Conservatory of Music, 56 p. (In Chinese)

19/ Sun, Guijun (2022), "The Influence of Russian Music Education in China", Pedagogy, No. 1(115), January, Available at: <https://research-journal.org/pedagogy/vliyanie-rossijskogo-muzykalno-pedagogicheskogo-obrazovaniya-v-kitae/> (Accessed 26 June 2024). (In Chinese)

Сведения об авторе

Чжао Юн, преподаватель, Хубэйский институт искусств и наук, Сяньян, Китайская Народная республика
E-mail: 123921309@qq.com

Author information

Zhao Yong, lecturer, Hubei University of Arts and Science, Xiangyang, China
E-mail: 123921309@qq.com



УДК 785.7

ПОСЛЕДНИЙ ПОКЛОН РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Б. БРИТТЕНА (О ТРЕТЬЕЙ СЮИТЕ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ СОЛО)

А.В. ПОТАПЦЕВ

Независимый исследователь, Свирск, 665420, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Автор статьи обращается к малоизвестному камерно-инструментальному произведению Б.Бриттена, относящемуся к позднему периоду творчества. Редко исполняемая, и во многом недооцененная публикой, Третья виолончельная сюита не избалована вниманием российских и зарубежных музыковедов. Между тем, рассматриваемое сочинение является уникальным не только в творческом наследии английского композитора, но и в мировой музыкальной культуре. В работе показано, что его неповторимость заключается в продуктивном диалоге и органичном сплаве элементов европейской и русской музыки, а также в глубоко личном воплощении темы Прощания с жизнью. Произведение пронизано многочисленными отсылками, автоцитатами, аллюзиями, зашифрованными посланиями, тщательное изучение которых помогает приблизиться к пониманию скрытой авторской программы. Кроме того, Третья виолончельная сюита может быть рассмотрена как важное звено в развитии давней английской традиции, уходящей корнями в XVIII век и отчётливо заявившей о себе уже в Викторианскую эпоху. Речь идёт об особом интересе жителей Туманного Альбиона к православному кондаку «Со святыми упокой», который со временем стал частью британских погребальных церемоний и даже был включён в Английский Гимнал.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Б.Бриттен, Третья сюита для виолончели соло, кондак «Со святыми упокой», И.С. Бах, П.И. Чайковский, М.Регер, Д.Д. Шостакович, М.Л. Ростропович.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE LAST BOW TO RUSSIAN MUSICAL CULTURE IN THE CREATIVE HERITAGE OF B. BRITTEN (ABOUT THE THIRD CELLO SUITE)

A.V. POTAPTSEV

Independent Researcher, Svirsk, 665420, Russian Federation

ABSTRACT. The author of the article turns to a relatively little-known chamber-instrumental work by B.Britten, dating back to the late period of his creativity. Rarely performed and largely underestimated by the public, the Third Cello Suite has not been spoiled by the attention of Russian and foreign musicologists. Meanwhile, the composition in question is unique not only in the creative heritage of the classic English music of the twentieth century, but also in world musical culture. Its uniqueness lies in the equal dialogue and organic fusion of elements of European and Russian music, as well as in the deeply personal embodiment of the theme of Farewell to Life. The work is permeated with numerous references, auto quotations, allusions, encrypted messages, a careful study of which helps to get closer to understanding the hidden author's program. In addition, the Third Cello Suite can be seen as an important link in the development of along English tradition, dating back to the 18th century and clearly manifested in the Victorian era. We are talking about the special interest of the inhabitants of Foggy Albion in the Orthodox kontakion "With the Saints give rest" which over time became part of British funeral ceremonies and was even included in the English Hymnal.

KEYWORDS: B.Britten, Third Suite for solo cello, kontakion "With the Saints give rest", J.S. Bach, P.Tchaikovsky, M.Reger, D.Shostakovich, M.Rostropovich.

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



В российском и отчасти зарубежном музыкознании Третья виолончельная сюита Б.Бриттена все ещё остаётся *Terra incognita*. Она редко звучит на концертах, не столь многочисленны и профессиональные аудиозаписи этого произведения. Виолончелист Александр Рамм, имеющий в своём репертуаре всю триаду бриттеновских сюит, отмечал: «Самая яркая и трудная в техническом отношении, но исполняемая чаще других, Первая сюита. Вторую, и особенно Третью, мало кто играет» (цит. по: [4, с. 12]).

Показательно, что в монографии Л.Г. Ковнацкой, посвящённой жизни и творчеству Б.Бриттена (1974 г.), Третья сюита только упомянута в списке произведений, хотя другие виолончельные опусы английского мастера охарактеризованы в книге более или менее подробно [3, с. 307–314]. Думается, что причина такого замалчивания заключается в том, что к моменту выхода монографического исследования отношение советской власти к композитору кардинально изменилось. Поддержав М.Л. Ростроповича и его жену, Б.Бриттен оказался в СССР персоной *non grata*. Писать о его новом сочинении, посвящённом опальному русскому виолончелисту, было рискованно, к тому же, мировая премьера окончательной редакции Третьей сюиты состоялась только в год выхода монографии. Ещё одной веской причиной вынужденного молчания Л.Г. Ковнацкой, мог стать православный церковный мелос, положенный в основу произведения. Справочная информация о Третьей сюите и её краткий интонационно-семантический анализ появились в публикациях российского бриттеноведа только в 2018 году [4, с. 8–9; 5, с. 14, 21]. В них произведение рассматривается в рамках всего корпуса сочинений для виолончели английского мастера.

В ещё более широком контексте последний виолончельный опус Б.Бриттена затрагивается в статье Н.В. Санниковой и В.О. Еременко «Интерпретационные доминанты жанра виолончельной сольной сюиты» [12]. Авторы этой научной работы приходят к выводу о сохранении баховского инварианта в сюитах для виолончели, написанных М.Регером

и Б.Бриттеном в XX веке [там же, с. 113–114]. Собственно Третьей сюите посвящены всего два абзаца, в которых перечислены заголовки частей, названы четыре русские темы-цитаты и акцентировано внимание на приеме *attacca*, придающем композиции максимальную целостность. К общим для всех сюит Б.Бриттена приёмам учёные относят: жанровые обозначения (трактуемые композитором весьма свободно), наличие фуг, хроматическую тональность, единую композицию со сквозным развитием, сочетаемую с относительной замкнутостью частей [там же, с. 113].

Немало ценных сведений и наблюдений, касающихся Третьей виолончельной сюиты, содержится в литературе на английском языке¹, например, в докторской диссертации Кэмерона Пайка «Творческие взаимоотношения Бриттена с Россией» [21] и в шестом томе писем и дневников композитора, изданных Ф.Ридом и М.Куком [20]. Однако самым значимым и глубоким зарубежным исследованием, всецело посвящённым Третьей сюите, является статья бразильского виолончелиста Филиппа Авелляра де Акуино «Песнь печали», которую он любезно предоставил автору данной работы для ознакомления [17].

Таким образом, мы вынуждены констатировать, что научная литература по избранной теме не отличается большим объёмом, особенно это касается источников на русском языке. Чаще всего, Третья виолончельная сюита Б.Бриттена интересует исследователей как итоговая часть «метацикла» виолончельных опусов, посвящённых М.Л. Ростроповичу. Подобный ракурс, несомненно, важен, однако не позволяет глубоко проникнуть в особенности строения сюиты и её содержание. обстоятельная работа Филиппа Авелляра де Акуино восполняет этот пробел, но остаётся в России неизвестной. Кроме того, она отнюдь не исчерпывает всей про-

¹ Автор выражает сердечную благодарность коллегам-музыковедам: Ксении Аркадьевне Супоницкой, Ричарду Луису Гиллиесу и Филиппу Авелляру де Акуино, оказавшим помощь в получении необходимой иностранной литературы.



блематики, связанной с данным произведением.

В нашей работе мы продолжим изучение Третьей сюиты в качестве самостоятельного объекта, но рассмотрим её в новых ракурсах. Особое внимание будет уделено первоисточникам музыкальных цитат и смысловой составляющей их текстов. Обращаясь к удивительному факту заимствования Б.Бриттеном мелодии русского заупокойного кондака, мы дополним традиционное объяснение этого феномена иными версиями, непосредственно связанными с британской культурой.

Сначала обратимся к истории создания произведения. Написание Третьей сюиты Б.Бриттеном стало для М.Л. Ростроповича сюрпризом и приятным «утешительным подарком», который композитор вручил ему во время своего последнего приезда в СССР. Встреча друзей состоялась в апреле 1971 года в рамках Недели британской музыки [17, с. 52]. Тогда же Б.Бриттен сыграл новую сюиту на фортепиано в присутствии П.Пирса², М.Л. Ростроповича и Д.Д. Шостаковича.

Сочинение создавалось в Олдборо, в сложное для композитора и виолончелиста время: с 23 февраля по 3 марта 1971 года. Английский мастер находился тогда в подавленном состоянии, поскольку уже страдал серьёзным заболеванием сердца [там же]³. Бактериальный эндокардит, несмотря на хирургическое вмешательство, через пять лет свёл его в могилу [10, с. 421]. Мстислав Ростропович стал объектом травли со стороны советского правительства за публичную поддержку писателя-диссидента Александра Солженицына, что привело

к запрету выезжать за границу, отмене концертных выступлений и записей грампластинок, а также к срыву запланированной премьеры Третьей сюиты на Бриттеновском фестивале в Олдборо [17, с. 52]. Кэмерон Пайк приводит интересные подробности: «Хотя Ростропович, первоначально рассматривал возможность исполнения этого произведения в Москве по случаю шестидесятилетия Бриттена, но к ноябрю 1973 года он отказался от этого, и оно оставалось неисполненным публично в Советском Союзе при жизни Бриттена <...>» [21, с. 355].

В 1974, году после писем поддержки от западных музыкантов, М.Л. Ростроповича с женой отправили в долгосрочное заграничное турне (фактически в изгнание), с последовавшим через четыре года лишением советского гражданства. В результате смогла состояться долгожданная встреча русского виолончелиста с Б.Бриттеном. В процессе их совместного творчества возникла *вторая редакция Третьей сюиты (1974 г.)*⁴, которая и была опубликована с характерным посвящением: «великому Русскому музыканту и патриоту»⁵.

Мировая премьера сочинения состоялась только 21 декабря 1974 года, когда М.Л. Ростропович впервые исполнил его в концертном зале *Snappe Maltings*, рядом с домом Бриттена в Олдборо [17, с. 52]. Филипп Авелляр Акуино со ссылкой на биографа композитора Майкла Оливера отмечает, что виолончелист «не мог играть её [сюиту – А.П.] без слёз, а после смерти Бриттена он не чувствовал себя способным сыграть её полностью» (цит. по: [17, с. 53]). Особенно это касалось финала с заупокойным кондаком, вызвавшего у артиста болезненные воспоминания о дорогом человеке и ассоциации с русским заупокойным богослужением. Он так и не решился записать данное произведение, хотя неоднократно

² Питер Пирс – английский камерный и оперный певец, ближайший друг и соратник Б.Бриттена. Большинство теноровых партий в вокальных произведениях композитора писались в расчёте на его голос и индивидуальную манеру исполнения. В одной из своих публичных лекций Л.Г. Ковнацкая отметила, что Б.Бриттен не просто использовал вокальные возможности певца, но каждым своим новым сочинением заставлял его расти и совершенствоваться. Таким образом, он превратил среднестатистического хорового тенора в настоящего солиста-профессионала.

³ Об актуализации темы Смерти в этот период свидетельствует следующий факт: вернувшись из поездки в СССР, композитор осуществил грамзапись «Сна Геронтия» Э.Элгара (см.: [21, с. 355]). В данном произведении показана смерть христианина, путешествие души по загробному миру и обретение пристанища в чистилище.

⁴ К сожалению, мы не имели доступа к нотному тексту первоначальной редакции сюиты, которая, насколько известно, существует только в авторской рукописи. Между тем, сравнение двух редакций представляет большой научный интерес, ведь оно позволит выявить изменения, сделанные Б.Бриттеном по совету первого исполнителя, адресата посвящения и, в какой-то степени, соавтора.

⁵ Напомним, что М.Л. Ростроповичу композитор ранее посвятил сонату для виолончели и фортепиано (1961 г.), симфонию для виолончели с оркестром (1963 г.) и две сюиты для виолончели соло (1964 и 1967 г.).



исполнял его на концертах⁶. Первая аудиозапись Третьей сюиты была сделана в 1979 году британским виолончелистом Джулианом Ллойдом Уэббером в рамках первого тома альбома-антологии «Британская музыка для виолончели».

Рассматриваемое сочинение Б.Бриттена изобилует «музыкальными приветами» И.С. Баху, Л.Бетховену, М.Регеру, П.И. Чайковскому, Д.Д. Шостаковичу и русской культуре в целом.

К творчеству **И.С. Баха** (и барочной стилистике вообще) отсылают следующие особенности произведения:

- сам избранный жанр сюиты для виолончели соло⁷;
- наличие вступительной части (Интродукции), аналогичной по своей композиционной функции прелюдиям из виолончельных сюит немецкого мастера;
- присутствие в IV части очевидной аллюзии на Прелюдию из баховской Виолончельной сюиты № 1;
- обращение к популярным в барочную эпоху формам-жанрам пассакалии и фуги;
- использование принципа обращённых вариаций, в которых темы демонстрируются слушателю только в конце произведения⁸;
- применение баховской версии темы креста в IX части, а также иных барочных музыкально-риторических фигур на протяжении всего сочинения.

Некоторые из названных особенностей стиля И.С. Баха могли быть восприняты Б.Бриттеном уже через призму сольных виолончельных сюит **М.Регера**, в которых, в частности, имеются:

- вступительные части импровизационного типа;
- аллюзия на Прелюдию из Первой виолончельной сюиты И.С. Баха (в Первой сюите М.Регера);

⁶ Л.Г. Ковнацкая упоминает об исполнении всех трёх сольных сюит для виолончели в рамках мастер-класса М.Л. Ростроповича в Санкт-Петербурге. Мероприятие состоялось осенью 2003 года в зале консерватории и было приурочено к 90-летию английского композитора [5, с. 22].

⁷ Примечательно, что именно баховские виолончельные сюиты в исполнении М.Л. Ростроповича вдохновили Б.Бриттена на создание собственных произведений для этого инструмента.

⁸ Напомним, что так строились вариационные хоральные кантаты И.С. Баха и его современников. Сходство с формой хоральной кантаты подчёркнуто здесь вокальной природой заимствованных тем, две из которых являются церковными песнопениями.

- фуга, выступающая в роли финала цикла Первой сюиты.

Цитирование русских фольклорных тем, являющееся отличительной чертой Третьей сюиты Б.Бриттена, может напомнить об аналогичном приёме в «Русских квартетах» **Л.Бетховена**, а также о творчестве композиторов русской школы. Особенно отчётливо улавливаются отсылки к наследию **П.И. Чайковского**, которые чрезвычайно значимы для понимания смысла сочинения. Музыка великого русского композитора была давним увлечением Б.Бриттена. Её влияние на Третью сюиту убедительно доказано в трудах зарубежных исследователей [17; 21]. Заметим, что речь идёт не только о демонстративном цитировании трёх песен из фольклорных сборников, изданных под редакцией П.И. Чайковского, но и о глубинных семантических и интонационных связях с «Патетической» симфонией русского мастера. Именно воздействие последней симфонии П.И. Чайковского, по мнению большинства музыковедов, навело Б.Бриттена на мысль обратиться к теме-символу *«Со святыми упокой»*⁹. Филипп Авелляр де Акуино подчёркивает: «Это сочинение тесно связано с “Патетической” симфонией Чайковского и, подобно ей, предлагает заглянуть во внутренний мир композитора, во время последних лет его жизни, которым всегда сопутствует тема Смерти. Существенно, что оба произведения не только используют ламентозный фригийский тетрахорд (распространённую формулу пассакалий XVII века), но они ещё и цитируют ту же самую тему» [17, с. 57]. Добавим, что помимо фригийского тетрахорда, П.И. Чайковский и Б.Бриттен активно применяют в рассматриваемых сочинениях *catabasis*, *passus duriusculus*, фигуру паузы, фигуру вздоха, тему креста.

В том же духе пишет Кэмерон Пайк: «...упоминание Бриттена о Чайковском в форме личной музыкальной дани уважения Ростроповичу и Шостаковичу в Третьей сюите для виолончели наводит на мысль, что к концу его творческой жизни, в отличие от середины 1930-х годов, *в свете его собственного слабеющего здоровья и всё более пессимистичного мировоззрения* (выделено

⁹ Как мы покажем далее, данный творческий импульс не был единственным.



нами – А.П.), восхищение Бриттена Чайковским и Шостаковичем, а также культурной традицией, которую, по его мнению, они представляли, следует рассматривать как взаимодополняющие» [21, с. 118]. Он же обращает внимание на растущую под воздействием русских друзей-музыкантов «степень самоидентификации с личным и творческим мировоззрением Чайковского» [там же, с. 117]. В свете высказываний британского музыковеда становится ясно, что присутствие в Третьей сюите *русского церковного мелоса и образцов песенного фольклора* следует воспринимать как отсылку не только к творчеству П.И. Чайковского, но и к русской музыкальной культуре в целом¹⁰.

В своем интервью, данном К.Пайку, Г.П. Вишневская также объяснила введение темы «Со святыми упокой» в Третью сюиту воздействием музыки П.И. Чайковского и подчеркнула, что данная цитата была выбрана Б.Бриттеном самостоятельно: «Это не было предложением Ростроповича. Возможно, это как-то связано с предчувствием Беном собственной смерти. Если мы свяжем это с Чайковским, его Пятая и Шестая симфонии уже показывают постепенный уход из жизни, и, возможно, Бриттен услышал там эту тему» [21, с. 466].

Хочется добавить, что весьма важной точкой пересечения художественных индивидуальностей П.И. Чайковского и Б.Бриттена стала специфическая трактовка *темы Детства*, темы для них очень болезненной, окрашенной в ностальгические или даже трагические тона. Примечательно, что именно затянувшимся на всю жизнь детством А.Росс объяснял некрасивую привычку Б.Бриттена навсегда вычеркивать из своей жизни друзей, которые его

разочаровали: «Он не переставал думать о себе как об уязвимом ребёнке: он действовал не из злобы, но из нужды сохранить *иллюзию детского рая* [выделено нами – А.П.]» [10, с. 398]. Особое значение темы Детства для Б.Бриттена неоднократно акцентировала и Л.Г. Ковнацкая (в том числе в связи с воздействием искусства Г.Малера и С.С. Прокофьева) [5, с. 45–46, 150–151]. Вероятно, не случайно одна из русских фольклорных цитат, содержащихся в Третьей сюите, является детской песней.

Влияние стиля **Д.Д. Шостаковича** на Третью виолончельную сюиту Б.Бриттена не столь очевидно, но не менее весомо. Общеизвестно, что композиторы тесно общались и неоднократно подкрепляли свою дружбу творческими диалогами, спорами и взаимными посвящениями. Вспомним, например, о полемике Д.Д. Шостаковича с примиряющей религиозной концепцией Военного Реквиема в Симфонии № 14, посвящённой английскому мастеру. Годом раньше, Б.Бриттен (тоже не без полемики и тонкой иронии) адресовал *атеисту* Д.Д. Шостаковичу свою оперу-притчу для исполнения в церкви «Блудный сын» [5, с. 18], возникшую под впечатлением от картины Рембрандта в Эрмитаже.

Оба композитора проявляли особый интерес к камерно-инструментальным и камерно-вокальным жанрам, а также к киномузыке (не отсюда ли приёмы монтажа в Третьей сюите?). Оба испытали на себе мощное влияние Г.Малера, подобно которому, в поздний период творчества, создали ряд произведений «под знаком прощания» (выражение Л.Г. Ковнацкой). Для этих опусов типичны ретроспекции, цитаты, автоцитаты, лаконичность и аскетизм музыкального языка, обращение к теме Смерти. Одним из сочинений такого рода, несомненно, является Третья виолончельная сюита.

Продолжая интенсивный творческий диалог с Д.Д. Шостаковичем, Б.Бриттен вводит в свою Третью сюиту некоторые знаковые приёмы, встречающиеся в важнейших (в том числе поздних) произведениях советского мэтра: репетиции на одном звуке с учащением ритмической пульсации, цепи однонаправленных кварт, излюбленные ритмические фигуры из комбинации четверти с двумя восьмыми или восьмой с двумя шестнадцатыми. Не исключено, что именно воздействием Четырнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича и «Песен

¹⁰ Помимо Третьей сюиты к «русской линии» в творчестве Б.Бриттена примыкает вокальный цикл «Эхо поэта» на стихи А.С. Пушкина и «Русский траурный марш», созданный в ранний период. Если мы учтём, что все бриттеновские сочинения для виолончели посвящены М.Л. Ростроповичу, а влияние П.И. Чайковского и Д.Д. Шостаковича улавливается в целом ряде других опусов, то круг произведений, связанных с русской музыкальной культурой, ещё более расширится. Показательно, что именно «Русский траурный марш» положил начало серии скорбных сочинений композитора, таких как: «Танец смерти», «Похоронный марш» (из вокально-симфонических циклов «Наши предки-охотники» и «Баллада о героях»), «Simfonia da Requiem», «Военный Реквием» и Третья виолончельная сюита.



и плясок смерти» М.П. Мусоргского, преломлённых в ней, можно объяснить явное присутствие интонационно-семантических констант *Danse macabre* в последнем виолончельном опусе Б. Бриттена (см. об этом далее).

В контексте нашей работы большое значение имеет факт внимательного изучения английским мастером камерно-инструментальных сочинений Д.Д. Шостаковича, особенно его квартетов (наряду с квартетами Б. Бартока). Их воздействие ощущается в композиции Третьей сюиты, которую можно определить как синтез многочастной *контрастно-составной формы* (типичной для квартетов Д.Д. Шостаковича) и многотемных обращённых вариаций на русские темы.

О несомненном взаимодействии с творческим наследием Д.Д. Шостаковича свидетельствует и Пассакалия, ставшая финальной частью сюиты. Оба композитора питали пристрастие к этой барочной форме-жанру, которую они обогатили современным содержанием и новаторским интонационным строем. Для них Пассакалия являлась скорбно-философским жанром, в котором, согласно Л.Г. Ковнацкой, «реализуется метафора жизни как цепи метаморфоз в пределах замкнутого рокового круга. Пассакалей композиторы <...> создают духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью» [5, с. 170]. Такое истолкование семантики жанра представляет собой развитие барочных традиций.

Стоит упомянуть о том, что сами внутренние миры Д.Д. Шостаковича и Б. Бриттена имели немало точек соприкосновения. Композиторы ощущали себя одинокими жертвами среды, тяготели к трагизму, горькой иронии, гротеску, психологическому самобичеванию. Алекс Росс справедливо замечает: «Оба они были взрослыми людьми с душами напуганных талантливых детей» [10, с. 414].

Интонационный строй произведений Б. Бриттена и Д.Д. Шостаковича базируется на тональном мышлении. Пройдя искус двенадцатитоновой техники, они сохранили ощущение тонального центра и традиционную мелодику. Примечательно, что один из вариантов так называемого «лада Шостаковича» прослеживается в «Русском траурном марше» Б. Бриттена, сочинённом ещё в 1930-х годах на основе революционной песни «Вы жерт-

вою пали»¹¹ и «Комсофлотского марша»¹². Парадоксально, но в музыке самого Д.Д. Шостаковича, относящейся к тому же времени, эта характерная трансформация лада ещё не закрепились. В рассматриваемой Третьей виолончельной сюите господствует принцип хроматической тональности. Неоднократно встречаются апелляции к «ладу Шостаковича» и монограмме DSCB, связанной с ним.

Обратимся к непосредственному изучению музыкальных особенностей Третьей виолончельной сюиты. Её монументальная девятичастная композиция, увенчанная кодой с проведениями пяти русских тематических цитат, имеет подобие концентрической структуры:

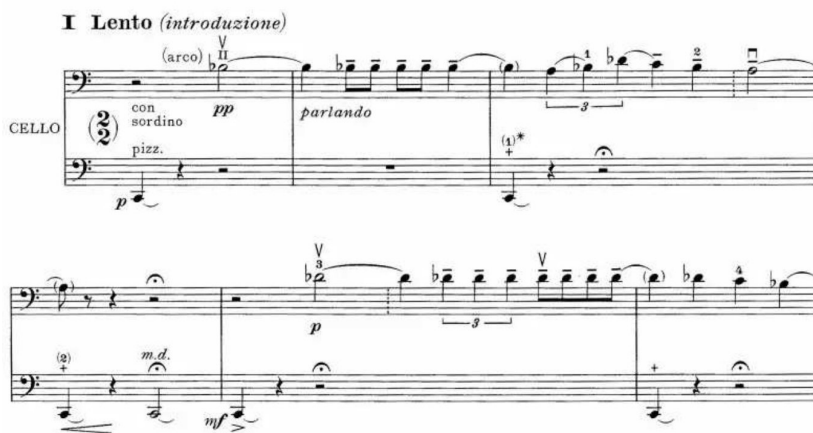
1. Интродукция (Lento)
2. Марш (Allegro)
3. Песнь (Canto) (Con moto)
4. Баркарола (Lento)
5. Диалог (Allegretto)
6. Фуга (Andante espressivo)
7. Речитатив (Fantastico)
8. Вечное движение (Presto)
9. Пассакалия (Lento solenne), Кода.

Эффект симметрии создают зеркально расположенные темповые градации и, порой, распределение самого тематического материала. Части отделяются небольшими паузами или непосредственно переходят одна в другую. Границы между ними размываются не только приёмом *attacca*, но и благодаря интонационным предвестиям. Например, в конце Интродукции возникает ритм последующего Марша. В конце Марша и Пассакалии происходит вторжение фрагментов, предвосхищающих появление вариации на протяжную песню. Такие предвестия образуют очень яркий контраст окружающему материалу, создавая *эффект монтажа*.

«Несущими конструкциями» формы сюиты становятся три части, выделенные в списке жирным шрифтом. В них наиболее отчётливо слышна

¹¹ К этой же песенной теме позже обратится Д.Д. Шостакович в своей Симфонии № 11 «1905 год», вводя в её изложение дополнительные пониженные ступени.

¹² Интерес английского мастера к советской массовой песне впоследствии получил обратное отражение: в 1965 году А. Пахмутова написала одну из своих лучших композиций «Нежность», в которой процитировала тему Сентиментальной сарабанды из «Простой симфонии» Б. Бриттена (1934 г.).



Пример 1. Б. Бриттен. Третья сюита для виолончели соло.
Интродукция



Пример 2. Ф. Шопен. Траурный марш из Сонаты № 2 для форте-пиано

тема «Со святыми упокой». Являясь одновременно и носителями главного рефрена произведения – цитаты заупокойного кондака, и свободными вариациями на него, эти части выражают постоянное возвращение к образу Смерти и его разностороннее осмысление.

Песнь (*Canto*) и Фуга почти целиком построены на материале протяжной песни, которая позже будет проведена в Коде (наряду с другими цитатами). Таким образом, данная тема берёт на себя роль второго (уже просветлённо-лирического) рефрена уникальной структуры, сочетающей признаки сюитного цикла, контрастно-составной формы, свободных обращённых многотемных вариаций

и полирефренного рондо. Всё это осложнено ещё и элементами концентричности, приёмами монтажа.

Рассмотрим три ключевые части Третьей виолончельной сюиты, ставшие опорными столпами её композиции.

Интонации заупокойной темы-символа «Со святыми упокой» впервые фиксируются в ритуальной псалмодии **Интродукции** (пример 1), сопровождаемой имитацией погребального колокольного звона (*pizzicato* в басу). По мнению Ф.А. де Акуино [17 с. 55], с которым трудно не согласиться, сам приём псалмодирования произведен от второго раздела кондака (фактически речь идет об икосье «Сам Един еси бессмертный»: см. пример 9). Повто-

V Allegretto (dialogo)



Пример 3. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло. Диалог

ры звуков с постепенным ритмическим дроблением (реже с замедлением пульсации) вызывают в памяти аналогичный приём в Четырнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича. Он был способом выражения конвульсивного срыва в небытие и почти животного ужаса перед лицом смерти. Репетиционные повторы звуков (в том числе с ритмическим ускорением) далее неоднократно появляются в виолончельной сюите Б.Бриттена, но их экспрессия обычно опосредована ритуальным контекстом, сходством с церковной псалмодией.

Огромное значение в Интродукции, как и в других частях произведения, имеют нисходящие тетра хорды в объёме уменьшённой, чистой и увеличенной кварты¹³ (в том числе фригийский тетра хорд). Комбинации четырёх звуков в пределах уменьшённой кварты порождают интонационное поле, ассоциирующееся у внимательного слушателя с монограммой DSCH, хотя такого рода звуковые последовательности выведены напрямую из зауспокойного кондака.

Ассоциативный ряд Интродукции не ограничивается атмосферой православного обряда погребения, барочными фигурами и намёками на творчество Д.Д. Шостаковича, он гораздо более широк. Ведь перед нами не только свободная вариация на тему зауспокойного кондака, но одновременно *аллюзия на Траурный марш из Второй сонаты Ф.Шопена*. Проводя мелодию в тональности си бемоль минор, Б.Бриттен вскрывает интонационное родство меж-

ду русским зауспокойным песнопением и самым известным в мире Траурным маршем (примеры 1 и 2).

Начальный оборот темы «Со святыми упокой», изложенный с характерными ладовыми трансформациями (пониженными ступенями, хроматизацией), можно уловить в пиццикатных фрагментах *Диалога* (пример 3). Препарированная цитата церковного песнопения чередуется с нарочито искажённой трихордовой попевкой, заимствованной из уличной песни. Налицо диалогическое противопоставление двух контрастных образов: гротескно-изломанного, ироничного – с одной стороны, и объективизированного, сдержанно-скорбного – с другой.

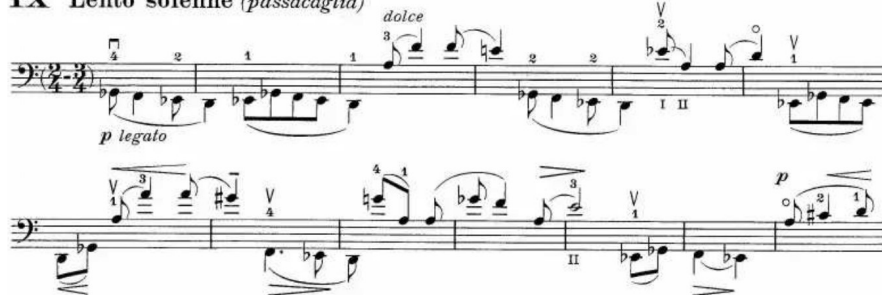
Слушая *Пассакалию*, мы вновь попадаем в силовое поле цитаты «Со святыми упокой». Басовая тема не только производна от мелоса кондака, но воспринимается слухом как «квазимонограмма» Д.Д. Шостаковича. В основе этой части тоже лежит диалогический принцип: басовой теме (неумолимо повторяющейся и, одновременно, вариантно-изменчивой) вторит чрезвычайно экспрессивная партия верхнего голоса (пример 4).

Данная часть сюиты примечательна ещё и тем, что в ней композитор вскрывает интонационное подобие начальной попевки русского зауспокойного кондака и баховской темы креста. Он специально несколько раз излагает их подряд в аналогичном контексте (пример 5). Отметим, что в самой теме «Со святыми упокой» наличествует мелодический рисунок, напоминающий фигуру креста, который соединяется с кругообразным движением. Тем самым, в ней можно усмотреть старинный символ *креста в круге*. Упомянутый фрагмент сочинения позволяет утверждать, что Б.Бриттен прекрасно

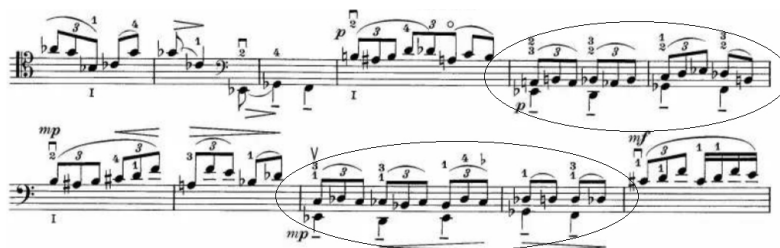
¹³ Примечательно, что целотоновый мелодический отрезок стал основой лейттемы Смерти в последней опере Бриттена «Смерть в Венеции» (1973 г.) [5, с. 128].



IX Lento solenne (*passacaglia*)



Пример 4. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло.
Пассакалия



Пример 5. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло.
Пассакалия. Баховская тема креста в сопоставлении с темой
заупокойного кондака

осознавал присутствие мелодической символики в заимствованной православной теме.

Вслед за Пассакалией начинается большой **кодовый раздел**, который, помимо завершающей и подытоживающей функции, берёт на себя роль экспонирования тем-цитат, лёгших в основу предшествующих свободных вариаций. Кода открывается проведением трёх фольклорных напевов. Их названия подписаны в нотах *на русском и английском языках*: протяжная «Как под яблонькой», «Осень», уличная¹⁴ «Вот сизый орел» (пример 6). Появление этих бесхитростных мелодий воспринимается как отсылка к истокам русской музыкальной культуры, и шире – к наивной первозданности музыкального мышления. Кэмерон Пайк отмечает стабильный интерес Б.Бриттена к неофольклоризму и пристрастие к вариационной форме, имеющей своим

исток народное творчество [21, с. 112–115].

Стоит обратить внимание на то, что во всех известных нам научных работах (как отечественных, так и зарубежных) утверждается, что Б.Бриттен цитирует в своей Третьей сюите *народные песни в обработке Чайковского (или даже: «народные песни Чайковского»)*, что является ошибкой. Известно, что, создавая сюиту, Б.Бриттен пользовался 61-м томом Полного собрания сочинений композитора [15], делая в нём закладки и пометки карандашом [21, с. 112]. В данном томе, изданном в советское время, были опубликованы три сборника обработок русских народных песен, *но только один из них действительно принадлежит Петру Ильичу* – это «50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки». По отношению к двум другим сборникам П.И. Чайковский выступил только *как редактор*. Ко второму выпуску третьего сборника он, вероятно, вообще не имел никакого отношения. Запись мелодий в двух последних сборниках, их отбор и аранжировки принадлежали другим лицам: ученику композитора В.Прокунину («Русские

¹⁴ В 61-м томе Полного собрания сочинений П.И. Чайковского имеется пояснение данного жанрового определения. Уличной называется песня, исполняемая на открытом воздухе при завивании венков на Семик [15, с. 61].

ПРОТЯЖНАЯ (Как под яблонькой) Mournful song (Under the little apple tree)
Molto semplice



ОСЕНЬ Autumn
vivace



УЛИЧНАЯ (Вот сизый орел) Street song (The grey eagle)
pesante



più mosso



Пример 6. Цитаты русских народных песен из коды
Третьей виолончельной сюиты

народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано») и М.Мамонтовой («Детские песни на русские и малороссийские напевы» в двух выпусках). Сборник В.Прокунина явно оценивался П.И. Чайковским положительно. Установлено, что именно из него композитор заимствовал музыкальный материал для своей «Снегурочки»¹⁵. Вполне

возможно, что он мог так или иначе редактировать обработки своего ученика.

Стилистическая пестрота образцов и элементарность фактурно-гармонических приёмов, свойствен-

гурочка» П.И. Чайковский ввёл (наряду с другими цитатами из прокунинского сборника) мелодию уличной песни «Вот сизый орел», на которой остановил свой выбор Б.Бриттен [см.: 2, с. 11].

¹⁵ Примечательно, что в музыку к сказке А.Н. Островского «Сне-



Пример 7. П.И. Чайковский. «Патетическая» симфония. Переход к Побочной партии первой части



Пример 8. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло. Окончание цитаты уличной песни «Вот сизый орёл»

ные сборнику М.Мамонтовой, свидетельствует о том, что вряд ли к нему приложил руку гений русской музыки. Показательно, что второй выпуск этого сборника, уже подготовленный к печати, так и не был опубликован при жизни П.И. Чайковского, в виду его отрицательной оценки (см. об этом: [2, с. 10–12]). Данное издание увидело свет только в XX веке, и, как ни парадоксально, вошло в Полное собрание сочинений великого русского композитора.

Подчеркнём, что Б.Бриттен остановил свой выбор не на обработках самого П.И. Чайковского, а на двух песнях из сборника В.Прокунина (№ 11 протяжная «Как под яблонькой», № 31 уличная «Вот сизый орёл»), а также на одной песне из первого выпуска сборника М.Мамонтовой (№ 4а «Осень»). Это вполне объяснимо, ведь ему нужны были не сами обработки, а именно *русские национальные мелодии*. Он заимствовал их без сопро-

вождения и сделал интонационным базисом для построения сюиты.

Возникает вопрос: почему наряду с двумя аутентичными образцами русского крестьянского фольклора из прокунинского сборника, композитор взял для своего произведения детскую песню «Осень» из обработок М.Мамонтовой, отмеченную печатью поздней городской стилистики? Думается, что такой стилиевой перепад входил в творческие планы Б.Бриттена, будучи дополнительно им утрирован путём изменения оригинального темпа и жанра. Благодаря замене медленного движения оригинала на Vivace, мелодия «Осени» приобретает в сюите черты наивной и беззаботной детской песенки с чертами танцевальности (полька). Тем не менее, подразумеваемый цитатой текст повествует о наступающих холодах и увядании природы. Такое парадоксальное сочетание обра-



Протяжная песня «Как под яблонькой»	Детская песня «Осень»	Уличная песня «Вот сизый орёл»	Кондак «Со святыми упокой»	Икос «Сам един еси бессмертный»
Фигура круга	Фигура круга	-	Фигура круга	Фигура круга
Нисходящий тетрахорд	-	-	Нисходящий тетрахорд	Нисходящий тетрахорд
-	Восходящая ч. 4	Восходящая ч. 4	-	-
-	Сочетание основно- го тона с верхним и нижним вспомо- гательным	-	Сочетание основно- го тона с верхним и нижним вспомо- гательным	Сочетание основно- го тона с верхним и нижним вспомо- гательным
Трихорд в объёме ч. 4	-	Трихорд в объёме ч. 4	-	-

Таблица 1. Интонационное родство тем-цитат

зов *Детства* и *Осени*, как символа старения и приближающейся смерти, характерно для позднего периода творчества композитора (см., например, оперу «Смерть в Венеции»). Желая подчеркнуть безмятежный характер песни, Б. Бриттен выпускает второе предложение оригинала, целиком звучащее в параллельном миноре, но компенсирует его пропуск повтором первого предложения. Ещё одной причиной выбора данной мелодии, скорее всего, стало удивительное сходство двух её попевок с заупокойным кондаком и икосом.

Другие две русские народные мелодии, упомянутые выше, тоже не цитируются Б. Бриттеном буквально. В протяжной песне «*Как под яблонькой*» автор несколько изменяет ритмический рисунок и завершает её скорбным фригийским тетрахордом – одной из ключевых интонационных формул произведения. Уличная песня «*Вот сизый орёл*» переинтонирована ещё сильнее. Особенно заметным отличием является неожиданная подвижка звукоряда на тон вниз и длительное обыгрывание завершающей трихордовой попевки с постепенным ритмическим замедлением. Этот фрагмент весьма напоминает переход от Главной к Побочной партии в Первой части «Патетической» симфонии П. И. Чайковского. Только здесь, вместо

ожидаемого ухода в верхний регистр и появления на «интонационной сцене» светлой и ласковой новой темы, мелодия завершается широким ходом вниз, подготавливая цитату скорбного кондака «Со святыми упокой» (примеры 7, 8).

Исследователи Третьей виолончельной сюиты анализируют способы работы английского композитора с русскими темами, отмечают их интонационное и ритмическое родство [17, с. 53–57], но при этом совершенно игнорируют *словесный текст* данных образцов русского фольклора. А ведь хорошо известно, что сам Б. Бриттен всегда был чрезвычайно внимателен к вербальному ряду, даже если работал с иноязычным материалом, а такое случилось в его творчестве неоднократно. (см. об этом: [6, с. 31]). Единственным счастливым исключением является статья Л. Г. Ковнацкой из буклета к диску А. Рамма. В ней русский музыковед усматривает близость модификации песни «Осень» в Баркарале одному из лейтмотивов последней оперы Б. Бриттена «Смерть в Венеции» с его семантикой «осени жизни» и образом «гондолы, плывущей по реке Стикс» [4, с. 9]. Смыслового наполнения других народных мелодий исследовательница не касается.

При внимательном прочтении текстов народных песен, заимствованных Б. Бриттеном, оказывает-



Музыкальная фигура / (первоисточник)	1 ч.	2 ч.	3 ч.	4 ч.	5 ч.	6 ч.	7 ч.	8 ч.	9 ч.	Кода с проведением тем-цитат
Ритмизованная инструментальная псалмодия / <i>икос «Сам един еси безсмертный»</i>	+	+					+		+	+
Нисходящий (реже восходящий) тетрахорд в объеме ум. 4 (аллюзия на монограмму Шостаковича) / <i>кондак «Со святыми упокой», икос «Сам един еси безсмертный»</i>	+		+		+		+		+	+
Нисходящий фригийский тетрахорд / <i>протяжная песня «Как под яблонькой»</i>	+		+		+	+				+
Тетрахорды других типов (мажорный, минорный, целотоновый)			+			+				+
Нисходящее движение по полутонам типа <i>passus duriusculus</i> .					+		+	+	+	+
Длительное нисходящее движение типа <i>catabasis</i> (в том числе из сцепленных тетрахордов разных видов)	+		+	+	+	+				
Сочетание основного тона с верхним и нижним вспомогательным / <i>икос «Сам един еси безсмертный»</i>		+				+	+			+
Фигура креста / <i>кондак «Со святыми упокой»</i>	+				+			+	+	+
Фигура круга / <i>кондак «Со святыми упокой», икос «Сам един еси безсмертный», детская песня «Осень»</i>	+		+		+	+	+	+	+	+
Интонация вздоха (нисходящая секунда) / <i>кондак «Со святыми упокой», икос «Сам един еси безсмертный», детская песня «Осень»</i>		+			+	+	+		+	+
Трихорд в объеме ч. 4 (сочетание б.2 или м.2 с терцией) / <i>уличная песня «Вот сизый орёл», протяжная песня «Как под яблонькой»</i>		+	+		+	+	+	+	+	+
Движение по трезвучию (в том числе с заполнением проходящими звуками) / <i>протяжная песня «Как под яблонькой»</i>		+	+	+	+	+	+		+	+
Движение по звукам септаккорда или нонаккорда / <i>детская песня «Осень»</i>		+		+	+		+		+	+
Восходящая ч. 4 или ч. 5 / <i>детская песня «Осень», уличная песня «Вот сизый орёл», протяжная песня «Как под яблонькой»</i>		+	+	+		+	+		+	+
Восходящая или нисходящая секста / <i>протяжная песня «Как под яблонькой»</i>			+	+	+	+	+		+	+
Маршевые ритмы / <i>концовка икоса «Аллилуйя»</i>		+								+
«Колокольный» бас	+				+					+

Таблица 2. Сводная таблица интонационных комплексов и музыкальных фигур

* В нижнем голосе скрытого двухголосия.



ся, что *скорбные настроения и символы Смерти* изначально заложены не только в словах «Осени», но и в двух цитатах из сборника В.Прокунина. Так, например, протяжная «Как под яблонькой» завершается повествованием *о смерти возлюбленного и его оплакивании*. В уличной песне «Вот сизый орёл» сюжет о смерти возлюбленного дан в зашифрованном виде. Девушка плачет «по милом дружке», которого провожает *в дальний путь через Калинов мост* – границу между миром живых и мёртвых. Примечательно, что в творческом наследии английского маэстро регулярно встречается мифологический образ реки, как пограничья между мирами: человеческим и божественным (в Первом кантикле), живых и мёртвых (в опере-притче «Река Кэрлью»).

К.Пайк обращает внимание и на важный технический момент работы с заимствованным материалом: Б.Бриттен отбирает для Третьей сюиты ритмически характерные темы, имеющие между собой глубинное родство на уровне ритмики и звуковысотности (см.: [21, с. 112]). Иными словами, он оперирует цитатами подобно М.И. Глинке в «Камаринской». Аналогичную композиторскую технику Б.Бриттен ранее применил и в «Русском траурном марше», обнажив интонационное подобие двух тем: революционной песни «Вы жертвою пали» и советской массовой песни «Комсофлотский марш» [5, с. 63].

Сложнейшая сеть интонационных связей, подобиий и взаимодействий, реализующихся в Третьей сюите, с трудом поддаётся детальному словесному описанию. Для удобства мы обобщили основные закономерности виртуозной композиторской техники Б.Бриттена в виде двух таблиц. Первая репрезентирует интонационное родство между темами-цитатами, а Таблица 2 позволяет охватить логику применения сквозных музыкальных фигур и микроинтонаций во всём сочинении. Большинство этих фигур и интонационных комплексов выведены из заимствованного тематического материала. Таблица 2 показывает, что фактически в каждой части сюиты мы сталкиваемся *с синтезом оборотов*, взятых *из разных тем-цитат*, которые преломляются сквозь призму авторского стиля. Разумеется, это не исключает количественного и качественного преобладания того или иного материала в определённых частях, как, например,

отчётливого доминирования темы «Со святыми упокой» в Интродукции и Пассакалии или господства темы протяжной «Как под яблонькой» в Песни (*Canto*) и Фуге.

Венчает коду сюиты скорбная тема «Со святыми упокой», впервые представленная в своём целостном виде. Её появление после фольклорных цитат вносит огромный контраст и сопровождается авторской ремаркой на двух языках (русском и английском). Церковное песнопение изложено в гармоническом миноре, что принципиально отличает интерпретацию Б.Бриттена от версий С.И. Танеева и П.И. Чайковского. Более того, следом за темой кондака композитор *полностью проводит мелодию его икоса* «Сам един еси безсмертный» с заключительной троекратной «*Аллилуйей*» (пример 9).

Таким образом, вопреки расхожему в музыковедческой литературе мнению, в Третьей сюите процитированы не четыре, а целых *пять русских тем* (три фольклорные и две церковные). Неточность была спровоцирована тем, что заукойный икос в нотном тексте Б.Бриттена не отделен от кондака, воспринимаясь как его второй раздел. С уверенностью можно утверждать, что и сам композитор не знал об этой дифференциации, поскольку пользовался английским изданием, в котором тоже нет специального разделения (см. об этом далее). Между тем, мелодии кондака и икоса относятся к различным (и во многом автономным) стилистическим пластам русского церковного пения: «самогласного» и на гласовую мелодию-модель. Поэтому их категорически нельзя смешивать. Подчеркнём, что до Б.Бриттена подлинная тема заукойного икоса (мелодия-модель восьмого гласа с особой конечной строкой) *не использовалась в светских произведениях* (за исключением свободного претворения её оборотов в заключении номера «Сам един еси безсмертный» из «Братского поминовения» А.Д. Кастальского).

Цитирование полной темы кондака и даже мелодии заукойного икоса свидетельствует о том, что первоисточником для композитора *явно не могла быть Шестая симфония П.И. Чайковского*, где тема-символ излагается очень кратко, к тому же с использованием натурального минора.

Тайну происхождения двух цитат русской культовой монодии раскрывает авторское предисловие



Пример 9. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло.
Кондак с вариантом *ossia* и начало икоса

к английскому изданию Третьей сюиты: «В качестве данни уважения великому Русскому музыканту и патриоту я построил эту сюиту на русских темах: первые три мелодии были взяты из сборника аранжировок народных песен Чайковского¹⁶; четвёртая, Кондак (Гимн по умершим)¹⁷, из Английского Гимнала. Когда я полностью сыграл сюиту Дмитрию Шостаковичу, во время нашего (с Питером Пирсом – А.П.) визита в Москву, он сказал, что был воспитан на другой версии Кондака. Я проконсультировался у моего друга епископа Саратовского и Волгоградского Пимена, который подтвердил, что моя версия была той, которую он всегда знал и использовал. В партитуре я напечатал обе версии, чтобы исполнители выбрали ту, которая больше понравится» [23, с. 35].

Здесь необходимо внести ряд уточнений. Упомянутый Б.Бриттеном Кондак – есть не что иное, как *Russian Contakion of the Departed*, впервые напечатанный в Английском Гимнале 1906 года с переводным текстом У.Дж. Биркбека и аранжировкой У.Пэррата (пример 10). Как нам удалось

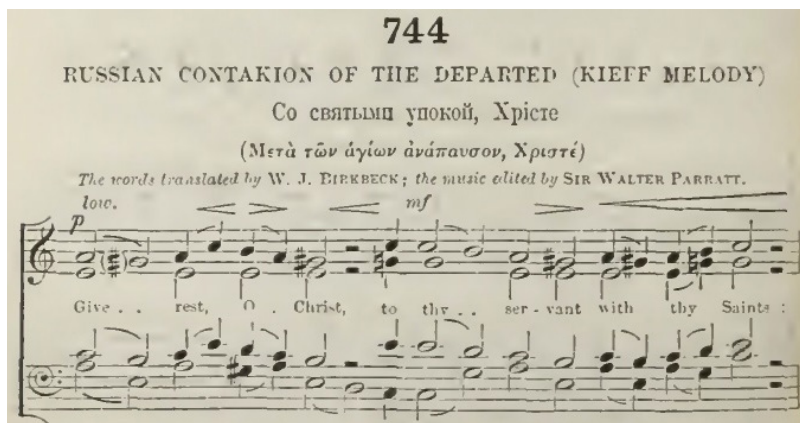
установить, данная аранжировка возникла на основе гармонизации из «Панихиды» С.В. Смоленского, генетически связанной с изданиями Придворной певческой капеллы. Вероятно, к её созданию был более причастен Биркбек, нежели его друг и учитель Пэррат (см. об этом: [9, с. 14–18, 20–21]).

К.Пайк предполагает, что композитор воспользовался экземпляром Английского Гимнала, принадлежавшим П.Пирсу. Если гипотеза исследователя верна, то первоисточником цитат церковных мелодий стало его первое издание 1906 года или специальная редакция 1907 года. Датирующим признаком является дарственная надпись: «С любовью от матери, 22 июня [19]30'» (цит. по: [21, с. 358]). Дело в том, что следующий репринт этого нотного сборника был осуществлён только в 1933 году.

Данный факт свидетельствует о том, что на иностранное цитирование православных церковных мелодий композитора вдохновила не только русская музыкальная культура, но и порождённая её влиянием *многолетняя британская традиция*, заключающаяся в особом пристрастии англичан к православному заупокойному кондаку. Её начало уходит корнями в XVIII столетие, когда русский заупокойный кондак и икос были впервые переведены на английский язык в капитальном труде

¹⁶ Как видим, и сам Б.Бриттен ошибочно полагал, что все обработки принадлежат П.И. Чайковскому.

¹⁷ Обратим внимание, что композитор не дифференцирует мелодии кондака и икоса.



Пример 10. Начало Russian Contakion of the Departed в обработке У.Дж. Биркбека и У.Пэррата из Английского Гимнала 1906 года [18]

Джона Глена Кинга «Обряды и церемонии Греческой церкви в России» (1772 год) [19, с. 348]. Новый виток знакомства представителей англоязычной культуры с православным заупокойным богослужением начался в период правления королевы Виктории благодаря переводам сэра У.Дж. Биркбека и И.Ф. Хэпгуд¹⁸ (см. о ней: [16]). Первый из них осуществил публикацию текстов русской Панихиды на английском языке с нотным приложением. Позже, стараниями У.Дж. Биркбека английская версия заупокойного кондака и икоса, созданная им в сотрудничестве композитором и органистом У.Пэрратом, была включена в Английский Гимнал, где сохранялась в последующих репринтах и редакциях¹⁹. Отметим, что в английской версии икос не имеет специального заголовка, будучи окружён кондаком и его репризой *da capo*, которая зарубежными хорами неукоснительно соблюдается.

Несмотря на противодействие главы Англиканской церкви архиепископа Р.Дэвидсона, *Russian Contakion of the Departed* стал важной частью

государственных траурных церемоний Великобритании. Традиция исполнять русский заупокойный кондак во время погребения членов королевской семьи и высокопоставленных лиц не прекращается и в наше время (о чём свидетельствуют похороны принца Филиппа и королевы Елизаветы II). Сам Б.Бриттен, как признанный национальный композитор, мог присутствовать на церемонии прощания с У.Черчиллем, состоявшейся 30 января 1965 года. Сохранились сведения о том, что в кульминационный момент этой заупокойной службы звучал *Russian Contakion of the Departed* [9, с. 20–22].

О глубокой интеграции русского заупокойного кондака в англоязычную и европейскую культуру свидетельствует введение его хоровой аранжировки в партитуру известного фильма 1965 г. «Доктор Живаго» (режиссер Д.Лин, автор музыки М.Жарр), который, наверняка, смотрел Б.Бриттен, живо интересовавшийся кино и телевидением. В 1971 году (то есть во время написания Третьей сюиты) английский композитор Дж.Жубер создал свой «Kontakion» для виолончели и фортепиано²⁰.

¹⁸ Труды И. Ф. Хэпгуд в Америке по своему значению аналогичны просветительской деятельности У.Дж. Биркбека в Великобритании. Главным делом её жизни стала книга переводов *Service Book of the Holy Orthodox-Catholic Apostolic (Greco-Russian) Church* [22], которой до сих пор активно пользуются в зарубежных приходах Русской Православной Церкви.

¹⁹ Подробнее о деятельности У.Дж. Биркбека и трансплантации русского заупокойного кондака в британскую музыкальную культуру см.: [9].

²⁰ После смерти классика английской музыки XX века фиксируется целый ряд зарубежных творческих интерпретаций мелодики и (или) текста православного заупокойного кондака. Среди них есть авторские хоровые сочинения и обработки: «Траурный икос» (1981 г.) и «Панихида» (1986 г.) Дж.Тавенера (Великобритания); поэтическая парафраза «Христос победоносный» с музыкой гимна «Боже, царя храни» (1981 г.)



Примечательно, что, воспользовавшись мелодией и даже элементами гармонизации английской версии русского заупокойного кондака из Гимнала, Б.Бриттен надписал его инципит по-своему: *“Grand repose together with the Saints”, вместо “Give rest, o Christ, to thy servant with thy Saints”*. Данный перевод отличается стихотворной ритмической упругостью и поэтическими достоинствами, однако в отличие от текста У.Дж. Биркбека, он не подошёл бы для распевания церковной мелодии. Не исключено, что создателем этого нового английского инципита мог быть П.Пирс, имевший опыт работы с русскими текстами, которые он переводил для вокального цикла «Эхо поэта» на стихи А.С. Пушкина (написан в 1965 году).

Подобно предшествующему (и интонационно родственному) фольклорному материалу, две церковные темы в Третьей сюите являются *варьированными цитатами*. Тема кондака перенесена из ля минора в до минор и сопровождается имитацией траурного колокольного звона (звуки До и Соль повторяются в басу), что ещё больше сближает его изложение с Интродукцией. Транспозиция в до минор позволяет автору более отчётливо продемонстрировать сходство заупокойного кондака с монограммой *DSCH*, от которой тянутся смысловые нити к баховской монограмме *BACH* и теме креста. Кроме того, композитор несколько изменил ритмический рисунок мелодии и отказался от повтора кондака после икоса (*da capo*). Последнее из упомянутых изменений можно интерпретировать в рамках «реквиемной» концепции сочинения – как невозможность повернуть время вспять²¹.

К.П. Доу-младшего (США); «Кондаки» канадца Руперта Лэнга (1997 г.) и англичанина М.Джеффери (2020 г.). Однако ни одно из этих произведений не может сравниться по оригинальности замысла и техническому мастерству с последним виолончельным опусом Б.Бриттена. Тем не менее, упомянутые сочинения представляют немалый исследовательский интерес, будучи звеньями давней английской традиции.

²¹ Укажем, что ремарка, предписывающая повторять кондак после икоса, возникла в русских богослужебных книгах только после никоно-алексеевской церковной реформы, а значит является сравнительно поздним нововведением. Её появление, возможно, было связано со стремлением сближить кондак с родственной формой Акафиста Божией Матери, где присутствует характерное репризное обрамление. Древняя же многострофная форма кондака скреплялась единым рефреном,

Необходимо обратить внимание и на выраженную континуальность мелодии кондака в сюите. Эта деталь становится очевидной, если мы сопоставим бриттеновскую цитату с оригиналом из Английского Гимнала, где каждая мелострока песнопения отделена от другой паузой. Композитор снимает все паузы, добиваясь максимальной связности и кантилены. Завершая характеристику изменений, сделанных Б.Бриттеном в кондаке, укажем на пропуск третьей мелостроки песнопения. Скорее всего, он был вызван необходимостью избежать лишнего повтора, не имеющего смысла в условиях отсутствия словесного текста.

Пожалуй, самым интересным и проблемным моментом в изложении темы *Russian Contakion of the Departed* в сочинении Б.Бриттена является альтернативный вариант исполнения его первых трёх тактов (см. пример 9). В предисловии к изданию Третьей сюиты, цитированном выше, композитор пишет о том, что напечатал оба варианта мелодии кондака, на выбор. Основная версия напева в гармоническом миноре восходит, как упоминалось, к Английскому Гимналу.

Дополнительный вариант (*ossia*) – это версия, которую считал привычной для себя Д.Д. Шостакович. Вероятно, он сам продемонстрировал её Б.Бриттену во время обсуждения сюиты в Москве. На данном моменте стоит остановиться подробнее, поскольку сам автор указывал, что правильность первоначальной мелодической версии подтвердил непосредственный носитель русской церковно-певческой традиции – епископ Саратовский и Волгоградский Пимен²². Но тогда что

но не повтором вводной части в конце композиции. Получается, что сам того не подозревая, Б.Бриттен изложил мелодии православных песнопений в соответствии с древнерусской и старогреческой практикой.

²² Епископ Пимен Хмелевский (1923–1993) был одним из русских друзей и постоянных адресатов писем Б.Бриттена с 1964 по 1975 год. Священнослужитель отличался широтой взглядов, разбирался в музыке и высоко ценил творчество английского композитора. В декабре 1968 года, когда Б.Бриттен только задумывал написание Третьей виолончельной сюиты, епископ Пимен прислал ему для изучения гармонизацию первого ирмоса Рождественского канона знаменного распева «Христос рождается (sic!), славите» (см. рисунок 1) с подтекстовкой на английском языке. Б.Бриттен ответил епископу 4 марта 1969 года: «Я был в восторге от русского гимна, который, ко-

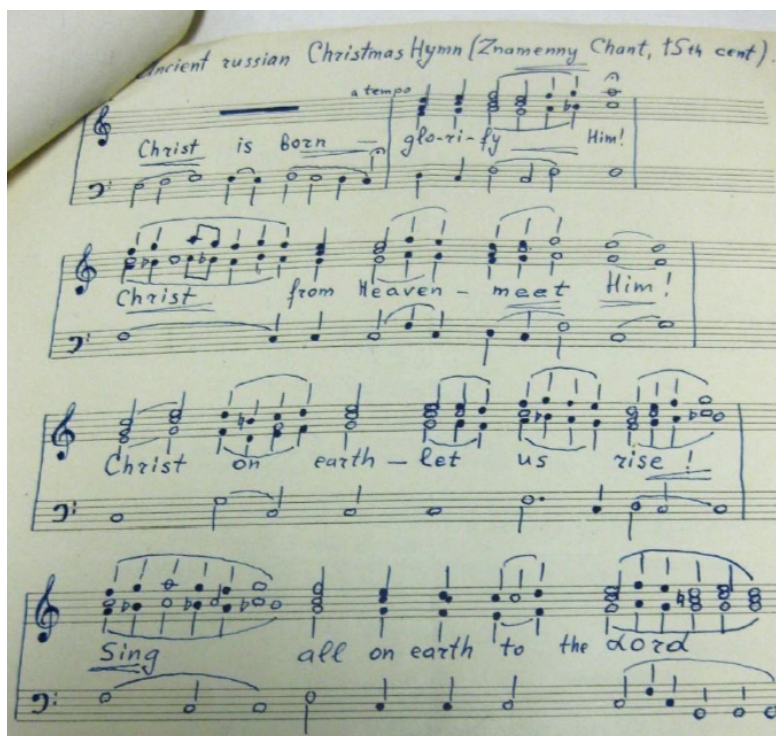


Рисунок 1. Фотография из архива Бриттена-Пирса. Рождественский ирмос знаменного роспева в многоголосной обработке. Прислан Бриттену епископом Пименом Хмелевским в декабре 1968 года. Источник: [21, с. 357]

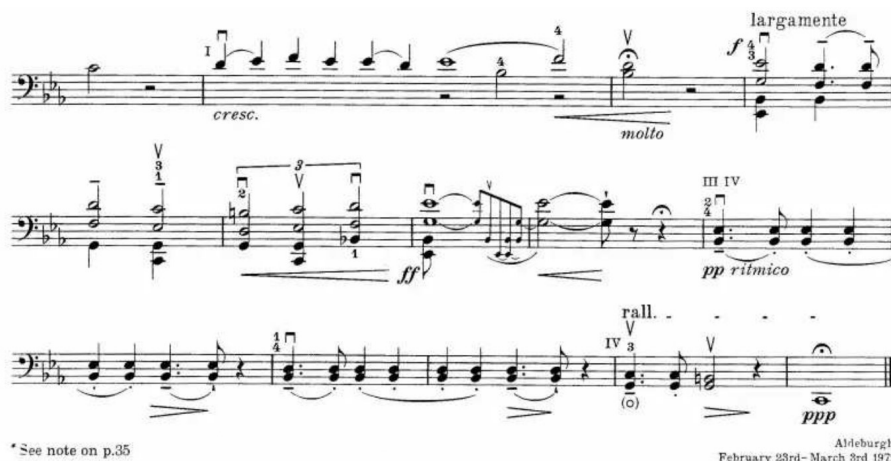
представляет собой вариант, который предложил на обсуждении Д.Д. Шостакович?

Хорошо известно, что Дмитрий Дмитриевич был убеждённым атеистом, и крайне сложно представить, чтобы он (за исключением, быть может, детских лет) посещал православный храм и регулярно присутствовал на панихидах или отпеваниях, которые в советское время проводились редко и тайно. Когда Д.Д. Шостакович сказал Б. Бриттену о том, что был воспитан на другом варианте кондака, то он, скорее всего, имел в виду не впечатления от посещения храма, а известную цитату из Шестой симфонии П.И. Чайковского. Действительно, если мы сравним три такта *ossia* с темой «Со святыми

нечно, написан в совершенно ином стиле, чем большая часть ранней английской музыки, но у него отличный характер и он полон запоминающихся фраз. Музыка того времени обладает удивительной силой!» (цит. по: [21, с. 356]). Не исключено, что именно это соприкосновение с православным пением (наряду с другими факторами) навело композитора на мысль сделать столь специфический интонационный фонд базисом нового камерного сочинения.

упокой» в изложении П.И. Чайковского, то их мелодии окажутся идентичными: тот же натуральный вид минора и характерный скачок на кварту вниз (в конце первой мелостроки). Цитаты отличаются только тональным уровнем и наличием/отсутствием гармонизации.

Обратим внимание на интересную деталь: Б. Бриттен, получивший уверения в правильности своей версии от епископа Русской Православной Церкви, всё же ввёл в нотный текст вариант *ossia*, проявив уважение к мнению Д.Д. Шостаковича. Однако сам материал трёх альтернативных тактов потерял задуманную Б. Бриттеном аллюзию на монограмму DSCH. Сходство нивелируется натуральным видом минора. Вместо скрытого послания Д.Д. Шостаковичу, *ossia* стала отсылкой к последней симфонии П.И. Чайковского, причём это произошло по желанию самого советского мэтра. Получается, что, вмешавшись в творческий процесс друга, Дмитрий Дмитриевич, по сути, «вычеркнул» из указанных тактов тонкий намёк на важный элемент собственного стиля. Разумеется, такое из-



* See note on p.35

Aldeburgh
February 23rd– March 3rd 1971

Пример 11. Б.Бриттен Третья сюита для виолончели соло.
Окончание икоса с «Аллилуйей» в последних шести тактах

менение не привело к разрушению бриттеновского замысла, ведь дальнейшее изложение кондака продолжается уже с использованием гармонического минора (с характерным вращением мелодии в объеме уменьшенной кварты). Даже если исполнитель предпочитает играть вариант *ossia* (как, например, это делает Александр Рамм), интонационное поле монограммы великого советского композитора всё равно заявит о себе в предшествующих частях и с четвёртого такта кондака.

Цитата зауспокойного икоса «Сам един еси Безсмертный» (“Thou only art immortal”) также не является точным воспроизведением оригинала. Ввиду отсутствия текста композитору понадобилось сокращение повторов мелострок обиходного гласового напева. В отличие от кондака, Б.Бриттен сохраняет в икосе присущие оригиналу паузы-цезуры, отделяющие одну мелостроку от другой, однако здесь эти паузы становятся не просто расчленяющими, а «звучащими» и чрезвычайно выразительными, предвещающие тишину Вечного покоя. Икос в сюите снабжается весьма разнообразной нюансировкой в диапазоне от *ppp* до *ff* с многочисленным *crescendo* и *diminuendo*. Столь же тщательно проставленные нюансы имеют место и в публикации *Russian Contakion of the Departed*, что несвойственно обиходным православным песнопениям. Тем не менее Б.Бриттен не калькирует разнообразные динамические указания из Английского Гимнала, а претворяет динамиче-

ский аспект индивидуально. Оттенки громкости, выставленные композитором, часто расходятся с печатным оригиналом в деталях, а в троекратной «Аллилуйе» – совершенно противоположны. Это связано с тем, что, следуя за П.И. Чайковским, автор завершает своё произведение финалом-умиранием, для которого необходимо предельное угасание динамики. Его «Аллилуйя», начинаясь с торжественного *f* и *ff* (с примечательной аугментацией длительностей и уплотнением фактуры вплоть до четырёхголосия), в конце спадает до *ppp* на выдержанном звуке (пример 11).

Концепцию финала-умирания подчёркивают и другие изменения в приведённом фрагменте цитаты. Композитор повторяет музыкальный материал каждого из первых двух возгласов «Аллилуйя» с зеркальной перестановкой ритмических сегментов. Тем самым он усиливает маршеобразность, изначально заложенную в концовке икоса. Однако жанровая модель торжественного канта-марша, присутствующая в оригинале, превращается здесь в знак *траурного шествия*. Этому способствует перенос в низкий регистр, приглушение динамики и постепенное замирание звучности. Обратим внимание, что троекратная «Аллилуйя» в Английском Гимнале была изложена единым блоком, без пауз. Знаки тишины, введённые Б.Бриттеном, могут означать прерывистое дыхание умирающего или слова молитвы, которую, преодолевая себя, произносит человек в последние секунды своей жизни. Третья



«Аллилуйя» рассечена паузой, отделяющей два корня сакрального слова, что при наличии текста выглядело бы как «Аллилу – Йя».

Если снять репетиционные повторы звуков в заключительном «аллилуйном» разделе икоса, то обнажится звуковая последовательность: *Es, D, C, H*. Таким образом композитор завершает сюиту *квазимонограммой Д.Д. Шостаковича*, который ко времени написания и мировой премьеры британского сочинения тоже тяжело болел и неоднократно обращался в своём творчестве к теме Смерти.

Итог Третьей сюиты парадоксален, ведь смерть лирического героя изображается музыкой, относящейся к *ангельской хвале*. Дело в том, что древнееврейское слово «Аллилуйя» в буквальном переводе значит «Хвалите Яхве!», «Хвалите Сущего!». Подобный смысловой посыл трудно интерпретировать однозначно. Он может означать *смерть с хвалой Богу на устах* или, напротив, *уход в небытие вместо ангельской хвалы*. Наше недоумение мог бы разрешить только сам композитор, который, увы, (подобно П.И. Чайковскому) не оставил своих комментариев и пояснений по этому поводу.

Говоря о работе Б.Бриттена с заимствованным материалом, хочется отметить, что он, чаще всего, ограничивается его *моноподическим изложением*. Более того, моноподический тип фактуры господствует в сюите в целом. Это примечательно, поскольку мелодии кондака и икоса первоначально существовали в виде одноголосия и в таком виде были напечатаны в Синодальном Обиходе 1772 года. Элементы гармонизации, напоминающие версии Придворной певческой капеллы и её производных, явно прослеживаются в тексте английского мастера только в кульминации раздела «Аллилуйя».

При вдумчивом слушании Третьей сюиты не покидает ощущение наличия в ней *скрытой программы* и *элементов театральности*, сближающих сочинение с британскими операми-притчами и кантиклями²³. С помощью системы цитат, аллю-

зий, музыкально-риторических фигур-символов, а также благодаря применению жанровых моделей с устоявшейся семантикой, композитор даёт понять, что за кажущейся мозаичностью образов кроется некий зашифрованный сюжет.

Как показано выше, знаки заупокойного ритуала-отпевания присутствуют уже в Интродукции, а кода явно иллюстрирует смерть лирического героя. Всё это порождает вопросы, подобные тем, что до сих пор волнуют исследователей последней симфонии П.И. Чайковского [11, с. 70–78]. Если первая часть сюиты *уже содержит символы Смерти и погребения*, то, что же тогда означают интонационные коллизии последующих частей и финал-умирание? Течение времени будто специально нарушено, закольцовано, а «события» рассинхронизированы. Быть может перед нами ретроспекция, эффект «перемотки сознания» в момент смерти? Или же первая часть является воплощением не самой Смерти, а лишь мысли о ней, возникающей в сознании ещё живого героя? Возможно, в первой части речь идёт не о смерти самого героя, а об утрате близкого ему человека?

На наш взгляд, в произведении можно усмотреть отголоски мифа об Орфее²⁴, а также отчётливое воздействие сюжета *Danse macabre*. Бриттеневская Третья сюита открывается погружением в атмосферу погребального ритуала и оплакивания, что напоминает начало оперы К.В. Глюка «Орфей и Эвридика». Некоторые части сочинения или фрагменты внутри его частей вполне могут быть истолкованы как орфические песни-мольбы. В первую очередь, на роль такой песни претендует *Canto* (на основе русской протяжной с сюжетом о смерти возлюбленного). Пассакалию, построенную на противопоставлении неумолимого возвращения траурной басовой темы и экспрессивного верхнего голоса, легко уподобить эпизодам обращения Орфея к привратникам или владыкам подземного мира. Если Баркарола, по мнению Л.Г. Ковнацкой, ассоциируется с ладьёй-гондолой, медленно плывущей по реке

²³ Обрамление сюиты материалом церковного песнопения, а также его использование в качестве интонационной основы всего произведения, напоминает композиционную логику *притчи для исполнения в церкви*, базирующихся на григорианском хорале. Жанровая конкретика частей и разделов, зафиксированная в соответствующих ремарках, сближает сюиту с кантиклями (вплоть до буквального совпадения жанровых

заголовков и подобию сюжетных мотивов) [5, с. 121; 1, с. 51].

²⁴ Сам композитор мог ассоциировать себя с этим персонажем греческой мифологии, ведь он стал для всего мира Новым британским Орфеем, преемником Г.Пёрселла.



Стикс²⁵ [4, с. 9], то Диалог (с характерным штрихом *pizzicato-arpeggiato*) должен состояться между Орфеем, играющим на лире, и ироничным Хароном (*grotesco*). Мрачную фантастику Речитатива с характерной ремаркой *furioso* можно интерпретировать как монолог жутких жителей царства Аида. Вечное движение напоминает загадочный финал Второй сонаты Ф. Шопена, ключом к пониманию которого, согласно профессору В.К. Мержанову, является *образ Леты* – реки времени и забвения (см. об этом: [7, с. 255]). Просветление колорита в начале коды (во время звучания фольклорных цитат) увязывается с сюжетным мотивом возвращения Эвридики Орфею, а следующий затем зауспокойный кондак – с её вторичной гибелью или смертью главного героя. Разумеется, высказанные ассоциации с греческим мифом являются лишь материалом к размышлению и не претендуют на истину в последней инстанции.

Гораздо менее субъективной и научно обоснованной выглядит гипотеза о претворении в Третьей сюите *интонационного и сюжетного архетипа Danse macabre*, что не является неожиданностью, если учесть периодические обращения Б. Бриттена к мортальной тематике и к *образу танцующей Смерти* в том числе. В диссертации А.Ю. Сейберта «Danse macabre в западноевропейской музыке XIX века» [14] выявлен комплекс выразительных средств, служащих воплощению данного сюжета в произведениях композиторов XIX столетия. Этот комплекс сформировался в русле камерно-вокальных жанров, преимущественно австро-немецкой традиции, с которой Б. Бриттен был хорошо знаком. Впоследствии он применялся Ф. Листом и К. Сен-Сансом в сфере инструментальной музыки (см.: [13]), а позже М.П. Мусоргским и Д.Д. Шостаковичем в опусах для голоса с сопровождением фортепиано или оркестра.

А.Ю. Сейберт выделяет следующие устойчивые приёмы, которые могут служить маркерами присутствия *образа танцующей Смерти* в произведении (см.: [14, с. 58–61, 148–150]):

- наличие текстовых и музыкальных рефренов, создающих эффект кругового движения (хоровода);
- диалогичность (диалог Смерти с представителя-

ми разных сословий, прение Жизни и Смерти);

- хоральность, как отсылка к религиозно-назидательному началу;
- признаки моторно-танцевальных жанров (тарантеллы, сицилианы, польки, чардаша, сарабанды, марша, траурного марша);
- музыкально-риторические фигуры (*passus duriusculus, catabasis, tmesis*, фигура креста);
- присутствие темы-символа *Dies irae*, нередко приобретающей демонические черты (гротескное преломление средневековой секвенции живописует разгул нечисти);
- звукоизобразительные приёмы (вой ветра, вихревое движение, свист косы, бряцание костей скелетов, скачка, всплески воды, имитация игры на щипковом инструменте и т.д.);
- особый круг тональностей, характерных для воплощения мортальной тематики: *d-moll, g-moll, c-moll, e-moll*.

Многие из перечисленных приёмов отчётливо фиксируются в Третьей виолончельной сюите. Например, регулярное возвращение тематизма зауспокойного кондака и его чередование с контрастными эпизодами напоминает о хороводе Смерти, в котором представители разных сословий перемежаются с пританцовывающими скелетами или трупами. Большое значение в произведении Б. Бриттена имеет диалогический принцип, как внутри частей (в Диалоге, Пассакалии), так и между ними, вызывая аналогии с популярным на Руси и в Европе памятником средневековой литературы «Прением Живота и Смерти» (перевод с немецкого оригинала XV века). Присутствуют в сюите черты гротескного и траурного марша²⁶, рождающие в воображении слушателя картины шествий. Имеются жанровые признаки «вихревой» тарантеллы (в *Perpetuum mobile*) и польки (в песне «Осень»). Яркий звукоизобразительный момент фиксируется в Баркароле (всплески воды). Показательно обилие музыкально-риторических фигур, символизирующих скорбь, страдание и умирание, а также обращение к тональности до минор в конце кодового раздела. Хоральность представлена в сюите фрагментарно,

²⁵ Вновь мы сталкиваемся с осмыслением образа реки как границы между миром живых и мёртвых.

²⁶ Пристрастие Б. Бриттена к различным видам маршевой музыки также можно объяснить влиянием Г. Малера и Д.Д. Шостаковича.



что вполне объяснимо спецификой инструмента. Тем не менее, посредством хоральной фактуры ярко маркирована последняя кульминация опуса.

Роль главного музыкального символа Смерти у Б.Бриттена выполняет не демонизированная романтиками секвенция *Dies irae*, а русский кондак «Со святыми упокой», семантика которого далека от бесовщины²⁷. Напротив, наряду со скорбью, этот музыкальный символ несёт в себе идею утешения, примирения, всепрощения и надежды на Вечную жизнь.

Завершая обзор Третьей виолончельной сюиты Б.Бриттена, ещё раз подчеркнём, что опус английского композитора выделяется мастерской вариационной техникой, виртуозной работой с музыкально-риторическими фигурами и микроинтонациями, цитированием подлинных роспевов Русской Православной Церкви и фольклорных тем в рамках особого рода «вокального инструментализма». Попадая в контекст инструментального сочинения, а значит лишаясь вербального ряда, мелодии-цитаты обретают статус *обобщённого музыкального символа*.

Примечательно, что процесс превращения мелодии «Со святыми упокой» в символ Смерти начался в России уже в первой половине XIX века и перерос в целую традицию (см.: [8]). В западной музыке такой качественный скачок произошёл в Третьей виолончельной сюите Б.Бриттена, не имеющей аналогов до настоящего времени. Думается, что совершить подобный прорыв композитору помогла любовь к России, её музыкальной культуре, а главное – к выдающимся представителям русской интеллигенции, с которыми его связывали многолетняя искренняя дружба и плодотворное творческое сотрудничество.

²⁷ Единственный известный нам пример гротескной трактовки темы «Со святыми упокой» встречается в творчестве А.Г. Шнитке. Его «Бал» из «Гоголь-сюиты», написанный значительно позже, возник не без влияния демонизма, свойственного западноевропейским композиторам XIX столетия и проявившего себя в произведениях Н.В. Гоголя, М.А. Булгакова и Т.Манна, развивавших романтические традиции в литературе.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Василенко А.А. Кантиль в творчестве Б.Бриттена: эстетические и теоретические аспекты // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2. С. 47–50.
- 2/ Евсеев С.В. Народные песни в обработке П.И. Чайковского. М.: Музыка, 1973. 230 с.
- 3/ Ковнацкая Л.Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 392 с.
- 4/ Ковнацкая Л.Г. Буклет к компакт-дису Alexander Ramm. Benjamin Britten Cello Suits. М.: Мелодия, 2018. 27 с.
- 5/ Ковнацкая Л.Г. Главные темы: Бриттен, Шостакович и другие. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2018. 492 с.
- 6/ Коробов Ф. Вокальные циклы Бенджамин Бриттена для высокого голоса и струнного оркестра: страницы истории создания и исполнения произведений // Музыкальное искусство Евразии: традиции и современность. 2024. № 2(15). С. 30–36.
- 7/ 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.
- 8/ Потапцев А.В. Кондак «Со святыми упокой» как феномен русской музыкальной культуры XIX–XXI веков: опыт исследования // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 3. С. 14–33.
- 9/ Потапцев А.В. Кондак «Со святыми упокой» киевского распева в британской церковной музыке XIX–XXI веков // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 4. С. 5–24.
- 10/ Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. М.: Астрель: Corpus, 2013. 650 с.
- 11/ Рыцарева М.Г. Тайна Патетической Чайковского (о скрытой программе Шестой симфонии). СПб.: Композитор, 2017. 176 с.
- 12/ Санникова Н.В., Еременко В.О. Интерпретационные доминанты жанра виолончельной сольной сюиты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. № 47. 2019. С. 105–114.
- 13/ Сейберт А.Ю. «Danse macabre» К.Сен-Санса: от песни к симфонической поэме // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 107–121.
- 14/ Сейберт А.Ю. Danse macabre в западноевропейской музыке XIX века. Дис. ... канд. искусствоведения. Красноярск., 2022. 247 с.
- 15/ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 61. Обработка и редактирование народных песен / Под общ. ред. Б.В. Асафьева. М.: Музгиз, 1949. 233 с.
- 16/ Черепенин А. Понять русскую душу через молитву. Как появился английский перевод православного богослужения // Журнал Московской Патриархии. 2023. Май 05 [978]. С. 74–80.
- 17/ Aquino F. Avellar de. “Song of Sorrow”. In The Strad Magazine, London, 2006. V. 117, Vol. 1391, pp. 52–57. (on Britten’s Third Cello Suite).
- 18/ Percy Dearmer, W.J. Birkbeck, T.A. Lacey, D.C. Lathbury, A. Hanbury-Tracy, Athelstan Riley. English Hymnal with tunes. London: Oxford University Press, 1906. 952 p.
- 19/ King John Glen. The rites and ceremonies of the Greek church, in Russia; containing an account of its doctrine, worship and discipline London, 1772. 477 p.
- 20/ Letters from a life: the selected letters and diaries of Benjamin Britten 1913–1976. 6th volume 1966–1976. University of California Press, 1991. 880 p.
- 21/ Pyke Cameron. Benjamin Britten’s Creative Relationship with Russia. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London [Thesis], 2011.
- 22/ Service Book of the Holy Orthodox Catholic Apostolic (Greco-Russian) Church, compiled and translated by Isabel Hapgood. Boston and New York, 1906. 655 p.
- 23/ Three Suites for Cello op.72, 80 & 87 edited by Mstislav Rostropovich. Faber Music Limited, London, 1986.

REFERENCES

- 1/ Vasilenko, A.A. (2012), “Canticle in the work of B. Britten: aesthetic and theoretical aspects”, Problemy` muzy` kal` noj nauki/ Music Scholarship, No. 2, pp. 47–50. (In Russ.)
- 2/ Evseev, S.V. (1973), Narodny`e pesni v obra- botke P.I. Chajkovskogo [Folk songs processed by P.I. Tchaikovsky], Muzyka, Moscow, 230 p. (In Russ.)



- 3/ Kovnackaya, L.G. (1974), Bendzhamin Britten [Benjamin Britten], Sov. kompozitor, Moscow, 392 p. (In Russ.)
- 4/ Kovnackaya, L.G. (2018), Buklet k kompakt-disku [CD booklet Alexander Ramm. Benjamin Britten Cello Suits], Melodiya, Moscow, 27 p. (In Russ.)
- 5/ Kovnackaya, L.G. (2018), Glavny`e temy`: Britten, Shostakovich i drugie [Main topics: Britten, Shostakovich and others], Izdatel`stvo imeni N.I. Novikova; Izdatel`skij dom Galina skripsit, St.Petersburg, 492 p. (In Russ.)
- 6/ Korobov, F. (2024), "Benjamin Britten's Vocal Cycles for High Voice and String Orchestra: Pages of History of Making and Performing Works", Muzykal'noe iskusstvo Evrazii: tradicii i sovremennost' [Musical art of Eurasia: traditions and modernity], No. 2(15), pp. 30–36. (In Russ.)
- 7/ Kudryashov, A.Yu. (2010), Teoriya muzy`kal`nogo sodержaniya: 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.)
- 8/ Potapcev, A.V. (2023), "Kontakion "With the Saints give rest" as a phenomenon of Russian musical culture of the 19th–21st centuries: research experience", ARTE, No. 3, pp. 14–33. (In Russ.)
- 9/ Potapcev, A.V. (2023), "Kontakion "With the Saints give Rest" of Kiev chant in British church music of the XIX–XXI centuries", ARTE, No. 4, pp. 5–24. (In Russ.)
- 10/ Ross, A. (2013), Dal'she – shum. Slushaya XX vek [Further – noise. Listening to the 20th century], Astrel`: Corpus, Moscow, 650 p. (in Russ.)
- 11/ Ry`czareva, M.G. (2017), Tajna Pateticheskoy 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.)
- 12/ Sannikova, N.V., Eremenko, V.O. (2019), "Interpretive Dominants of the Cello Solo Suite Genre", Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], No. 47, pp. 105–114. (In Russ.)
- 13/ Sejbert, A.Yu. (2020), "C. Saint-Saens' Danse Macabre: from song to symphonic poem", Vestnik muzykal'noj nauki [Journal of Musical Science], Vol. 8, No. 2, pp. 107–121. (In Russ.)
- 14/ Sejbert, A.Yu. (2022), Danse macabre v zapadnoevropejskoj muzy`ke XIX veka. [Danse macabre in Western European music of the 19th century], Cand. Sc.Thesis, Krasnoyarsk, 247 p. (In Russ.)
- 15/ Chajkovskij, P.I. (1949), Polnoe sobranie sochinenij. T. 61. Obrabotka i redaktirovanie narodny`x pesen / Pod obshh. red. B.V. Asaf`eva [Complete works. T. 61. Processing and editing of folk songs / ed. B.V. Asafiev], Muzgiz, Moscow, 233 p. (In Russ.)
- 16/ Cherepenin, A. (2023), "Understand the Russian soul through prayer. How the English translation of Orthodox worship appeared", Zhurnal Moskovskoj Patriarii [Journal of the Moscow Patriarchate], Maj 05 [978], pp. 74–80. (In Russ.)
- 17/ Aquino F.Avellar de. (2006), "Song of Sorrow", In The Strad Magazine, London, V. 117, Vol. 1391, pp. 52–57. (on Britten's Third Cello Suite). (In Eng.)
- 18/ Percy, Dearmer, Birkbeck, W.J., T.A. Lacey, D.C. Lathbury, A.Hanbury-Tracy, Athelstan Riley (1906), English Hymnal with tunes, Oxford University Press, London, 952 p. (In Eng.)
- 19/ King, John Glen (1772), The rites and ceremonies of the Greek church, in Russia; containing an account of its doctrine, worship and discipline London, 477 p. (In Eng.)
- 20/ Letters from a life: the selected letters and diaries of Benjamin Britten 1913–1976. 6th volume 1966–1976. University of California Press, 1991. 880 p. (In Eng.)
- 21/ Pyke, Cameron (2011), Benjamin Britten's Creative Relationship with Russia. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London [Thesis], 519 p. (In Eng.)
- 22/ Service Book of the Holy Orthodox Catholic Apostolic (Greco-Russian) Church, compiled and translated by Isabel Hapgood (1906), Boston and New York, 655 p. (In Eng.)
- 23/ Three Suites for Cello op.72, 80 & 87 (1986), edited by Mstislav Rostropovich, Faber Music Limited, London.

Сведения об авторе

Потапцев Анатолий Викторович, независимый исследователь, Свирск

E-mail: anatoly1307@mail.ru

Author information

Anatoly V.Potapcev, Independent Researcher, Svirska

E-mail: anatoly1307@mail.ru



УДК 78

ОТ БАРОККО ДО XX ВЕКА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ РЕЦЕПЦИИ В «ПОСВЯЩЕНИЯХ» БЕЛЫ КОВАЧА

С.В. БАКУТО

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская федерация
Сибирский федеральный университет, 660041, Красно-
ярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье впервые в отечественном музыкознании предпринимается попытка рассмотреть одно из самых известных сочинений венгерского кларнетиста-виртуоза Белы Ковача «Посвящения» с позиции интертекстуального подхода. Выявлены особенности работы композитора с «чужим» текстом, определены первоисточники, рассмотрены и систематизированы формы их интеграции в звуковую ткань девяти концертных этюдов для кларнета соло. Избегая цитации произведений адресатов посвящений, Б.Ковач придерживается ведущей роли аллюзийности и стилизации. Предпочтительным принципом для венгерского автора является «принцип работы по модели» (И.С. Стогний). Композитор демонстрирует гибкость в переключении с одного языка на другой, применяет игровую логику в компоновке материала, проявляя качество ироничности. В результате данных особенностей обнаруживаются связи «своего» и «чужого»: семантические, семиотические, жанровые, структурные, образные. Сознательное использование узнаваемых сегментов заимствованных сочинений, выступает важным средством коммуникации со слушателем. Органичное включение отражаемой лексики и глубина образно-эмоционального содержания посвящений позволяют рассматривать их не только сквозь призму концертного кларнетового репертуара, но и как оригинальное явление в интертекстуальном музыкальном пространстве конца XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Бела Ковач, «Посвящения», кларнет, интертекстуальность, аллюзия, стилизация.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

БЛАГОДАРНОСТЬ: Автор выражает глубочайшую признательность профессору Музыкальной академии Ференца Листа, ведущему кларнетисту Венгерской государственной оперы Балаж Руми, доценту Музыкальной академии Ференца Листа, координатору программы CEEPUS Чаба Палфи, а также доценту кафедры кларнета Университета Содружества Вирджинии (США) Джорджу Стоффану за предоставленные материалы.

FROM THE BAROQUE TO THE XX CENTURY: INTERTEXTUAL RECEPTIONS IN THE “DEDICATIONS” BY BELA KOVACH

S.V. BAKUTO

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation
Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russian
Federation

ABSTRACT. The article is the first attempt in Russian musicology to examine one of the most famous works of the Hungarian virtuoso clarinetist Béla Kovács “Dedications” from the position of intertextual approach. The peculiarities of the composer’s work with an “foreign” text are revealed, primary sources are identified, and the forms of their integration into the sound fabric of the nine concert etudes for solo clarinet are considered and systematized. Avoiding quotations from the works of the addressees of the dedications, B. Kovács adheres to the leading role of allusion and stylization. The preferred principle of work for the composer is “the principle of working according to a model” (I.C. Stognyi). The Hungarian composer demonstrates flexibility in switching from one language to another, applies a playful logic in the arrangement of the material, and displays a quality of irony. As a result of these features, connections of “own” and “foreign” are revealed: semantic, semiotic, genre, structural and figurative. The conscious use of recognizable segments of borrowed compositions acts as an important means of communication with the listener. The organic inclusion of the reflected vocabulary and the depth of the figurative and emotional content of the dedications allow us to consider them not only through the prism of the concert clarinet repertoire, but also as an original phenomenon in the intertextual musical space of the late 20th century.

KEYWORDS: Bela Kovacs, “Dedications”, clarinet, intertextuality, allusion, stylization.

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

ACKNOWLEDGMENT: The author expresses his deepest gratitude to the professor of the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, the leading clarinetist of the Hungarian State Opera, Balázs Rumi, Assistant Professor of Clarinet Woodwind and Brass Department Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest, CEEPUS Coordinator Csaba Pálfi, Michigan ICA Chairman and Oakland University Assistant Professor of Clarinet, Virginia Commonwealth University George Stoffan for providing materials.



Бела Ковач (Béla Kovács, 1 мая 1937, г. Татабанья – 7 ноября 2021, г. Будапешт) – ведущий представитель кларнетового исполнительского искусства и яркая фигура венгерской композиторской школы второй половины XX века (рисунок). Как пишет Джордж Стоффан, «годы становления Ковача пришлось на период после Второй мировой войны» [21, р. 56]. Профессиональная исполнительская деятельность музыканта началась в 1950-е годы и была связана с Венгерской государственной оперой и оркестром Будапештской филармонии. С 1961 по 1971 годы он был участником духового квинтета “Magyar Fúvósötös”, а с 1967-го – Будапештского камерного ансамбля. Начиная с 1970-х годов, появились первые сольные записи Б. Ковача, которые выпускала студия “Hungaroton” [4, с. 122]. Престижные музыкальные премии (премия Ф. Листа в 1964 году, Л. Кошута в 1988-м, Д. Пистори-Барток в 2002-м, Лео Вайнера в 2016 году), почётные звания (Заслуженный артист с 1972 года, Народный артист с 1978-го), а также членство в значимых общественных музыкальных организациях (в Международной ассоциации кларнетистов (ICA) с 2011 года, Испанской ассоциации кларнетистов с 2015-го) и в жюри различных конкурсов (I Международный конкурс кларнетистов имени Бела Ковача состоялся в 2015 году в венгерском городе Бекешчаба¹) выступают доказательством международного признания его таланта.

Композиторская деятельность Б. Ковача, как он сам считает, была тесно связана с его службой в оперном театре [20]. Добавим к этому и преподавательскую работу в альма-матер – Музыкальной академии Ференца Листа (Венгрия) с 1975 по 2020 годы, в Университете музыки и театра в г. Граце (Австрия) с 1989 года, а с 2004-го он являлся приглашённым



Рисунок. Бела Ковач (1937–2021)

Источник: <https://mediaklikk.hu/bartok-radio/cikk/2021/11/16/muzsikuslegendak-kovacs-bela-klarinetmuvesz-1937-2021/>

профессором в Государственной консерватории музыки Дж. Томадини в г. Удине (Италия). Среди опусов Б. Ковача (около 60-ти) – произведения для кларнета и саксофона (соло и ансамблей различного состава), обработки известных сочинений зарубежных и русских композиторов (от А. Корелли, Ф. Шопена и Дж. Гершвина до Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и А. И. Хачатуряна)².

Значительным можно назвать его вклад в педагогический кларнетовый репертуар. Им разработаны ежедневные упражнения для кларнетистов (1978 г.) и два выпуска учебно-методического пособия «Я учусь играть на кларнете» (1983, 1986 гг.). Среди многочисленных учеников именитого музыканта укажем наиболее известных – это руководитель оркестра Венгерской государственной оперы Габор Девич (Gábor Devich), её ведущие кларнетисты,

¹ Это событие отмечают как особо значимое для венгерской духовой исполнительской культуры, поскольку временной промежуток между последним Международным кларнетовым конкурсом, который проходил в стране и конкурсом, приуроченным к юбилейной дате (40-летней педагогической деятельности Б. Ковача), составил 45 лет. Подробнее о нём рассказывает один из организаторов проекта, кларнетист Иштван Варга [15].

² Б. Ковач в годы учёбы занимался техническими упражнениями по методике русского советского кларнетиста С. В. Розанова (1870–1937). Подробнее о фактах биографии и творческой деятельности см. в статье американского кларнетиста Джорджа Стоффана [20].



профессора Музыкальной академии Ференца Листа Балаж Руми (Balázs Rumi), Чаба Палфи (Csaba Pálfi) и главный кларнетист Венгерской национальной филармонии и камерного оркестра Академии Листа, заведующий кафедрой деревянных духовых инструментов Музыкальной академии Ференца Листа Жолт Сатмари (Zsolt Szatmári). Они отмечают высокое исполнительское и педагогическое мастерство своего наставника. Вот как отзывается об учителе в одном из интервью Габор Девич: «Мой преподаватель музыкальной академии, кларнетист Бела Ковач, также был солистом оркестра MÁO (Венгерского оперного театра – Б.С.). Его игра, его артистическая харизма, его педагогическая работа до сих пор присутствуют в каждом выступлении, ведь многие кларнетисты, игравшие в нашем оркестре, были его учениками» [13, р. 21].

Произведения венгерского мастера хорошо известны в среде зарубежных и отечественных музыкантов. Они входят в концертный и педагогический репертуар. Исполнители включают сочинения Б.Ковача в свои конкурсные программы, в том числе и в качестве обязательных. Тем не менее, при яркой биографии, изобилующей интересными фактами, проливающими свет на этапы становления венгерской школы игры на духовых инструментах, при столь значимой роли личности Бела Ковача в истории развития венгерской музыкальной культуры, наконец, при популярности его сочинений в современных академических кругах, композиторское творчество этого музыканта ещё не становилось объектом пристального внимания со стороны отечественных музыковедов. Поэтому цель данной работы связана с попыткой частично восполнить образовавшийся пробел через обращение к одному из наиболее часто исполняемых произведений Бела Ковача «Посвящения» для кларнета соло 1994 года (*Hommages klarinét*)³. Впервые последовательно анализируются все девять концертных этюдов данного сборника, рассматриваемые с позиций интертекстуального подхода. Автор предлагаемой статьи ставит своей задачей проявить «следы» заимствований музыкальных текстов шедевров прошлого, к которым обращается Б.Ковач. Наблюдение за композиторской логикой

текстовых включений «чужого» материала в музыкальную ткань каждого посвящения представляется весьма увлекательной аналитической операцией, определяющей ход данного исследования. Этим объясняется его научная новизна и актуальность.

Ключевым стал интертекстуальный подход. Аналитический и структурный методы явились наиболее продуктивными для выявления межтекстовых взаимодействий на лексическом, семантическом, жанровом, стилевом, образном и структурном уровнях. Специфика работы обусловила обращение к трудам М.М. Бахтина [3], Ю.Кристева [7], М.Г. Арановского [1], Е.М. Назайкинского [10], И.С. Стогний [12]. Наряду с общеупотребительными терминами – цитата, аллюзия, стилизация, стилевые заимствования, используется также ряд понятий, предложенных учёными, например: «своё» и «чужое» (М.М. Бахтин), «невнятный уровень интертекстуальности» (Ю. Кристева), «текстовая единица», «отождествление» (М.Г. Арановский), «лицо» и «маска» (Е.М. Назайкинский), «принцип работы по модели» (И.С. Стогний).

В целях систематизации всей имеющейся информации и ввиду отсутствия на сегодняшний период времени монографических трудов о жизни и творчестве венгерского кларнетиста, автором статьи привлекались различные открытые зарубежные источники, в том числе венгерские периодические издания [13; 15; 17; 20; 21]. В единичных работах отечественных исследователей взгляд на фигуру Б.Ковача представлен обобщённо, с позиций его исполнительской деятельности и развития концертного и педагогического кларнетового репертуара.

Некоторые биографические сведения о «лучшем венгерском кларнетисте своего времени» изложены в статье И.А. Голованова и О.В. Усовой [4]. Авторы отмечают в качестве ведущих жанров программную миниатюру и транскрипции, обращают внимание на роль стилизации и присутствие «доброго юмора» в его сочинениях. О «Посвящениях» они заключают, что «Ковач создаёт своего рода фантазии на хорошо знакомую ему музыку. Сочинения всех композиторов, к которым он обращается, широко исполняемы кларнетистами – в виде сольных произведений либо как значимая часть оркестровой партитуры. Почти у каждого “Посвящения” есть свой “прообраз”, то, чему подражает Ковач» [4, с. 124]. И.В. Завьялов и М.В. Холодова пишут о высоком художествен-

³ Выпущены немецким издательством Edition Darok woodwind music EDL 2103 в 1994 году [16].



ном уровне цикла, выходящего далеко за рамки инструктивного материала, справедливо связывая это с яркой образностью, точностью музыкальных характеристик и талантливой стилизацией [5, с. 48]. Однако в работах отечественных учёных не фиксируется, какие именно опусы являются тематическими первоисточниками для данных миниатюр. В немногочисленных публикациях содержатся указания на их «уникальный язык и темы» [8], подчёркивается роль «Посвящений» для повышения статуса инструмента в современной исполнительской среде [11].

Приходится констатировать наличие всего лишь трёх работ зарубежных авторов (не переведённых на русский язык), которые рассматривают одно из центральных сочинений Белы Ковача с точки зрения использования заимствованного материала. Обратим внимание на то, что из девяти этюдов в фокус их внимания суммарно попадают только четыре – это посвящения К. М. фон Веберу, К. Дебюсси, Р. Штраусу и Б. Бартоку [18; 19; 22]. Исследователи сосредоточены на демонстрации мотивной работы и преобразований тематизма произведений композиторов прошлого, при этом оставляя вне поля зрения образный, семантический и композиционный уровни пересечений с первичными текстами. Ещё одна работа турецкого учёного и педагога Х.Г. Киранкая (H.G. Kırankaya) направлена на выявление технических особенностей пьесы, посвящённой Н. Паганини [14]. Автор предлагает практические рекомендации, позволяющие кларнетисту достичь высокого уровня виртуозности, который заявлен Б. Ковачем.

Итак, каждое посвящение имеет программный заголовок, содержащий имя адресата, которому композитор отдаёт дань уважения. Это яркие представители музыкальных стилей, направлений, национальных школ. Ряд их имён Б. Ковач выстраивает в хронологической последовательности: И.С. Бах (барокко), Н. Паганини, К. М. фон Вебер (романтизм), К. Дебюсси (импрессионизм), М. де Фалья (представитель движения Ренасимьенто), Р. Штраус (поздний романтизм и немецкий экспрессионизм), Б. Барток и З. Кодай (венгерская школа), А. Хачатурян (армянский советский композитор). Замысел сочинения, по словам Б. Ковача, родился за десять лет до публикации сборника [18, р. 2]. «Идея создания композиции возникла после того, как он начал импровизировать на уроках. Ученики

спрашивали, что он играет, и он всегда отвечал, что импровизирует мелодию из “Кавалер Роз”, хотя “это неправда!” – говорил он с ликованием. Он решил взять импровизации, которые демонстрировал на уроках, и сочинить эти произведения. Изначально он написал восемь. Андраш Пернье, известный венгерский музыковед, жил в том же доме, и они часто общались. Он считал, что композиторы всегда должны создавать не менее двенадцати произведений в таком виде, как этот. Господин Ковач решил сочинить ещё только одно. Поскольку в то время в опере исполнялось много балетов Хачатуряна, он написал “Посвящение Хачатуряну”, основываясь на своих впечатлениях» [20, р. 7].

В предисловии к изданию Бела Ковач написал: «Моя педагогическая деятельность побудила к сочинению Посвящений. Пьесы предназначались в качестве этюдов, которые студенты могли использовать как дополнительный материал к обычным, сухим и механическим, хотя и необходимым упражнениям. Они содержат различные задачи. Если их исполнять с впечатляющей ловкостью, с правильной интонацией и достаточным знанием стилей в сочетании с чувством юмора и некоторой долей фантазии, они могли бы – буду надеяться – добиться успеха даже на концертной сцене. Я рекомендую Посвящения всем моим прошлым, нынешним и будущим студентам, а также тем, кто, признавая их ценность, может пожелать уделить им более пристальное внимание» (цит. по: [2, с. 356]).

Балаш Руми вспоминает, что, когда Б. Ковач их писал, он давал рукопись каждого произведения одному из своих студентов, и именно они представляли их. Вот что об этом говорит Жолт Сатмари в одном из интервью: «Каждый ученик должен был сыграть Посвящение на экзамене. Я исполнил на конкурсе в Канаде одно из Посвящений вскоре после того, как оно было написано. Люди этого раньше не слышали и спрашивали: “Что это? Это фантастическая пьеса.” А у меня это было, в его рукописи!» [21, р. 58].

Первое, что необходимо отметить – это трактовка тембра солирующего инструмента. Кларнет выступает как:

- инструмент блестящих виртуозных возможностей (преобладающей является группа быстрых темпов, к тому же в каждой пьесе зафиксирован хронометраж);



- инструмент с определённой национальной спецификой (в Посвящении А.Хачатуряну он имитирует звучание дудука, в Посвящении М. де Фалье – гитару, кастаньеты, голос);
- лейттемир, обозначенный в роли характерного персонажа (в Посвящении Р.Штраусу);
- инструмент, соответствующий интимному тону лирического высказывания (Посвящение К.М. фон Веберу) и подходящий для создания красочной звукописи (Посвящение К.Дебюсси).

Специфика взаимодействия с музыкальными текстами других авторов проявляется в том, что возникает эффект «тембр в тембре». Это может быть как передача иного монотембра, например, в Посвящении Паганини (скрипка), так и сразу нескольких – (в Посвящении М. де Фалье гитары, кастаньет, фанфары трубы, голоса, т.е. трактует его как монотембровый инструмент). Тем самым, Б.Ковач раскрывает природу духового инструмента и его богатые выразительные возможности. Для этого используются две его разновидности – *in B* и *in A* (кларнет *in A* фигурирует в трёх посвящениях с диэзными тональностями – И.С. Баху, М. де Фалье, К.Дебюсси).

Второе, на что следует обратить внимание – это круг избираемых сочинений, которые становятся музыкальными прообразами для посвящений. Как правило, это самые известные примеры из кларнетового репертуара. Интересно, что некоторые опусы были предпосланы кларнетистам. Укажем на концерты, посвящённые К.М. фон Вебером именитому виртуозу Генриху Берману, на Рапсодию К.Дебюсси для кларнета и фортепиано, которую композитор определял как «самую приятную пьесу» и адресовал её известному кларнетисту и педагогу Просперу Мимару. Обращение к «Контрастам» Б.Бартока автобиографично, поскольку это было первое записанное Белой Ковачем произведение. В свою очередь, напомним, что премьерное исполнение «Контрастов» состоялось в Нью-Йорке в 1945 году в составе знаменитого дружеского трио: Бела Барток (партия фортепиано), Бени Гудман (кларнет) и Йожеф Сигети (скрипка).

Третье, – это то, что в качестве основы выступает одно или несколько сочинений. Интертекстуальной моделью становится узнаваемая тема или её сегменты, фрагмент музыкального текста, жанр, стиль и даже целостная композиция (И. Стогний).

Оригинальность диалога Б.Ковача с «чужим словом» заключается в том, что венгерский автор избегает прямого цитирования и создаёт формы репрезентации посредством лексики, образной и стилиевой реминисценции. Образуется так называемый «*неявный уровень интертекстуальности*» (Ю. Кристева).

Четвёртое, – нотный текст очевидно выступает носителем интертекстуальных влияний. Композитор прибегает к языку оригинала в обозначениях инструмента на немецком, французском, итальянском и венгерском языках. В посвящениях присутствуют аналогичные тональности, размер, ремарки, темповые обозначения и агогические оттенки, заимствованные им из текстов источников.

Продemonстрируем некоторые примеры интертекстуальных взаимодействий⁴.

Из всех пьес сборника выделяется одна, в которой автору не требуется примерять на себя «маску». В «Посвящении Н.Паганини» инструмент выполняет роль «представителя личности» музыканта (Е. Назайкинский), который находится в паритете со своим адресатом по компоненту виртуозности. Скачки на составные интервалы, протяжённые построения в быстром темпе и широкий диапазон, требующие от кларнетиста распределённого дыхания, заранее продуманной аппликатурной техники, ровного озвучивания шестнадцатых длительностей, переходов от регистра к регистру, от мелодических фигураций к гармоническим, – всё это составляет существенные технические трудности для музыканта. Б.Ковач заимствует отдельные сегменты темы и фактурные рисунки из пятнадцатой вариации «Венецианского карнавала» ор. 10 (пример 1) и пьесы «Вечное движение» (*Moto perpetuo*) ор. 11 (пример 2). Сложную к исполнению на кларнете октавную технику Н.Паганини композитор преобразует в скачки на децимы (пример 3 а и 3 б⁵), а *staccato* во второй теме – на более выигрышное в данном контексте *legato* (пример 4).

⁴ Учитывая ограниченные рамки статьи, автор не ставит отдельной задачей осуществить детальный исполнительский анализ каждой пьесы.

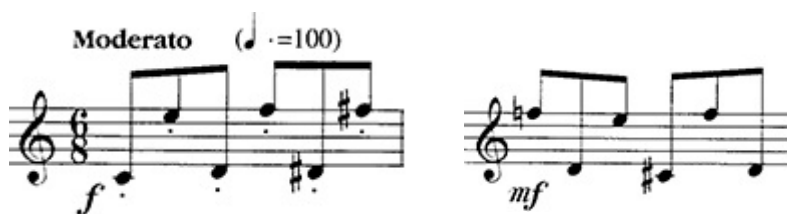
⁵ Здесь и далее в нотных примерах сохранена оригинальная нотация транспонирующих инструментов – кларнета строя *in B* (звучит на тон ниже от написанного) и кларнета строя *in A* (звучит на полтора тона ниже от написанного).



Пример 1. Н. Паганини «Венецианский карнавал». Вариация 15, тт. 1–2



Пример 2. Н. Паганини «Вечное движение», тт. 1–2



Пример 3 а. Б. Ковач «Посвящение Никколо Паганини», т. 1.

Пример 3 б. Б. Ковач «Посвящение Никколо Паганини», т. 9



Пример 4. Б. Ковач «Посвящение Никколо Паганини», раздел *Allegro moderato*, тт. 25–30

Нетрудно обнаружить тематическую близость к темам виртуоза-скрипача, хотя к прямой цитации его произведений Б. Ковач не прибегает.

Интересный пример сочетания тематических реминисценций и сочинения по жанровой модели возникает в «Посвящении А. Хачатуряну». Здесь явно прослеживаются характерные черты лезгинки: размер 6/8 и 12/8, стремительный темп с постепенным ускорением, пунктирный ритм и ритмическое остinato. Ритмические рисунки в разделах *Allegro* и *Allegro molto* аналогичны ритму из балета «Спартак» (пантомима «Похищение сабинянок») и лезгинки из балета «Гаянэ» (примеры

5 и 6, 7 и 8). Композиция строится по принципу динамического нарастания. Б. Ковачу удаётся воссоздать огневой темперамент танца благодаря двум ярким приёмам – темповой прогрессии (*Moderato–Andante–Allegro–Allegro molto*) и «копированию» восходящей секвенции из балета «Гаянэ» в зоне заключительной кульминации (11 звеньев с достижением верхнего предела на тоне «f³» вместо 13-ти у А. Хачатуряна с тоном «с⁴»). Так образован внешний уровень интертекстуальных включений.

Присутствие в начальном разделе аллюзии на тему вступления из «Трио для кларнета, виолончели и фортепиано» А. И. Хачатуряна позволяет



Пример 5. А.Хачатурян балет «Спартак», пантомима «Похищение сабинянок», тт. 31–32



Пример 6. Б.Ковач «Посвящение А.Хачатуряну», раздел Allegro, тт. 22–21



Пример 7. А.Хачатурян балет «Гаянэ», лезгинка, тт. 5–6



Пример 8. Б.Ковач «Посвящение А.Хачатуряну», раздел Allegro molto, тт. 31–32

иначе осознать смысловые функции заимствованных элементов. В звуковысотном контуре угадываются отголоски темы *Dies irae*⁶ (примеры 9 и 10).

Её неторопливое развёртывание приводит к появлению второй темы, интонационно более сложной (пример 11). Она воспринимается как лирическая исповедь. Наибольшее динамическое напряжение сконцентрировано в начальном кульминационном тоне «b²» (вершина-источник), а проникновенно-страстный тон высказывания – в ламентозных хореических окончаниях. Используя принцип тематического развёртывания, Б.Ковач создаёт непрерывную нить постоянного становления щемяще-горестной

мелодии, переходящей в итоге в животворящую моторно-токатную энергию темпераментного танца.

Таким образом, посредством точно отобранных языковых (аллюзии), жанровых (лезгинка), семантических (тема *Dies irae*) средств композитор убедительно демонстрирует известную степень приближённости к стилю адресата посвящения.

В результате процесса интерпретации иного стиля может возникнуть полное «отождествление» (М. Арановский) создаваемого нового текста с текстами-первоисточниками. Отсылки к ним приобретают наибольшую степень неявленности, отражения тематизма едва уловимы, интертекстуальные пересечения сложнее идентифицировать. Подобным примером является «Посвящение Мануэлю де Фальи». Здесь Б.Ковач стремится создать узнаваемый яркий испанский колорит. Он подключает для этого все средства – от имитации способов игры и под-

⁶ В некоторых своих произведениях: во Второй симфонии, балете «Спартак», музыке к к/ф «Маскарад» и др. А.И. Хачатурян прибегает к цитированию средневековой секвенции, создавая тем самым трагическую образность.



Пример 9. Б.Ковач «Посвящение А.Хачатуряну», тт.1–3



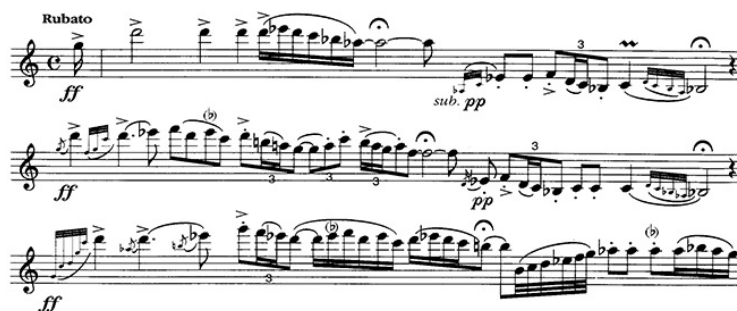
Пример 10. А.И. Хачатурян «Трио для кларнета, виолончели и фортепиано», I ч., тт. 1–2



Пример 11. Б.Ковач «Посвящение А.Хачатуряну», раздел Andante, тт. 17–21

ражания внутринациональным стилям до приёмов окончаний и ладовой организации мелодической линии. Главным композиционным средством выступает контраст. Отсюда разграничение в тексте двух типов интонирования – вокального и инструментального, ассоциативно воспринимаемых как диалог певца (*cantaor*) и гитары, сопоставление песенного и танцевального начал. В заглавной интонации вступления можно услышать и сигнал фанфары (пример 12), и выкрик «Оле!» (организующий «жест»-приглашение к танцу) (пример 13).

Композиционно важен контраст на уровне стилизованных компонентов. Б.Ковач мастерски «копирует» стили *канте хондо* (глубокое пение) и *фламенко* через сопоставление их жанровых моделей: танцев поло и фанданго (1-й и 2-й разделы *Moderato* соответственно). Тему поло отличает страстный характер, выражаемый в прихотливости метроритма, в гибкости мелодического рисунка, построенного на характерных речитациях одного тона и скользящем движении, прерываемом «гитарными» пассажами. Акценты тона e^2 создают имитацию



Пример 12. Б.Ковач «Посвящение М. де Фалья», начало

Scène I.

Le chanteur
EL CANTAOR

Poco menovivo

Sop.
O lé!
O - lé!

Tén.
O lé!
O - lé!

Bass.
O lé!
O - lé!

Guitares (Sons réels)



Пример 13. М. де Фалья Опера «Жизнь коротка», 2 д. 1 сцена, тт. 7–10

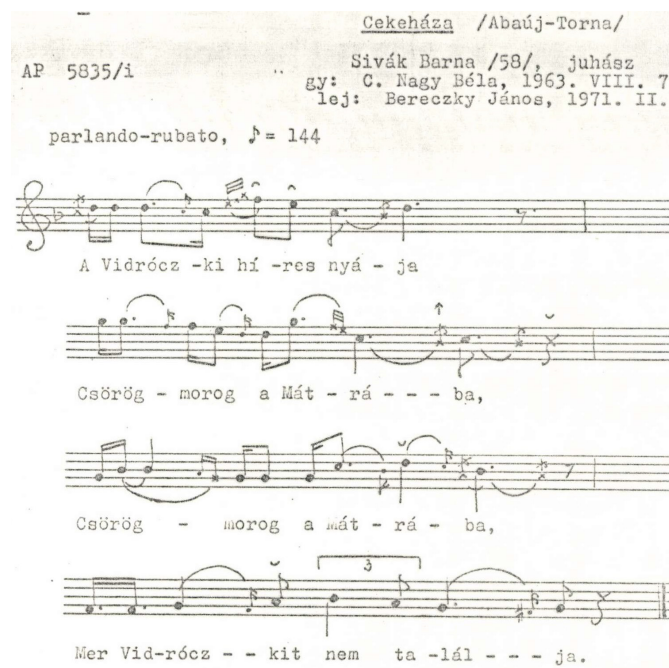
притоптываний и ударов кастаньет⁷. Здесь можно еле уловить отдельные «осколки»-включения из «Семи народных песен» (поло, хота) и «Четырёх испанских танцев» (андалуса) М. де Фальи. В фанданго же, венгерский автор прибегает к заимствованию приёма кадансирования (начальные такты 2-го *Moderato*), который «лидер испанского музыкального Возрождения» очень любил повторять [9, с. 21]. К жанровому контрасту композитор подключает приём, имитирующий две манеры игры

на гитаре – мавританской и кастильской – ударами кончиками пальцев и щипком. В этой пьесе Бела Ковач добивается очень тонкой стилизации.

Прихотливому характеру пьесы отвечает игровая логика в работе с материалом. Уместны остановки звучания, прерывание линии развития включениями мотивов из других разделов и продолжительных пассажей, напоминающих виртуозные *solo* кларнета из балета «Треуголка». Наконец, внезапное *frullato* на кульминации в самом завершении коды «снимает» «маску» с автора, проявляя его тонкую иронию.

Моделью для посвящений наряду с тематическими заимствованиями может выступать форма

⁷ Интересно, что итальянский кларнетист Джованни Пунци при исполнении этого посвящения добавляет притоптывания ногой [https://www.youtube.com/watch?v=Wd1cTft9sD4].



Пример 14. Венгерская народная песня "A Vidrócki híres nyája"

произведения. Так, в посвящениях К.М. фон Веберу и З.Кодаю – это форма вариаций. Например, отдавая дань уважения своему старшему соотечественнику, Б.Ковач в качестве тематического источника использует венгерскую народную песню "A Vidrócki híres nyája", которая возникла в северной части страны, где проживает субэтническая группа венгров – палоци⁸ (пример 14). Она звучит в произведении Золтана Кодая «Пейзажи гор Матры» ("Mátraí kepek") для смешанного хора *a capella* (пример 15). В посвящении сохраняются основной принцип развития (вариационный), дорийский лад темы, авторская ремарка, смена метра и окончание в тональности G-dur (пример 16).

Ограничиваясь рамками статьи, остановимся подробнее на особенностях композиции, посвящённой немецкому композитору.

Зарубежный исследователь Брендон Спредлин приводит примеры исходных для Б.Ковача тем из двух опусов К.М. фон Вебера – Второго кларнетового концерта и Интродукции, темы и вариаций

[19]. С этим трудно согласиться, тем более что не всем разделам сочинения предложены тематические инварианты из веберовской музыки. Однако интертекстуальных моделей здесь действительно несколько. Центральным произведением, которое положено в основу Посвящения, являются Вариации на тему из оперы «Сильвана». Налицо тематическая близость темы Б.Ковача к веберовской теме. Сохранён её интонационный облик (интонация *lamento*, проходящие хроматизмы), основные звуковысотные контуры и хореические квартовые окончания фраз, трели, тональность B-dur и строение темы (двухчастная репризная форма) (примеры 17 и 18).

Б.Ковач сохраняет последовательность вариаций, минуя вторую и четвёртую (немецкий композитор пишет их для фортепиано). Нетрудно обнаружить аллюзии в первой вариации на первую же Вебера (фигурационная техника), второй на третью (темповое обозначение, ритмический и звуковысотный рисунок, включающий скачки на составные интервалы⁹, мелизматика), третьей на пятую (гармоническая фигурация, последовательность функций и форшлаги). Особенно близка по тематизму четвёртая и шестая (обозначение темпа, авторская

⁸ Автор статьи выражает глубокую признательность за данные сведения и предоставленные материалы Чаба Палфи (Csaba Pálfi) – доценту кафедры деревянных и духовых инструментов Музыкальной академии имени Ференца Листа, координатору программы СЕЕРУС.

⁹ Стилизованная черта К.М. фон Вебера.

Con moto, parlando (♩ = 80) Zoltán Kodály



Seht, Vid-róc-ki's gro-ße Her-de ir-ret oh-ne Hirt am Ber-ge.
A Vid-róc-ki hí-res nyá-ja cső-rög mo-rog a Mát-rá-ra-ba,
ir-ret oh-ne Hirt am Ber-ge.
cső-rög mo-rog a Mát-rá-ra-ba,
Seht, Vi-drocki's gro-ße Her-de ir-ret oh-ne Hirt am Ber-ge.
A Vid-róc-ki hí-res nyá-ja cső-rög mo-rog a Mát-rá-ra-ba,
ir-ret oh-ne Hirt am Ber-ge.
cső-rög mo-rog a Mát-rá-ra-ba,
Welch Ge-mur-mel, welch Ge-wim-mel! Ist der Hü-ter nicht zu fin-den?
cső-rög mo-rog a Mát-rá-ra-ba! Mert Vid-róc-kit nem ta-lál-ja.
Welch Ge-mur-mel, welch Ge-wim-mel! Ist der Hü-ter nicht zu fin-den?
cső-rög mo-rog a Mát-rá-ra-ba! Mert Vid-róc-kit nem ta-lál-ja.
-ge, ir-ret durch die Ber-ge! Ist der Hü-ter nicht zu fin-den?
-ba, mo-rog a Mát-rá-ra-ba! Mert Vid-róc-kit nem ta-lál-ja.
Welch Ge-mur-mel, welch Ge-wim-mel! Irrt oh-ne Hü-ter.
mo-rog a Mát-rá-ra-ba! Mert nem ta-lál-ja.

Пример 15. 3.Кодай “Mátra kepek”, тт. 1–8

Parlando, rubato (♩ = 72)

Téma



Пример 16. Б.Ковач «Посвящение 3.Кодаю», тема

ремарка *lento*, тональность b-moll, диалогичность, проявленная в вопросо-ответных интонациях и контрастах регистров) (примеры 19 и 20).

Далее, автор меняет композиционную логику и в пятой финальной вариации вначале даёт развёрнутый фигуративный материал, копируя веберовские вспомогательные тоны, а в кодовом разделе *Allegro* прибегает к аллюзии на тему первого эпизода финала кларнетового концерта № 1 (Примеры 21 и 22).

Вполне закономерен вопрос: что послужило ос-

новой для вступительного раздела *Maestoso*? Отвечая на него, необходимо учесть первичную модель – вариации на театральную музыку К.М. фон Вебера. В лексике раздела можно обнаружить и интрадную квартовую интонацию, и блестящие виртуозные пассажи, и движение по уменьшённому вводному септаккорду, и ламентозные вопрошения, усиленные гармонически разомкнутым окончанием. Б.Ковач делает акцент на узнавание знаковых элементов классицистского стиля, которые определяли оперную манеру немецкого композитора, в частности



Пример 17. Б.Ковач «Посвящение К.М. фон Веберу», тема



Пример 18. К. М. фон Вебер Вариации на тему из оперы
«Сильвана» для кларнета и ф-но, тт. 1–8, партия кларнета



Пример 19. Б.Ковач «Посвящение К.М. фон Веберу», вар. 4



Пример 20. К.М. фон Вебер Вариации на тему из оперы «Сильва-
на» для кларнета и ф-но, вариация 6, тт. 1–18, партия кларнета



Пример 21. Б.Ковач «Посвящение К.М. фон Веберу», вар. 5, раздел Allegro



Пример 22. К.М. фон Вебер Первый концерт для кларнета с оркестром, ч. 3, тт. 36–40

проявились и в увертюре к «Сильване». Анализ лексем и их семантики позволяет, учитывая контекст, сопоставить этот раздел с театральной увертюрой, предваряющей последующее действие¹⁰.

Ещё один вариант «работы по модели» (И. Стогний) предложен в «Посвящении Р.Штраусу». Здесь автор конструирует свой текст согласно разделам целостной композиции. И хотя Б.Ковач остаётся в ограниченных рамках миниатюры и располагает лишь возможностями одноголосного инструмента, всё же он следует наиболее важным вехам в развёртывании музыкальной истории «Весёлые проделки Тиля Улленшпигеля»¹¹. Композитор делает акцент на их узнаваемости посредством знаковых элементов нотного текста первоисточника: размер первого раздела 6/8 совпадает с разделом «На базаре», размер 2/4 вкупе с движением по уменьшённому септаккорду и хроматической нисходящей линией выступает маркером «аккордов страха».

Оставлены и некоторые авторские ремарки на немецком языке (*sehr lebhaft*, *leichtfertig*, *langsam*, *schnell*), которые значатся в партитуре симфонической поэмы. Ориентирами служат

мотивы-аллюзии, маркирующие главные этапы развития сюжета. Это мотивы, связанные с характеристикой героя (аллюзии на два лейтмотива Тиля) и мотив его смеха (у Р.Штрауса он звучит в разделе «Одурачивание профессоров», в Посвящении ему соответствует раздел *Schnell*). Узнаваем «Эпизод ухаживаний» Тиля. Б.Ковач несколько отступает от исходной последовательности эпизодов, расширяя долю лирической образности. Меланхолический характер и тёплый тембр кларнета можно услышать в разделе *Langsam*. Романтически возвышенный тон высказывания ощущается в разделе *Walzer tempo* (3/4). Он подчёркнут вальсообразным движением и «копированием» фигуративного рисунка из раздела, предваряющего «Апофеоз героя» (Г.В. Крауклис [6]). В эпизоде, прототипом которого является «Сцена казни» шута, использованы лексемы тритона, вводного септаккорда, и в момент драматической кульминации композитор следует приёмам Р.Штрауса – вводит внезапный обрыв мелодического движения и «говорящую» генеральную паузу. Роль эпилога выполняет заключительный раздел *Sehr lebhaft*, корреспондирующий с начальным разделом (подобно эпической арке между прологом и эпилогом в поэме). Первый мотив повторяется пятикратно, но последний раз проводится в искажённом виде. В его контуре появляется тритоновая интонация и после нарочито удержанного кульминационного тона на тритонанте (a²) движение стремительно «обрушивается» вниз к опорному тону «es». Продемонстрируем обнаруженные интертекстуальные элементы в виде таблицы (таблица 1).

¹⁰ Немаловажно напомнить о многолетней практике Бели Ковача в оперном театре, на впитывание им в процессе исполнительской деятельности итальянских вокальных традиций [20, р. 5].

¹¹ Так, масштабы разделов значительно меньше, Б.Ковач отступает от предваряющего раздела, композиционно соответствующего Прологу у Р.Штрауса, нет аллюзий на тему проповеди и польку, ввиду одноголосной природы кларнета исключено фугато в эпизоде одурачивания профессоров, аналогом мотиву смеха Тиля (трёхкратно звучащие малые секунды у флейт, гобоя, валторн в партитуре поэмы) становятся форшлагами.

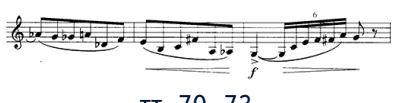
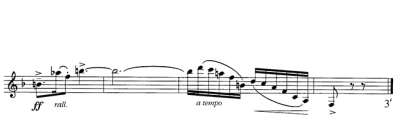
Р. Штраус «Веселые проделки Тия Улленшпигеля»	Б. Ковач «Посвящение Р. Штраусу»
 Horn in F 1 лейтмотив Тия	 тт. 1–2
 Cl in D 2 лейтмотив Тия	 тт. 25–27
 Fl. pic, Fl, Ob., Horni (смех Тия)	 тт. 47
 Раздел Etwas gemächlicher	 тт. 70–73
 «аккорды страха» «мотив смерти» (Fag., C-fag, Hörner, Tuba)	 тт. 97–102
 Cl in D смерть Тия	 закл. такты

Таблица 1. Интертекстуальные элементы в посвящении Р. Штраусу

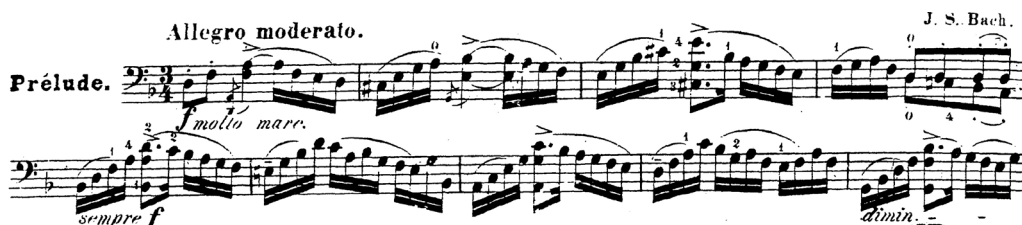
В произведениях Б.Ковача наблюдается также и заимствование образного мира сочинений. При этом возникает различная степень интонационно-тематического сходства с текстами первоисточников. В качестве примеров рассмотрим посвящения И.С. Баху и К.Дебюсси.

В этюде, открывающем сборник, композитор обращается к лексике барокко. Он выбирает наиболее знаковые средства с устойчивой коннотацией и приёмы развития – пассионную

тональность h moll, музыкально-риторические фигуры *interrogatio* и *exlamatio*, фригийский тетрахорд, предъёмы в оборотах окончаний и тоническую гармонию с пиккардийской терцией в заключительной каденции, «золотые секвенции» и фигурационный тематизм [2]. Развёртывая тематическое ядро вступительного *Adagio* в неспешном движении мелодических волн, автор создаёт меланхолический образ с отсылкой ко II части Итальянского концерта И.С. Баха. А в самом звуковысотном рисунке



Пример 23. Б.Ковач «Посвящение Баху», раздел Adagio, тт. 1–6



Пример 24. И.С. Бах. Сюита № 2 для виолончели соло, Прелюдия

обнаруживаются «следы» темы прелюдии из сюиты № 2 для виолончели соло (примеры 23 и 24).

Другая сторона образа связана с моторной энергией концертирующего стиля барокко. В роли «текстовых единиц» (М.Г. Арановский) выступают фигурационные клише интермедийных секций концертов. За искусной стилизацией «проглядывает» почерк самого автора. Как бы случайно внедряются триольные ритмы, нарушая стереотипную логику каденционного движения. Трёхкратную шутивную попытку завершить сочинение определяет фигура *ellipsis* – компонент барочной неожиданности. Введение этих элементов транслирует умение Б.Ковача интегрировать лексику стиля в свой текст и мгновенно переключаться с одного языка на другой.

Внимания заслуживает «Посвящение К.Дебюсси». Два произведения французского импрессиониста легли в его основу – «Премьерная рапсодия» для кларнета in B и прелюдия для оркестра «Послеполуденный отдых фавна». Можно отметить, что первое используется в качестве тематического источника среднего раздела, а второе послужило образцом для воссоздания художественно-эмоциональной стороны сочинения венгерского композитора и стало исходной моделью для формообразующей логики.

Средний раздел отличается некоторая калейдоскопичность. В фигурационном типе тематизма можно отметить включение четырёх сегментов из рапсодии. Первый определяет его скерцозный характер, второй – это характерный ритм покачивания темы, третий – пассаж, маркирующий следующую волну развития, четвёртый – мотив, эффектно завершающий рапсодию. Его автор ставит перед каденцией *ad libitum*. Он делает акцент на узнаваемые элементы источника, свободно чередуя «осколки» тематизма, но сохраняя их семантику и формообразующие функции (таблица 2).

Импрессионистская манера письма, которую «примеряет» на себя венгерский композитор, прослеживается в крайних разделах посвящения. Основная тема представляет собой аллюзию на первую тему из «Послеполуденного отдыха фавна». Главный мотив узнаваем благодаря «обволакивающему» хроматическому движению и ритмическому рисунку (пример 25). В качестве центрального организующего элемента Б.Ковач использует форму 3:3:4 (малый уменьшённый септаккорд) – инверсию центрального элемента прелюдии К.Дебюсси 4:3:3 (малый мажорный септаккорд). Наряду с мягким тембром кларнета in A колорит звучанию придают симметричные лады: уменьшённый (2:1) и целотонный (2:2). Узна-

К. Дебюсси «Премьерная рапсодия»	Б. Ковач «Посвящение К.Дебюсси»
 тт. 33–34	 тт. 20–21
 тт. 21–22	 тт. 23–24
 тт. 39	 тт. 41
 заключительные такты	 тт. 67

Таблица 2. Интертекстуальные элементы в посвящении К.Дебюсси



Пример 25. Б.Ковач «Посвящение К.Дебюсси», тт. 1–4

ваемо и движение по целотонному пентахорду *b c d e fis* (12 т.), который замыкает тему. В мелодическом рисунке «просвечивает» та же привязка к большим секундам и малым терциям, которая характерна для мелодики К.Дебюсси. Ещё один заимствованный признак – это архитектурная стройность целого. Симметрия трёхчастности определяет композицию целого (ABA_1), а также её начальный и срединный разделы. Пропорции формы первого раздела (aba_1) отмечены соотношением 1:1 между тремя

его предложениями аналогично строению первого раздела прелюдии. Такая же пропорция с небольшой погрешностью наблюдается между начальным разделом и синтезирующей тематизм посвящения репризой (12 тактов против 11 соответственно).

Умение изъясняться разными голосами, отнюдь не заслоняет своего почерка Б.Ковача. Его манеру отличает прежде всего ироничный тон. Он проявляется в игровой логике работы с материалом, в частности, в свободной компоновке заимствован-



Посвящения Б.Ковача	Первоисточники
Посвящение И.С. Баху	И.С. Бах Сюита № 2 для виолончели соло, прелюдия; Итальянский концерт, II ч.
Посвящение Н.Паганини	Н. Паганини «Венецианский карнавал» ор. 10; «Вечное движение» (Moto perpetuo) ор. 11
Посвящение К.М. фон Веберу	Вариации на тему из оперы «Сильвана»; Первый концерт для кларнета с оркестром
Посвящение К.Дебюсси	К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна»; «Премьерная рапсодия»
Посвящение М. де Фалья	Стилизация, источники аллюзий: сб. Испанские народные песни; «Четыре испанских танца»; опера «Жизнь коротка»; балет «Треуголка»
Посвящение Р.Штраусу	Р. Штраус «Весёлые проделки Тиля Улленшпигеля»
Посвящение Б.Бартоку	Б. Барток «Контрасты»
Посвящение З.Кодаю	З. Кодай «Пейзажи гор Матры»
Посвящение А.Хачатуряну	А.И. Хачатурян «Трио для кларнета, виолончели и фортепиано»; балеты «Гаяне», «Спартак»

Таблица 3. Первоисточники посвящений Б.Ковача

ных элементов. Дополнением к указанным выше примерам в посвящениях И.С. Баху и К.Дебюсси, можно отнести «Посвящение Б. Бартоку». Бела Ковач распределяет аллюзии на темы из трио «Контрасты», избегая последовательной логики их появления в оригинале. В качестве вступления звучит аллюзия на тему II части, основным тематическим источником становится танцевальная тема финала, а в качестве каденции избирается материал кларнетовой каденции, замыкающей I часть трио. Композитор же этот материал помещает во второй раздел пьесы.

Ещё одним приёмом, характеризующим почерк самого автора, являются заключительные такты посвящений. Как правило, завершать Б.Ковач предпочитает ярким кларнетовым пассажем, нередко с добавлением форшлага к финальному звуку (посвящения К.Дебюсси, М. де Фалья, Р.Штраусу, Б.Бартоку, З.Кодаю).

Итак, представим в таблице заимствованные источники, которые, на наш взгляд, послужили исходным лексическим материалом для девяти посвящений венгерского композитора и кларнетиста Бела Ковача (таблица 3).

Подводя итог вышеизложенному, акцентируем внимание на специфических особенностях создания

интертекстов в посвящениях Бела Ковача. Композитор тщательно отбирает материал в целях создания яркого и узнаваемого репрезентанта того или иного авторского стиля. Он не прибегает к прямому цитированию, основным языковым средством становятся аллюзии на сочинения композиторов прошлого и стилизации. При этом не обязательно представление «чужого» текста его начальным фрагментом. Создавая палитру музыкально-исторических стилей и направлений: от барокко до XX века, Б.Ковач использует лексические элементы с устойчивой семантикой, тем самым укрепляя связь отражаемых элементов заимствованного произведения с контекстом посвящения. Здесь необходимо напомнить изначальную дидактическую функцию рассмотренного сочинения, и, в связи с этим, выражаясь словами М.Г. Арановского, отметить, что композитору необходимо было ввести подобные компоненты, дабы они вызвали верные ассоциации у студентов, *«снабжая слух адресами их прежнего бытования»* [1, с. 72].

Главенствующим принципом для венгерского автора становится «принцип работы по модели» (И.С. Стогний). В качестве таковой Б.Ковач избирает либо рельефную тему (посвящение Б.Бартоку), либо жанр (посвящение Н.Паганини), либо музыкальную форму (посвящения К. М. фон Веберу, З.Кодаю),



либо образ (посвящения И.С. Баху и К.Дебюсси), национальный стиль (посвящение М. де Фалья, А.И. Хачатуряну) или даже целостную композицию (посвящение Р. Штраусу). Так образуются связи с другими текстами – семантические, семиотические, жанровые, структурные, образные. В отдельных случаях совмещаются несколько уровней взаимодействий с первоисточником, как например, в посвящении А.И. Хачатуряну, когда наряду с жанровой отсылкой, используется аллюзия на тему (*Dies irae*) с устойчивой коннотацией. Это неизменно

подводит к более глубокому восприятию образно-эмоционального строя пьесы, отодвигая на другой план её внешнюю эффективность.

Итак, анализ некоторых стилистических особенностей посвящений талантливого венгерского композитора и кларнетиста Белы Ковача позволяет утверждать, что они по своей значимости существенно перерастают «формат» концертных этюдов. Это явление, которое дополняет область интертекстуальных взаимодействий в музыкальном пространстве конца XX века.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. / Ред. В.А.Ерохин; Гос. ин-т искусствознания м-ва культуры РФ. М.: Композитор, 1998. 344 с.
- 2/ Бакуто С.В., Кайсина Д.А. Бэла Ковач «Посвящение Баху»: диалог с прошлым // Материалы XIV Международной научной конференции «Искусство глазами молодых» 13–14 апреля 2023 / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; Красноярск: СГИИ имени Д.Хворостовского, 2023. С. 356–360.
- 3/ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г.Бочаров, примеч. С.С.Аверинцев и С.Г.Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- 4/ Голованов И.А., Усова О.В. Бела Ковач – представитель современной кларнетовой исполнительской школы Венгрии // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства. История и современность. Вып. 11: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 4 апреля 2018 года / Сост. Ю.С. Карпов, В.И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. Казань, 2019. С. 120–126.
- 5/ Завьялов И.В., Холодова М.В. Художественно-инструктивные сочинения для кларнета соло в творческой практике композиторов XVIII–XXI веков // Электронный научно-исследовательский журнал Сибир-

ского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 3. С. 44–50.

- 6/ Крауклис В.Г. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Научно-популярная брошюра. М.: Музыка, 1970. 107 с.
- 7/ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 427–457.
- 8/ Ларин Н.Н. Произведения для кларнета «a capella»: исторический обзор и анализ характерных черт // Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительского искусства: Материалы II Международной научно-практической конференции (МГИК, 2021) / науч. ред. О.А. Блок, П.Ю. Делий, В.В. Токмаков. М.: МГИК, 2021 С. 111–121.
- 9/ Мартынов И. Музыка Испании. Монография. М.: Советский композитор, 1977. 376 с.
- 10/ Назайкинский Е.М. Стиль как маска // XX век и история музыки. Проблемы стилистического образования: Сборник статей. Ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания. 2006. С. 17–23.
- 11/ Сергеев А.В., Айзенштадт Д.С. Формирование репертуара кларнетиста как педагогическая проблема // Актуальные вопросы в области духового исполнительского искус-



ства: Сборник статей. (МГИК, 2021) / науч. ред. О.А. Блок, П.Ю. Делий, В.В. Токмаков. М.: МГИК, 2021. С. 56–60.

12/ Стогний И.С. Модусы интертекстуальности в музыке // Musicus. 2011. № 3–4. Июль декабрь. С. 28–33. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/http://old.conservatory.ru/files/Musicus27_Stogniy.pdf (дата обращения: 10.08.2024)

13/ Devich Gábor rövid és hosszú távú célokról, művészi színvonalról. "Célom, hogy az operában és az Erkel színházban minden egyes opera- és balettelőadás a legmagasabb minőség igényével szólaljon meg". Vol. XXIII. No. 6 URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://epa.oszk.hu/03000/03043/00030/pdf/EPA03043_zenekar_2016_06_20-21.pdf (дата обращения: 10.08.2024).

14/ Kırıkaya, H.G. Béla Kovács'ın Solo Klarinet İçin Yazdığı, "Hommage à N. Paganini" Adlı Yapıtı Yorumlama da 24 Teknik Öneri. Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, Year: 13, Number: 82. Winter, 2020. Pp. 293–308. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://jassstudies.com/sayi/a3a76189-aca4-4bab-8852-75c8d5fe141d.pdf> (дата обращения: 10.08.2024).

15/ Klarinét újra és újra. URL: <https://fidelio.hu/klasszikus/klarinet-ujra-es-ujra-26716.html> (дата обращения: 10.08.2024).

16/ Kovács Béla. Hommages á Clarinet solo. Edition Darok. Woodwindmusic EDL 2103, 1994.

17/ Kovács, Béla. Weboldal (сайт Бела Ковача). URL: <http://www.kovacsclarinet.hu/> (дата обращения: 10.08.2024).

18/ Lawing Sarah Emily Lloyd. Musical borrowing in three Hommages by Béla Kovács: a comparison of pieces for solo clarinet with peper for solo clarinet with repertoire by Debussy, Strauss, and Bartok. A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree, Doctor of Musical Arts, Athens, Georgia. 2012. P. 47. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclclefindmkaj/https://getd.libs.uga.edu/pdfs/lawing_sarah_e_201205_dma.pdf (дата обращения: 10.08.2024).

19/ Spradlin Brandon. Research paper for a master's recital of music for clarinet: for an actor: monologue for clarinet (in A) by Shulamit Ran, Five pieces for solo clarinet by Gordon Jacob, and Hommage á C.M. VON Weber, from Hommages for solo clarinet by Béla Kovács. (May 2021). URL: https://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp/978/ (дата обращения: 10.08.2024).

20/ Stoffan George. The clarinet in Hungary. Part 1: My conversation with Béla Kovács // The clarinet. June 2021. Pp. 2–7.

21/ Stoffan George. The clarinet in Hungary. Part 2: My conversation with the clarinet Faculty of the Liszt Academy of Music // The Clarinet; Columbus. 2021. Vol. 48. No. 4. Pp. 56–60. URL: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/clarinet-hungary/docview/2766511034/se-2> (дата обращения: 10.08.2024).

22/ 陳瑩蓉 指導教. “貝拉·柯瓦奇《向理查·史特勞斯致敬》樂曲分析及詮釋 - 以《迪爾的惡作劇》為分析之素材 姓名: 陳瑩蓉 指導教授”. 國立臺灣師範大學音樂學系碩士班演奏組 碩士論文. 2016. 68 第. (Чен, Ин-Юнг. Анализ и интерпретация «Посвящение Рихарду Штраусу» Бела Ковача: на материале «Тили Уленшпигеля»: магист. дис.: Национальный тайваньский педагогический университет, 2016. 68 с.). URL: <https://www.airitilibrary.com/Article/Detail/U0021-G060290039M> (дата обращения: 10.08.2024)

REFERENCES

1/ Aranovskij, M.G. (1998), Muzykaľnyj tekst: struktura i svojstva. / Red. V.A. Erohin [Musical text: structure and properties. / Ed. V.A. Erokhin], Gos. in-t iskusstvovoznaniya m-va kul'tury RF, Kompozitor, Moscow, 344 p. (In Russ.)

2/ Bakuto, S.V., Kaysina, D.A. (2023), "Bela Kovach "Dedication to Bach": dialogue with the past", Materials of the XIV International Scientific Conference "Art through the Eyes of the Young" April 13–14, 2023 / Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hovorostovsky; Krasnoyarsk: State Institute of Fine Arts named after D. Hovorostovsky, pp. 356–360. (In Russ.)

3/ Bahtin, M.M. (1979), Jestetika slovesnogo tvorchestva / sost. S.G. Bocharov, primech. S.S. Averincev i S.G. Bocharov [Aesthetics of verbal creativity / comp. S.G. Bocharov, note. S.S. Averintsev and S.G. Bocharov], Iskusstvo, Moscow, 423 p. (In Russ.)

4/ Golovanov, I.A., Usova, O.V. (2019), "Bela Kovacs is a representative of the modern clarinet performing school in Hungary", Current problems of musical performing arts. History and modernity. Vol. 11: Materials of the International Scientific and Practical Conference, Kazan, April 4, 2018 / Comp. Yu.S. Karpov, V.I. Yakovlev; Kazan. state conservatory Kazan, pp. 120–126. (In Russ.)

5/ Zavyalov I.V., Kholodova M.V. (2022), "Artistic and instructional compositions for solo clarinet in the creative tradition of composers of the 18th–21st centuries", Electronic Research Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hovorostovsky "ARTE", No. 3, pp. 44–50. (In Russ.)

6/ Krauklis, V.G. (1970), Simfonicheskie pojemy Riharda Shtrausa. Nauchno-populjarnaja broshjura [Symphonic poems of Richard Strauss. Popular science brochure], Muzyka, Moscow, 107 p. (In Russ.)

7/ Kristeva, Y. (2000), "Bakhtin, word, dialogue and nov-



el", French semiotics: from structuralism to poststructuralism, Progress Publishing Group Moscow, pp. 427–457. (In Russ.)

8/ Larin, N.N. (2021), "Works for clarinet "a capella": historical review and analysis of characteristic features", Modern problems of solo and orchestral wind performing arts: Materials of the II International Scientific and Practical Conference (IPCC, 2021) / scientific. ed. O.A. Blok, P.Yu. Deliy, V.V. Tokmakov, IPCC, Moscow, pp. 111–121. (In Russ.)

9/ Martynov, I. (1977), *Muzyka Ispanii*. Monografiya [Music of Spain. Monograph], Soviet composer, Moscow, 376 p. (In Russ.)

10/ Nazaykinsky, E. M. (2006), "Style as a mask", 20th century and history of music. Problems of style formation. collection of articles. Ed.-comp. M.G. Aranovsky, State Institute of Art Studies, Moscow, pp. 17–23. (In Russ.)

11/ Sergeev, A.V., Aizenstadt, D.S. (2021), "Formation of a clarinetist's repertoire as a pedagogical problem", Current issues in the field of wind performing art: Collection of articles. (IPCC, 2021) / scientific. ed. O.A. Blok, P.Yu. Deliy, V.V. Tokmakov, IPCC, Moscow, pp. 56–60. (In Russ.)

12/ Stogny, I.S. (2011), "Modes of intertextuality in music", *Musicus*, No. 3–4, July December, pp. 28–33, Available at: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://old.conservatory.ru/files/Musicus27_Stogniy.pdf (Accessed 10 August 2024). (In Russ.)

13/ "Devich Gábor rövid és hosszú távú célokról, művészi színvonalról. „Céлом, hogy az operában és az Erkel színházban minden egyes opera- és balettelőadás a legmagasabb minőség igényével szólaljon meg.”, vol. XXIII, No. 6, Available at: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://epa.oszk.hu/03000/03043/00030/pdf/EPA03043_zenekar_2016_06_20-21.pdf (Accessed 10 August 2024). (In Magyar.)

14/ Kirankaya, H.G. (2020), "Béla Kovács'ın Solo Klarinet İçin Yazdığı, "Hommage à N.Paganini" Adlı Yapıtı Yorumlamada 24 Teknik Öneri", *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, Year: 13, No. 82, Winter, pp. 293–308, Available at: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://jasstudies.com/sayi/a3a76189-aca4-4bab-8852-75c8d5fe141d.pdf> (Accessed 10 August 2024). (In Türk.)

15/ Klarinét újra és újra. Available at: <https://fidelio.hu/klasszikus/klarinet-ujra-es-ujra-26716.html> (Accessed 10 August 2024). (In Magyar.)

16/ Kovács, Béla (1994), *Hommages á Clarinet solo*. Edition Darok. Woodwindmusic EDL 2103.

17/ Kovács, Béla. Weboldal, Available at: <http://www.kovacsclarinet.hu/> (Accessed 10 August 2024). (In Magyar.)

18/ Lawing, Sarah Emily Lloyd (2012), "Musical borrowing in three Hommages by Béla Kovács: a comparison of piec-

es for solo clarinet with peper for solo clarinet with repertoire by Debussy, Strauss, and Bartok. A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree, Doctor of Musical Arts, Athens, Georgia, pp. 47. Available at: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://getd.libs.uga.edu/pdfs/lawing_sarah_e_201205_dma.pdf (Accessed 10 August 2024). (In Eng.)

19/ Spradlin, Brandon (2021), "Research paper for a master's recital of music for clarinet: for an actor: monologue for clarinet (in A) by Shulamit Ran, Five pieces for solo clarinet by Gordon Jacob, and Hommage á C. M. VON Weber, from Hommages for solo clarinet by Béla Kovács (May 2021), Available at: https://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp/978/ (Accessed 10 August 2024). (In Eng.)

20/ Stoffan, George (2021), "The clarinet in Hungary. Part 1: My conversation with Béla Kovács", *The clarinet*, June 2021, pp. 2–7. (In Eng.)

21/ Stoffan, George. (2021), "The clarinet in Hungary. Part 2: My conversation with the clarinet Faculty of the Liszt Academy of Music", *The clarinet; Columbus*, Vol. 48, No. 4 (September), pp. 56–60, Available at: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/clarinet-hungary/docview/2766511034/se-2> (Accessed 10 August 2024). (In Eng.)

22/ Chen, In-Jung. (2016), "Analiz i interpretacija "Posvjashhenij Rihardu Shtrausu" Bely Kovacha: vzjatie Tilja Ulenshpigelja v kachestve materiala" [The Analysis and Interpretation of Hommages à Richard Strauss by Béla Kovács: Taking Till Eulenspiegel as Material], master's thesis, Taiwan, 68 p. Available at: <https://www.airitilibrary.com/Article/Detail/U0021-G060290039M> (Accessed 10 August 2024). (In Chinese)

Сведения об авторе

Бакуто Светлана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; доцент кафедры рекламы и социально-культурной деятельности, Сибирский федеральный университет

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

Author information

Svetlana V.Bakuto, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Associate Professor of the Department of Advertising and Social and Cultural Activities, Siberian Federal University

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

71/

АНТИПОВА Ю.В.

Музыка современных композиторов в исследованиях молодых музыковедов. Опыт студентов Новосибирской консерватории



УДК 78.06

МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В ИССЛЕДОВАНИЯХ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ. ОПЫТ СТУДЕНТОВ НОВОСИБИРСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Ю. В. АНТИПОВА

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

АННОТАЦИЯ. Актуальность статьи обусловлена пониманием важности оперативного музыковедческого отклика на творческие опыты современных композиторов, особенно своего региона, что позволяет фиксировать моменты текущей музыкальной жизни и закладывать основы исследований тех или иных композиторских почерков, художественных тенденций, анализа отдельных сочинений с учётом мнений самих мастеров, критиков, журналистов. Однако обращению к новейшей музыке мешает немалое число проблем: негативное отношение к экспериментальным практикам со стороны многих участников культурного сообщества, инерция «классики» в системе музыкального образования, недоверие к именам малоизвестных композиторов и их «неисторичности», недоступность нот и аудиозаписей, сложности в налаживании контактов с авторами, малый объём информации, отсутствие навыков работы с образцами новейшего искусства, требующих постижения индивидуальных концепций и художественных решений. На примере дипломных работ студентов-музыковедов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки отслеживается история разработки тем, связанных с изучением музыки современников. Выясняется, что длительное время в поле исследовательского интереса оказывались опусы отечественных композиторов, в том числе сибирских. Делается вывод о том, что восприимчивость и открытость к множественным экспериментам, происходящим в новейшей музыке, желание откликаться на творческие поиски современных авторов отвечает в наши дни установкам метамодерна (осцилляция, гиперрефлексия, самодостаточность всех культурных единиц и множественность их интерпретаций).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современная музыка, новейшая музыка, современные композиторы, исследования музыковедов, Новосибирская консерватория.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

MUSIC OF MODERN COMPOSERS IN THE STUDIES OF YOUNG MUSICOLOGISTS. EXPERIENCE OF NOVOSIBIRSK CONSERVATORY STUDENTS

YU.V. ANTIPOVA

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

ABSTRACT. The relevance of the article is due to the understanding of the importance of prompt musicological response to the creative experiences of modern composers, especially those of their region, which allows recording moments of current musical life and laying the foundations for research into certain composer styles, artistic trends, and analysis of individual works, taking into account the opinions of the masters themselves, critics, and journalists. However, a considerable number of problems hinder the appeal to modern music: a negative attitude toward experimental practices on the part of many participants in the cultural community, the inertia of the “classics” in the system of music education, mistrust of the names of little-known composers and their «unhistoricity», the inaccessibility of sheet music and audio recordings, difficulties in establishing contacts with authors, a small amount of information, and the lack of skills in working with examples of modern art that require comprehension of individual concepts and artistic solutions. The history of the development of topics related to the study of contemporaries' music is traced using the example of diploma theses by musicology students of the Novosibirsk Conservatory. It turns out that for a long time, the works of Russian composers, including Siberian ones, have been in the field of research interest. It is concluded that receptivity and openness to multiple experiments taking place in the latest music, the desire to respond to the creative searches of modern authors corresponds to the metamodernist attitudes (oscillation, hyper-reflection, self-sufficiency of all cultural units and the multiplicity of their interpretations).

KEY WORDS: contemporary music, latest music, contemporary composers, musicologists' research, Novosibirsk Conservatory.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



Исследования, связанные с изучением современной и тем более новейшей музыки¹, зачастую вызывают довольно противоречивые чувства ещё на этапе выбора темы, затем её разработки, рецензирования, защиты. Далеко не каждый – студент, педагог, читатель музыковедческих трудов – интересуется современными авторами, следит за художественными тенденциями и премьерами. Велика «инерция» классики (искусства XVIII – первой половины XX столетия), которая преобладает в системе образовательных координат, тогда как музыка рубежа XX–XXI веков, искусство наших дней затрагивается значительно реже, что естественно: «Любые формы рефлексий (а уж тем более их представление в методико-педагогическом ракурсе) осуществляются гораздо позднее “живой” культурной практики» [2, с. 12].

Недостаточная представленность тем этого блока обусловлена целым рядом причин. Не только у обывателей, но зачастую и у профессионалов заложено негативное отношение к новым музыкальным опытам: для многих данное искусство чуждо, сложно, бессмысленно, или даже антихудожественно, антикультурно. Так, размышляя о современном искусстве, а точнее об искусстве пост-культуры, В.Бычков пишет: «Для него характерны сознательный отказ практически ото всех традиционных ценностей Культуры – истины, добра, красоты, святости, – и активные поиски чего-то принципиально нового, что могло бы помочь человеку выжить в техногенной цивилизации современного мира, развивающейся темпами, существенно превышающими темпы развития человеческого сознания» [3, с. 9]. Как следствие, современная музыка занимает скромное место

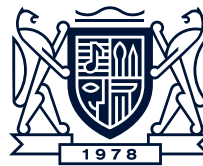
в репертуаре исполнителей, а значит плохо знакома потенциальным её исследователям.

Велика и вероятность того, что молодой композитор, сочинения которого выступают в качестве объекта или материала работы, окажется вскоре забытым, растворится среди сотен себе подобных, или сменит род деятельности. Если же автор не столь молод и уже сколько-нибудь зарекомендовал себя в композиторских и музыковедческих кругах, именит, то и в таком случае многим хочется «гарантий» вечности и полноценной «вписанности» в историю музыки. «Любовь к истории, доверие к прошлому нередко очень близко подходят к фундаментализму – вере в то, что все истины (Истина) лежат в глубоком прошлом и легко открываются людям с чистым сердцем и дискурсивной невинностью» [5, с. 36]. Объяснимо, что для большого числа начинающих музыковедов привлекательнее заняться значительным и великим, а по возможности – и неплохо исследованным (особенно для тех, кто жаждет ориентиров и обучен удачно перефразировать и грамотно цитировать).

В новейшей музыке смущает её пока неисторичность. Н.Провозина, обсуждая музыкально-исторические курсы и позиции современной музыки, справедливо отмечает: «Само словосочетание “история современной” (музыки) воспринимается как некий нонсенс, поскольку сам предмет истории предполагает определённую временную дистанцию от изучаемого явления. Однако в учебном курсе, называемом “история музыки”, это означает современный этап существования искусства. Но рамки этого этапа также изменчивы, как быстротечно время: за несколько десятилетий “современное” уже может стать классикой (как, например, к началу XXI в. творчество Стравинского, Хачатуряна, Шостаковича)» [9, с. 50–51].

Пойдём дальше. Композиторы, известные в культурной среде того или иного города, зачастую незнакомы слушателям других регионов, а значит их творчество не рождает той «эмпатии», которая случается при восприятии имени знакомого. Эта локальная известность заметно сужает шансы молодого

¹ Понятие «современная музыка» и его хронологические критерии, разумеется, являются относительными. Им может определяться музыка XX столетия, музыка отдельных в нём периодов, в наши дни – музыка уже XXI века. В настоящей статье под современной мы будем подразумевать музыку, написанную за 10–15 лет до момента её научного осмысления, новейшей – за 5–10 лет.



го композитора быть профессионально изученным, заинтересовать «своего» искусствоведа (нужно ли говорить, что обретение подобного «своего» автора для многих композиторов может стать большой удачей и послужить популяризации его творчества. Так, например, исследование красноярского композитора Олега Проститова связано с И.В. Белоносовой, новосибирца Лантуата Нгуена – с А.М. Лесовиченко, С.Кравцова – с С.С. Гончаренко). Как бы то ни было, безвестность и непроверенный историей авторитет рождает сомнение в достойности внимания со стороны музыковеда, который ищет «сильного» материала, объекта и предмета. Конечно, в подобной ситуации обращение к современному композитору серьёзно повышает степень научной новизны, позволяя писать сакраментальное «впервые в отечественном музыкознании...» и «в научный обиход введены...». Но вряд ли эта «опция» введения к работе компенсирует все сомнения начинающих исследователей.

Справедливости ради нужно отметить, что изыскания по новейшей музыке принято поддерживать, указывать на их значимость и актуальность, целесообразность и новизну. В итоге, обращение к современности оказывается делом благородным и рискованным одновременно, обещает немало вопросов и претензий, но – вместе с тем – сочувствия и похвал.

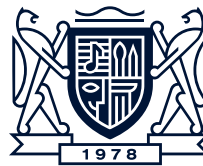
Укажем, вкратце, на другие, более бытийные сложности в работе с образцами новейшей музыки.

Желания заниматься опусами, которые появляются буквально сейчас, в наши дни оказывается недостаточным. Любая идея, связанная пусть с самыми интересными практиками и творческими поисками, должна быть *обеспечена нотным материалом*, а желательно – записью сочинения, поскольку графическая фиксация, тем более с применением авторских нотаций, штрихов, ремарок, электроники не всегда отражает реально звучащую материю, а, кроме того, слабо прочитывается при её изучении лишь в нотном виде. Именно поиск нот становится на начальном этапе главным делом исследователя; не достигнув результата в ближайшие месяцы с избранной темой можно попрощаться. К счастью, присутствие многих современных людей, в том числе и композиторов, в социальных сетях, электронные адреса на персональных страницах

существенно облегчают установление связи (которую на этом этапе скорее всего будет налаживать научный руководитель).

Следует подчеркнуть, что ситуация с отечественными композиторами обстоит много лучше, чем с зарубежными: российские авторы нечасто связаны обязательствами с издательствами и агентствами, которым переданы права на распространение и исполнение, с ними проще вести переписку, спрашивать об аудио- и видео записях, либретто. За прошедшие годы написания дипломных и диссертационных исследований именно авторами были предоставлены многие нотные материалы для их изучения. Укажем на одно лишь «негативное» обстоятельство: не все композиторы имеют свои опусы в законченном виде. Нередки случаи, когда идёт доработка отдельных фрагментов; часть номеров существует в черновиках или не набрана на компьютере; наличествует в нескольких вариантах в зависимости от постановок и исполнительских составов; есть отдельные партии, но нет партитуры; наконец, фрагменты просто разобщены в домашнем или рабочем архиве. Этот фактор, однако, преодолим, если создатель музыки заинтересован в том, чтобы его творчество стало объектом научного исследования, пусть и студенческого. Чрезвычайно важен отклик композиторов на написанные разделы и научные статьи. Этот фактор откликаемости и – как следствие – верификации данных видится принципиально важным и достойным отдельной реплики, достаточно вспомнить историю с переосмыслением Десятой симфонии Д.Шостаковича, случившимся после обнаружения писем композитора к Э.Назировой².

² Напомним, длительное время в музыкознании третья часть Симфонии с её 12-тью повторениями валторновой темы была связана с пасторальными образами (Л. Данилевич), зовами природы в духе малеровской Второй симфонии (М. Сабина) или «Сценой в полях» в «Фантастической» Г. Берлиоза (В. Карбузицкий). Лишь некоторые исследователи улавливали «внутренние зовы» (Л. Мазель) и «глубоко личные смыслы» (Д. Фэннинг). Ясность же внесли письма Д. Шостаковича, написанные бывшей ученице Эльмире Назировой в 1953 году, и конкретно письмо от 29 августа 1953 года, в котором он сообщал, что думает о ней и превратил её имя в ноты. «...Не остаётся сомнений в том, что третья часть имеет автобиографическое значение. Мы знаем о скрытой программе, обнаруживающей себя в сочетании двух монограмм, которые персонифицируют



Порой картину омрачают *долгие ответы авторов* или совсем *безответные к ним обращения*. И если в случае с дипломной работой, которая пишется в течение трёх лет, композиторского отклика можно и подождать, сменить ракурс, найти что-то близкое по содержанию или средствам выразительности, то в случае с курсовой работой, в рамках которой можно впервые опробовать этот блок тем, подобные метания невозможны.

Абсолютно естественно, что обращению к новому материалу сопутствует *отсутствие информации* или исключительно малый её объём. Зачастую, начиная составление творческой биографии – важного этапа в изучении избранного композитора – можно столкнуться лишь с краткими интервью в электронных СМИ, подкастами, передачами, записями видеовстреч. Специфику творческого метода приходится улавливать из тех же источников, собирая по крупицам отдельные детали, очерчивая тенденции, конструируя смыслы. Вновь здесь становятся важными контакты с композиторами и согласие на интервью.

Ещё более сложным моментом оказывается отсутствие навыков работы с образцами новейшего искусства, зачастую – неадекватность традиционных методов академического музыкознания в отношении этих образцов, но главное – необходимость практически в каждом случае исходить из авторской концепции, о чём Г. Григорьева пишет следующее: «Индивидуальность концепции, являющаяся основным ценностным показателем авторского стиля, в современной музыке приобретает исключительно важное значение: она определяет стиль произведения – значительно возросшую по своей роли категорию в стилевой системе» [6, с. 24]. Это отсутствие единого «плана» и проведения аналитических процедур, и обсуждения замысла произведения заставляет каждый раз нащупывать адекватные новому материалу подходы, нередко сопряжённые с проблемами программности и метафоры в музыке, философско-эстетическими взглядами художника, обширным полем дискуссий о современных художественных тенденциях и практиках (метамодерн, концептуализм, мно-

жественные нео- и пост-стили, гибридное, медиа, технологическое искусство и др.).

И всё же, несмотря на упомянутые проблемы, изучение новейшей музыки привлекательно и заразительно, о чём свидетельствует, к примеру, опыт таких выдающихся педагогов и учёных, как В.Н. Холопова, под руководством которой осуществлены десятки исследований в этой области. Многие из представленных в них сочинений обрели в наши дни статус классических образцов, а сами музыковедческие работы заложили основы знаний о тех или иных композиторских стилях и эстетике, художественных тенденциях, параметрах музыкальной композиции [7]³.

Обращение исследовательского интереса к современным авторам и их «новоиспечённым» опусам кажется нам чрезвычайно важным как зачин, возможно, большой истории творчества, но главным образом как попытка зафиксировать моменты современной музыкальной жизни, полной новых имён, событий, фактов, быстро перекрываемыми всё более новыми именами, событиями и фактами. Написанию первых материалов, как было упомянуто, способствует возможность учитывать мнения самих композиторов, других свидетелей происходящего (критиков, комментаторов), что позволяет пусть эскизно, в «фресковом» формате запечатлеть наиболее яркие мгновения художественных, духовных, социальных процессов нашей эпохи.

Наконец, интересным в рамках настоящей статьи представляется отследить главные тенденции в истории разработки тем, связанных с изучением музыки современных (и живущих на момент написания студенческих работ) композиторов. В нашем случае – на примере студентов-музыковедов Новосибирской государственной консерватории им М.И. Глинки (НГК).

Темы, нацеленные на современную музыку, стали разрабатываться в начальный период функционирования консерватории, открытой в 1956 году. Уже первые выпуски музыковедов, среди которых были хорошо известные для НГК и отечественно-

самого Шостаковича (D-Es-C-H) и Эльмиру Назирову (E-A-E-D-A)», – пишет об этой истории Н. Кравец [8, с. 231].

³ Под руководством В.Н. Холоповой было написано 43 дипломные работы, защищены 27 кандидатских и 5 докторских диссертаций, большая часть из которых посвящены музыке XX–XXI вв.



го искусствоведения личности – Г.А. Осипенко, Я.Н. Файн, Т.С. Сорокина, примечательны живым интересом к новейшей музыке того времени⁴. Чаще всего исследуются Д. Шостакович, Р. Щедри, Г. Свиридов; изучаются Б. Ямпил, О. Тахтакишвили, В. Салманов, Э. Лазарев, В. Гаврилин, Д. Кабалецкий, С. Слонимский, В. Шебалин. Большинство работ пишется в классах Л.Я. Хинчин, Т.А. Роменской, затем – Ю.Г. Кона, А.А. Асиновской, В.М. Калужского, Я.Н. Файна, А.М. Айзенштадта. С 1967 года среди композиторских имён появляются новосибирские авторы Г. Иванов, А. Муров, Ю. Шибанов⁵.

Активное изучение новейшей музыки протекало и в 1970-е годы, когда в качестве материала исследования привлекались свежесочинённые опусы. Назовём дипломные работы, посвящённые музыкальной трагедии В. Рубина «Июльское воскресенье» (1970; дипломная работа Т.П. Ким / Г.А. Осипенко – 1974), балету «Анна Каренина» Р. Щедрина (1971; Т. Шильман / Г.В. Айвазова – 1975), Третьей симфонии Б. Тищенко (1966; С.С. Гончаренко / С.В. Серебренников – 1972), балету «Ярославна» (1974; Н. Гребенникова / Г.А. Осипенко – 1979), органной музыке советских композиторов 1960-х – первой половины 1970-х (1980, Г.Б. Томашевич / Г.А. Еременко). Новейшая музыка изучается с позиций выяснения драматургических особенностей, формообразования и техник композиции, а также очерчивания панорамы развития целых жанров или наблюдения за стилем композитора отдельного периода. Статистика такова: до трети работ музыковедов пишется по современному искусству

(7 из 27 в 1972-м; пик приходится на 1975 год: из 26 дипломов этого года – 10 о новейшей музыке).

На протяжении 1980-х гг. подобных тем становится год от года меньше: среди заголовков по сравнению с прежними периодами всё чаще встречаются темы по этномузыкознанию, массовой музыке, краеведению, которые «уводят» музыковедов от современных авторов. Работы по новейшей музыке выполняются под руководством Г.В. Айвазовой, Л.В. Александровой, С.С. Гончаренко, Г.А. Демешко, В.М. Калужского, А.П. Ментюкова, А.Г. Михайленко, С.В. Серебренниковой, Т.С. Сорокиной. Но как было сказано, от активных начальных лет этого десятилетия (8 из 28 дипломов в 1981 году, 7 из 27 в 1983-м) мы приходим к менее продуктивной в этом сегменте второй половине 1980-х (2 в 1989-м). Тем необычнее выглядит выпуск 1987 года: в дипломах исследуются «Мария Стюарт» (1984) С.Слонимского (И.Н. Вепрева / И.М. Корн), «Перезвоны» (1982) В.Гаврилина (И.Ю. Некристов / С.В. Серебренникова); «Сибирские свадебные песни» (1980) А.Мурова (И.А. Романовская / А.П. Ментюков); «История доктора Иоганна Фауста» (1983) А.Г. Шнитке (Е.А. Спирина / Г.А. Айвазова). Наибольший интерес вызывает творчество М.Вайнберга, С.Губайдулиной, Р.Леде-нева, Б.Тищенко, А.Шнитке, Г.Устовской, Б.Чайковского, композиторов-сибиряков (к числу новосибирских авторов присоединяется Ю.Юкечев).

1990-е годы в плане исследования новейшей музыки оказываются достаточно ровными и характеризуются всё более частым появлением тем обзорного характера. Укажем на такие работы, как «Комическое в советской опере 70–80-х годов» (1989, Ю.И. Медведева / И.М. Корн); «Монтаж как принцип драматургии современной музыки (на материале творчества Щедрина 80-х годов)» (1994, О.В. Синельникова / Т.С. Сорокина); «О речеркаре в музыке XX века на примере произведений Слонимского, Пярта, Шибанова (К вопросу о жанровых свойствах речеркара)» (1994, Л.И. Мисникова / Г.А. Демешко); «Композиционные особенности инструментальных произведений 70–80-х годов С.Губайдулиной» (1997, Н.В. Розенцвейг / С.С. Гончаренко); «Жанр тойука в творчестве композиторов Саха (на материале произведений 60–90-х годов)» (1997, Е.Б. Милюкова / С.С. Гончаренко); «Реформы

⁴ Некоторые особенности драматических симфоний Шостаковича 40-х и 50-х годов (Г.А. Осипенко / Л.Я. Хинчин Л.Я., 1961); Опера Р.К. Щедрина «Не только любовь» Я.Н. Файн / Л.Я. Хинчин Л.Я., 1963); Интонационно-драматургическое развитие в опере Шостаковича «Катерина Измайлова» (Т.С. Сорокина / Л.Я. Хинчин, 1966).

⁵ 1971: Первая бурятская оратория В. Ямпил «Гудящие сосны» (В.К. Катаева / А.А. Асиновская); 1974: Музыка Сибирских композиторов для оркестра народных инструментов (М.Г. Шейхот / В.М. Калужский); Камерно-вокальные циклы сибирских композиторов 60–70 годов (Л.А. Химич / Т.А. Роменская); «Алкина песня» Г.Н. Иванова – первая сибирская опера (Р.И. Шевцова / А.А. Асиновская); 1979: Вокальные произведения А. Мурова второй половины 70-х годов (Л.К. Азимова / В.М. Калужский); Из наблюдений над творчеством Ю.И. Шибанова (Л.Б. Еремина / В.М. Калужский).



нотации в XX веке: исторический, аналитический и информационно-технологический аспекты» (1999, Е.И. Прокудина / К.М. Курленя). Работы по современной музыке пишутся под руководством Г.А. Айвазовой, С.С. Гончаренко, Г.А. Еременко, А.П. Ментюкова, А.Г. Михайленко, Т.С. Сорокиной. Как и прежде в разработке оказывается довольно мало зарубежных мастеров, что очевидно связано с недоступностью нотного материала (в 1970–1980-х гг. самыми современными оказывались Б.Барток, А.Онеггер, П.Хиндемит, в 1990-е появляются имена О.Мессиана, К.Пендерецкого⁶). Очевидно, что граница «современности» в случае с иностранным блоком оказывается существенно сниженной.

В 2000-е и 2010-е годы исследования молодых музыковедов по современной музыке продолжают, однако новейшей музыки изучается немного: сказывается и уменьшение цифр приёма на теоретико-композиторский факультет в целом, и то, что нижняя граница современного (авангардного) искусства отодвигается вглубь прошлого века. Многие работы пишутся о музыке 1970–1990-х годов – это свидетельствует о том, что осмысления ждали многие и многие сочинения предшествующих десятилетий, не теряющих при этом «маркировки» актуальной современной музыки. Назовём работы «Вертолётно-струнный квартет Карлхайнца Штокхаузена как воплощение художественных принципов музыкального авангарда» (2003, Н.В. Санникова / К.М. Курленя); «Творчество Ю.П. Юкечева на примере Симфонии (“Драматической поэмы”) и электронных композиций (“Egyption Ballad” и “26.01.94”))» (2004, И.О. Конева / Л.Л. Пыльнева); «О мелодическом тематизме в фортепианных сонатах Б.Тищенко: к проблеме претворения традиций» (2005, Н.Ю. Трушева / С.С. Гончаренко); «Система композиции Яниса Ксенакиса: к вопросу о формализации творческого метода» (О.Н. Лу-

нева / К.М. Курленя); «Мелопея в опере “Н.Ф.Б.” Владимира Кобекина» (2008, И.В. Доронина / С.С. Гончаренко); «Неоритуальные мотивы в творчестве российских композиторов последней трети XX века» (2012, И.В. Стрельникова / Г.А. Еременко).

Прорывными исследованиями в плане обращения к совсем «свежим» сочинениям являются «Документальная видео-опера Стива Райха “Три истории”» (2002) (М.Н. Бакуменко / К.М. Курленя, 2006), «Музыкально-зрелищные жанры в репертуарной жизни Новосибирского театра музыкальной комедии (2006–2011)» (2011, А.С. Ромашова / Г.А. Еременко); «Особенности аудиовизуальной синестезии в медиакомпозиции Ю.П. Юкечева «10 сновидений в форме вариаций» (2010) (2012, Я.Безоков / А.П. Ментюков).

Наконец, укажем на дипломные, магистерские и диссертационные работы молодых новосибирских музыковедов, написанные в последние годы. В 2017-м защищается исследование «Синтез звука и видеоизображения в четырёх сериалах о Шерлоке Холмсе» (Д.Ю. Дягилева / К.М. Курленя). Под научным руководством Ю.В. Антиповой пишутся «Стилевые взаимодействия в современном российском мюзикле (на примере “Кентервильского привидения” А. Молчанова) (2019, Н.А. Лавриненко), «Судьба жанра фортепианного этюда (XIX–XXI вв.)» (2021, Е.В. Олейникова), «Город как метафора в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков» (2022, диссертация А.В. Ванчугова), «Феномен препарированного фортепиано: история, теория, практико-педагогический аспект» (2023, Т.А. Бочкарева), «Пути академизации массовых стилей и жанров (на примере оперы Д.Мазурова “DARK”)» (2023, К.В. Чехлова), «Российская научная опера: искусство как исследование» (2024, Е.А. Мизонова), «Российская моноопера 2010-х годов: историко-культурный контекст и жанрово-стилевая специфика» (2024, ВНР Т.А. Беляевой). Опере «Грехопадение» Р. Сагдиева с применением технологий дополненной реальности посвящён диплом Д.С. Черкасовой (научный руководитель М.А. Мичков). В связи с поступлением китайских аспирантов, появляются научные разработки о композиторах КНР и современной

⁶ Таковы «Истоки раннего творчества Оливье Мессиана» (1990, Л.И. Серебренникова / Л.В. Александрова), «К вопросу о синтетичности мышления Кш. Пендерецкого (На материале “Страстей по Луке”))» (1991, Л.Ш. Маточкина / Л.В. Александрова); «Некоторые проблемы послевоенного музыкального авангарда на Западе» (1992, С.Н. Токарева / Г.А. Еременко).



китайской музыке⁷.

В завершение отметим следующее. Эпоха метамодерна, в которую мы вошли, меняет представления о многих сторонах действительности, культуры, искусства. Всё более адекватной моделью поведения, мировосприятия, постижения культурных явлений становится та, что учитывает такие установки, как осцилляция⁸, радикальная открытость, гиперрефлексия, уход от одномерности и категоричности, созерцание мира и культуры как целостности всего – как общего потока смыслов и самодостаточности всех культурных единиц.

Метамодерн допускает множественность интерпретаций одних и тех же явлений, напротив, не предполагает существования готовых концепций, обязательных метанарративов, но направлен на «открытый подход к изучению мира» [11], отзывчивость на все – пусть и неоднородные культурные формы, которые воспринимаются теперь как творения единого архива/банка/супермаркета культуры⁹. Подобный подход подталкивает нас

по-новому «не оценивать», но учитывать, фиксировать, распознавать, вносить в банк культуры все создаваемые художниками нашего времени творения, понимая через них «пределы бесперспективного будущего» (Р. Аккер, Т. Вермюлен).

Интенсификация исследований по новейшей музыке видится важным, буквально психотерапевтически обусловленным приёмом гармонизированных взаимоотношений с окружающим миром, источником позитивного отношения к любому прогрессу, способом приятия противоположных убеждений и синтеза противоположностей [4]. Роль новосибирских музыковедов здесь могла бы быть определяющей: единственная за Уралом консерватория, в основу которой легли традиции научных школ ведущих музыкальных вузов страны, вот уже несколько десятилетий собирает молодых специалистов огромного сибирского региона. Способность к выработке новых знаний в условиях удалённости от центра (и его авторитарности), толерантность, откликаемость и отзывчивость, независимость, осцилляция – все эти качества «сибирского характера» [10] способствуют самой успешной деятельности особой генерации исследователей, представителей метамодерна.

⁷ Примечательна ситуация, сложившаяся в 2023 году: аспирант Чжуан Цзюньцзе (научный руководитель П.А. Мичков) выполнил ВНР о творчестве своего однокурсника Ма Шухао «Преломление национальных традиций в творчестве современных китайских композиторов (на примере фортепианных сочинений Ма Шухао и Ло Майшо)». В свою очередь Ма Шухао (научный руководитель Л.Л. Пыльнева) также разрабатывал тему, посвящённую современной китайской опере («Театральное творчество Го Вэньцзина в контексте музыкального искусства Китая»).

⁸ Характер осцилляции (раскачивания между противоположностями) описан теоретиками метамодерна Т. Вермюленом и Р. ван дер Аккером: «Он осциллирует между энтузиазмом модернизма и постмодернистской насмешкой, между надеждой и меланхолией, между простодушием и осведомлённостью, эмпатией и апатией, единством и множеством, цельностью и расщеплением, ясностью и неоднозначностью» [1].

⁹ Американский искусствовед Дж. Сальц, наблюдающий за проявлениями нового – иного – вида чувственности, раскачивающейся между убеждениями, предположениями и позициями, замечает следующее: «В последнее время в музейных и галерейных показах я замечаю новый подход к созданию произведений <...> это феерия начинающих местных талантов, которая проводится дважды в десятилетие. С такой установкой: “Я знаю, что произведение, которое я создаю может показаться глупым, даже дебильным, или что это уже когда-то было, но это не означает, что оно не серьезно”. Внезапно, эти бесстрашные, бессовестные, всё и вся знающие и сознающие про искусство молодые художники, вдруг начинают не только видеть разли-

чие между серьёзностью и отчуждённостью как искусственное; до них начинает доходить, что они могут быть искренними и насмешливыми одновременно, и они начинают создавать работы из этого сложного-составного состояния сознания, которое Эмерсон называл “отчуждённое величество”» (цит. по: [1]).



ЛИТЕРАТУРА

1/ Аккер Р., Вермюлен Т. Заметки о метамодернизме / пер. А. Есипенко / Metamodern. Журнал о метамодернизме. 02.12.2015. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 27.10.2023).

2/ Беляева Т.А. Проблемы изучения музыки конца XX – начала XXI века в музыкально-исторических курсах // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: Сборник материалов IV Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирск, 16–17 октября 2019 года. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 2019. С. 11–22.

3/ Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФРАН, 2007. 239 с.

4/ Гребенюк А. Основы метамодернистской психологии / Metamodern. Журнал о метамодернизме. 31.10.2017. URL: <https://metamodernizm.ru/metamodernism-psychology/> (дата обращения: 23.10.2023).

5/ Гречко П.К. История и современность: перспектива деконструктивистского прощания с историей // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2009. № 1. С. 34–44.

6/ Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы. М.: Советский композитор, 1989. 206 с.

7/ Комарницкая О.В. Исследования по современной музыке в научной школе Валентины Холоповой // Music Scholarship. 2017. № 4(29). С. 49–69. DOI 10.17674/1997-0854.2017.4.049-069.

8/ Кравец Н. Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д.Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С. 228–235.

9/ Провозина Н.М. К проблеме отбора учебного материала для курса истории современной музыки // Педагогика музыкального образования: проблемы и перспективы развития: Материалы II международной очно-заочной научно-практической конференции. Нижневартовск: Изд-во Нижневартовского гос. Университета, 2008. С. 50–60.

10/ Сибирский характер как ценность: коллективная монография / под общ. ред. доктора педагогических наук,

профессора, члена-корреспондента РАО М.И. Шиловой; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. Том 1. Красноярск, 2004. 256 с.

11/ Чубарь П.И. Интервью с Настей Саде Ронкко: чувственность в искусстве метамодерна / Metamodern. Журнал о метамодернизме. 24.11.2016. URL: <https://metamodernizm.ru/nastja-sade-ronkko/> (дата обращения: 23.10.2023).

REFERENCES

1/ Akker, R., Vermuylen, T. (2015), "Notes on metamodernism", Metamodern. Zhurnal o metamodernizme [Metamodern. The journal of Metamodernism], trans. by A. Esipenko, Available at: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (Accessed: 23 October 2023). (In Russ.)

2/ Belyaeva, T.A., (2019), "Problems of studying music at the end of the XX – beginning of the XXI century in musical and historical courses", Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh: Sbornik materialov IV Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii [Musicology: history and modernity through the eyes of young scientists: A collection of materials of the IV All-Russian Scientific and Practical Conference], Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, Novosibirsk, pp. 11–22. (In Russ.)

3/ Bychkov, V.V., Man'kovskaya, N.B., Ivanov, V.V. (2007), Trialog: Razgovor Pervyi ob ehstetike, sovremennom iskusstve i krizise kul'tury [Trialog: The First conversation about aesthetics, contemporary art and the crisis of culture], IFRAN, Moscow, 239 p. (In Russ.)

4/ Grebenyuk, A. (2017), "Fundamentals of metamodern psychology", Metamodern. Zhurnal o metamodernizme [Metamodern. The journal of Metamodernism], Available at: <https://metamodernizm.ru/metamodernism-psychology/> (Accessed 23 October 2023). (In Russ.)

5/ Grechko, P.K. (2009), "History and modernity: the perspective of a deconstructivist farewell to history", Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Filosofiya [Bulletin of the Peoples Friendship University of Russia. Series: Philosophy], no. 1. pp. 34–44. (In Russ.)

6/ Grigor'eva, G.V. (1989), Stilevye problemy russkoi



sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka, 50–80-e gody [Stylistic problems of Russian Soviet music of the second half of the XX century, 50–80-ies], Sovetskii kompozitor, Moscow, 206 p. (In Russ.)

7/ Komarnitskaya, O.V. (2017), "Research on contemporary music at the scientific school of Valentina Kholopova", Music Scholarship no. 4(29), pp. 49–69. (In Russ.)

8/ Kravets, N. (1996), "A newlook at Shostakovich's Tenth Symphony", D.D. Shostakovich: Sb. statei k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [D.D. 10. Shostakovich: Collection of articles dedicated to the 90th anniversary of his birth], Saint-Petersburg, pp. 228–235. (In Russ.)

9/ Provozina, N.M. (2008), "On the problem of selecting educational material for the course of the history of modern music", Pedagogika muzykal'nogo obrazovaniya: problemy i perspektivy razvitiya: Materialy II mezhdunarodnoi ochno-zaochnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii [Pedagogy of music education: problems and prospects of development: Materials of the II international full-time scientific and practical conference], Izd-vo Nizhnevartovskogo gos. universiteta, Nizhnevartovsk, pp. 50–60. (In Russ.)

10/ Sibirskii kharakter kak tsennost': kollektivnaya monografiya [Siberian character as a value: a collective monograph] (2004), ed. by M. I. Shilova, Doctor of Pedagogical

Sciences, Professor, Corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Krasnoyarsk State Pedagogical University. V.P. Astafiev University, Vol. 1, Krasnoyarsk, 256 p. (In Russ.)

11/ Chubar' P.I. Interview with Nastya Sade Ronkko: sensuality in metamodern art (2016), "Notes on metamodernism", Metamodern. Zhurnal o metamodernizme [Metamodern. The journal of Metamodernism]. Available at: <https://metamodernizm.ru/nastja-sade-ronkko/> (Accessed 23 October 2023). (In Russ.)

Сведения об авторе

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: antikostin@mail.ru

Author information

Yuliya V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Music History Department, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: antikostin@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

81/

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

ХОЛОДОВА М.В.,
ФАНЬ ХУА
«Паганини флейты»:
личность и творчество
Франца Допплера

УДК 78.071.1

«ПАГАНИНИ ФЛЕЙТЫ»: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ФРАНЦА ДОППЛЕРА

М.В. ХОЛОДОВА¹, ФАНЬ ХУА²

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

² Независимый исследователь, Тайюань, Китайская народная республика

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена именитому австро-венгерскому флейтисту, дирижёру, композитору Францу Альберту Допплеру. Он получил при жизни широкое признание в музыкальных кругах середины XIX века – был главным флейтистом Венгерского Национального театра и Венской Придворной оперы, преподавал в Венской консерватории, выступал на престижных концертных площадках по всей Европе. Несмотря на то, что ряд его сочинений для флейты до настоящего времени пользуются большой исполнительской популярностью, личность и творчество этого музыканта ещё не становились объектом внимания отечественных учёных. На основе изучения и систематизации разрозненных данных зарубежных источников в предлагаемой работе воссоздана биография Ф.Допплера, вписанная в так называемый «интерьер» эпохи, систематизированы композиторские опыты талантливого флейтиста, значительно расширившего концертный репертуар для своего инструмента, а также продемонстрировавшего яркие достижения в сфере музыкального театра. Введение в научный обиход неизвестных русскоязычной аудитории фактов жизненного и творческого пути Ф.Допплера позволит дополнить панораму выдающихся мастеров, вошедших в историю мировой культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Франц Допплер, флейтисты-виртуозы XIX века, австро-венгерская музыкальная культура, произведения для флейты, опера, балет.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

“PAGANINI FLUTES”: A CREATIVE PORTRAIT OF FRANZ DOPPLER

M.V. KHOLODOVA¹, FAN HUA²

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

² Independent Researcher, Taiyuan, China

ABSTRACT. The article is dedicated to the eminent Austro-Hungarian flutist, conductor, composer Franz Albert Doppler. During his lifetime, he received wide recognition in musical circles of the mid-19th century – he was the main flutist of the Hungarian National Theater and the Vienna Court Opera, taught at the Vienna Conservatory, and performed at prestigious concert venues throughout Europe. Despite the fact that a number of his compositions for flute are still very popular performing, the personality and work of this musician have not yet become the object of attention of Russian scientists. Based on the study of foreign sources, in the article recreated the biography of F. Doppler, inscribed in the so-called “interior” of the era. Systematized the composer’s experiments of a talented flutist who left a rich legacy that significantly expanded the concert repertoire in the middle of the XIX century for flute, as well as demonstrating vivid achievements in the field of the musical theater. The introduction of the facts of F. Doppler’s life and career into the scientific use of unknown Russian-speaking audience will make it possible to complement the panorama of outstanding performers who have gone down in the history of world wind art.

KEYWORDS: Franz Doppler, flute virtuosos of the 19th century, Austro-Hungarian musical culture, works for flute, opera, ballet.

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

Франц Альберт Допплер (1821–1883) является одним из выдающихся австро-венгерских музыкантов XIX столетия. Он получил при жизни широкую известность как талантливейший виртуоз (современники наградили его титулом «Паганини флейты»), дирижёр, композитор и педагог. Его произведения и сегодня входят в учебный репертуар студентов колледжей и консерваторий, пользуются популярностью у флейтистов во всём мире¹, выступая неоспоримым свидетельством их высокого профессионального уровня. Вместе с тем приходится констатировать тот факт, что, несмотря на широкое признание в исполнительских кругах, страницы творческой биографии музыканта малоизвестны даже профессиональной аудитории. Существующие немногочисленные интернет-публикации и статьи зарубежных искусствоведов не переведены на русский язык и никак не комментируются в отечественной литературе. Данное обстоятельство обуславливает актуальность и научную новизну предлагаемой работы, цель которой – представить творческий портрет музыканта в «интерьере эпохи».

Франц (Ференц) Альберт Допплер (Franz (Ferencz) Albert Doppler) родился 16 октября 1821 года в столице Галиции, г. Лемберге (Львове)² (рисунок 1).

Его отец, Йозеф Доплер (Josephus Doppler, 1785–1857), работал военным капельмейстером 37-го пехотного полка, являлся талантливым мультиинструменталистом (играл на гобое, флейте, контрабасе), композитором, учителем городской музыкально-театральной школы. Мать – Катарина Рот (Catharina Rot), дочь сержанта Якоба Рота. В семье воспитывалось пятеро детей – у Франца были старшие сестры Элизабет, Розалия, а затем родились младшие братья – Карл и Антон.

¹ Самыми распространёнными в современной исполнительской практике флейтистов являются Венгерская и Валашская фантазии, а также пьеса «Праздничный сувенир».

² Лемберг – австрийское название современного украинского города Львов, являлось официальным в австрийский и австро-венгерский периоды его истории (1772–1918).



Рисунок 1. Франц Допплер, 1853 г. Источник: <https://www.last.fm/music/Franz+Doppler>

На основе изучения различных материалов в творческой биографии Ф. Допплера можно выделить три периода: первый, **«лембергский»** (или львовский), второй, **«пешский»** и третий, **«венский»**. Представим обзорную характеристику каждого из них.

Первый период (1821–1837 гг.) – годы ученичества, обретения мастерства. Во всех источниках фиксируется тот факт, что Франц рос в творческой атмосфере. Неудивительно, что музыкальное дарование проявилось у него с самого раннего детства. Исследователь Г. Степпер приводит в своей статье воспоминания будущего флейтиста-виртуоза о первых шагах в мир искусства: «У нас была служебная



квартира в казарме. Во дворе часто звучали венгерские мелодии в исполнении солдат <...>, которые оказывали на меня большое впечатление: мой отец однажды заметил, что я подражаю ударам барабана по деревяшке, используя две деревянные палочки. Он даже сделал специально для меня небольшой барабан, чтобы я мог тренироваться – мне тогда едва исполнилось 4,5 года. Позже, во время репетиций маршей отца в музыкальном зале, я нередко становился “участником” его оркестра и очень ритмично отбивал партию барабана» (цит. по: [8, р. 88]).

В 1828 году семья на время переезжает в Варшаву, так как Йозеф Допплер получил хорошо оплачиваемую должность первого гобоиста в Польском национальном театре. Во время восстания, зимой 1830/31 года, здесь была поставлена опера Д.Обера «Немая из Портичи», в которой Франц впервые вышел на большую сцену. В своей автобиографии он оставил сведения о детских творческих успехах: «Капельмейстер Курпинский организовал для исполнения оберовской оперы дополнительный хор мальчиков, в который меня включили, и в короткое время я выучил свою партию (на польском языке). Пел с такой уверенностью, что даже привлёк внимание капельмейстера» (цит. по: [там же]).

В Варшаве начинается систематическое обучение мальчика на флейте. Первоначальное музыкальное образование братья Франц и Карл получили от отца. Ф.Допплер писал: «В восемь лет мне подарили флейту. Энтузиазм и желание учиться играть были настолько сильны, что родители (как они позже говорили) часто насильно отбирали у меня флейту, чтобы мое здоровье не повредилось из-за перенапряжения...» [там же]. Меньше чем за полтора года он добился удивительных успехов в игре на инструменте, о чём свидетельствует его выступление 22 апреля 1831 года в Варшавском театре «Розмаитосци» (“Teatr Rozmaitości”) в интерлюдии комедии А.Коцебу, где 10-летний флейтист с большим успехом исполнил Вариации “Za miesza” в сопровождении оркестра. К сожалению, политические волнения в Польше вынудили семью вернуться обратно в Лемберг.

Вероятно, Йозеф Допплер сам был неплохим флейтистом, поскольку под его руководством сыновья Франц и Карл буквально через несколько лет получили славу вундеркиндов в европейских

музыкальных кругах. А.Карпьяк в числе возможных учителей называет также известного в то время в Лемберге артиста и педагога-флейтиста Михала Яцковски (Michał Jackowski (1795–1848) [5], однако эта информация не подтверждается документально, да и сам Франц ни разу не упоминал каких-либо преподавателей, кроме своего отца.

Уже с 1832 года юный Допплер давал публичные концерты в Лемберге. Об одном из них сохранилась восторженная рецензия местного журнала «Мнемозина» (“Mnemosyne”), датированная 5 мая 1834 года: «...В театре была показана четырёхактная комедия Раунаха “Контрабандисты”. <...> В перерыве мы слушали Франца Допплера. Маленький мальчик с большой флейтой и огромным талантом в свои 12 лет играл не хуже профессионального, состоявшегося маэстро. Он мастерски и интересно исполнил Вариации Друз³» (цит. по: [4]).

Осенью 1834 года Франц вместе с отцом и старшей сестрой Элизабет предприняли творческую поездку в Вену, где 28 ноября состоялся дебют юного флейтиста-виртуоза в зале «Общества друзей музыки», прошедший со «счастливым успехом» [8, р. 88–89]. В течение последующих четырёх лет они много ездили с отцом в гастрольные турне по разным городам Европы, где помимо сольных концертов Франц выступал в дуэте с братом Карлом, покоряя взыскательную публику своей виртуознейшей игрой.

Второй период творческой биографии Ф. Допплера (1838–1857 гг.) маркируется окончательным отъездом из Лемберга. В 1838 году юношу в возрасте 18 лет пригласили на должность первого флейтиста в престижный Немецкий театр Пешта (Pesti Városi Színház)⁴, где уже официально с 1837 года работал его отец (гобой) и младший брат Карл (вторая флейта), получивший место в 12 (!) лет. Это был самый крупный театр в городе (вмещал до 3500 ты-

³ Вероятно, имеются в виду сложнейшие в техническом плане «Концертные Вариации для флейты и арфы» знаменитого в то время флейтиста и композитора Луи Друз, который был главным конкурентом французского виртуоза Жана-Луи Тюлу. Исполнение данного сочинения 12-летним Допплером свидетельствует о его блестящих профессиональных результатах.

⁴ Открыт в 1812 году в Пеште (ныне Будапеште). Немецкий театр называли из-за того, что труппу составляли немцы, и спектакли шли в основном на немецком языке.



Рисунок 2. Немецкий театр в Пеште. Источник: <https://www.wikidata.org/wiki/Q1233432>



Рисунок 3. Национальный театр в Пеште. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pesti_Magyar_Szinhaz.jpg

сяч зрителей), построенный известным венским архитектором Михаэлем Поллаком в неоклассическом стиле (рисунок 2).

В 1841 году, приехав из гастрольного турне, Франц становится первым флейтистом Национального театра Пешта (Pesti Nemzeti Színház, рисунок 3)⁵ после блистательного прослушивания в оперном спектакле «Мария Батори» Ференца Эркеля⁶ – тогда главного дирижёра и художественного руководителя театра. Брат Карл занял место второго флейтиста.

Общение с Ф. Эркелем переросло в тесную дружбу и активизировало композиторскую деятельность Ф. Допплера⁷. С 1841 года он, вдохновлённый национальными идеями, пишет ряд произ-

ведений, интонационно и тематически связанных с венгерской культурой, делает многочисленные аранжировки песен, маршей. Примерно в это же время Ф. Допплер начинает совмещать интенсивную исполнительскую и композиторскую работу с дирижёрской деятельностью – работает капельмейстером гражданской гвардии Офена.

Одной из больших удач стала постановка его первой оперы «Граф Бенёвский» (“Benevsky”)⁸ на сцене Национального театра в 1847 году (работал над ней в течение шести лет). Премьера получила признание публики и обрела большой общественный резонанс. Австрийская полиция открыто выступила против доплеровского сочинения из-за ярко выраженных национальных мотивов. Результатом явился официальный приказ снять «Графа Бенёвского» с репертуара⁹.

В 1849 году Франц пишет свою вторую патристическую оперу «Илька» (“Ilka”, рисунок 4), которая выдержала только в театральном сезоне

⁵ Национальный театр Пешта был открыт 1837 году по инициативе графа Иштвана Сеченьи (István Széchenyi) – видного венгерского политика-реформатора, писателя. Первоначальное его название – Пештский венгерский театр (Pesti Magyar Színház). В 1840 году стал именоваться как Национальный театр. До открытия Оперы Будапешта в 1884-м (ныне Венгерского государственного оперного театра) в Национальном театре шли как театральные пьесы, так и оперные спектакли.

⁶ Ференц Эркель (1810–1893) – известный венгерский композитор, пианист, дирижёр, музыкальный педагог, основоположник венгерской национальной оперы. В своих сочинениях отражал трагические страницы истории страны. Среди наиболее значимых его опер – «Ласло Хуньяди» и «Бан Банк». Автор национального гимна Венгрии. Сегодня оперный театр в Будапеште носит его имя – театр Эркеля (Erkel Színház).

⁷ Флейтист начинает активное самообразование: изучает теоретические труды, берёт частные уроки гармонии и оркестровки.

⁸ Мориц либо Мауриций фон Бенёвский – скандально известный венгерско-словацкий гусар, моряк, революционер и путешественник; один из национальных героев Венгрии. Его насыщенная «невероятными» приключениями биография (в которой фигурируют пиратские преступления, а также самопровозглашение королём Мадагаскара) не раз становилась основой для опер европейских композиторов.

⁹ Это обстоятельство вынудило Ф. Допплера переработать и переименовать оперу – некоторое время она шла под названием «Авансия» (“Avancia”).

1849/1850 гг. 40 (!) представлений, шедших с неизменным аншлагом. В дальнейшем талантливый музыкант создал для Национального театра оперы «Ванда» (1851), «Два гусара» (1853), а также ряд балетов, принёсшие ему славу и репутацию *венгерского национального композитора*.

Францу удавалось мастерски воплощать народный колорит в своих венгерских, польских или немецких операх, каждый раз превращая спектакль для слушателей в гражданскую манифестацию. Исследователи отмечают, что после переезда в Пешт брата Допплеры почувствовали себя настоящими патриотами (хотя и не имели «венгерской крови») – они демонстративно носили национальные костюмы (рисунок 5) и даже подписывались в венгерском стиле.

В 1853 году Ф. Допплер совместно с Ф. Эркелем и ведущими солистами оркестра Национального театра организовали в Пеште «Филармонические концерты», в рамках которых сформировался первый венгерский симфонический оркестр¹⁰, осуществлявший регулярную концертную деятельность. Его бессменным руководителем в течение почти 20 лет (1853–1871) был Ф. Эркель.

С начала 1850-х гг. Ф. Допплер активно сочиняет, пополняя свой репертуар талантливыми авторскими сочинениями, а также эффектными переложениями для флейты. В целом можно констатировать, что 1850-е годы в творческой биографии Франца – это время широкого признания. Вместе с братом он становится очень известной фигурой в европейском музыкальном мире. У них завязываются творческие и дружеские отношения с именитыми музыкантами и композиторами того времени, среди них: Ференц Лист¹¹, Рихард Вагнер, Джакомо Мейербер, Иоганнес Брамс, Антон Рубинштейн, Карл Гольдмарк, Игнац Мошелес и др., многие из которых нередко бывали гостями дома Допплеров в Будапеште.

¹⁰ Ныне Будапештский филармонический оркестр – один из старейших коллективов в Венгрии.

¹¹ Отметим, что Ф. Допплеру принадлежит оркестровка всех шести «Венгерских рапсодий» Ф. Листа, с которым он познакомился в 1854 году в Веймаре. Именно Францу, чьей авторской музыкой и исполнительским мастерством восторгался, именитый венгерский композитор доверил свои сочинения.

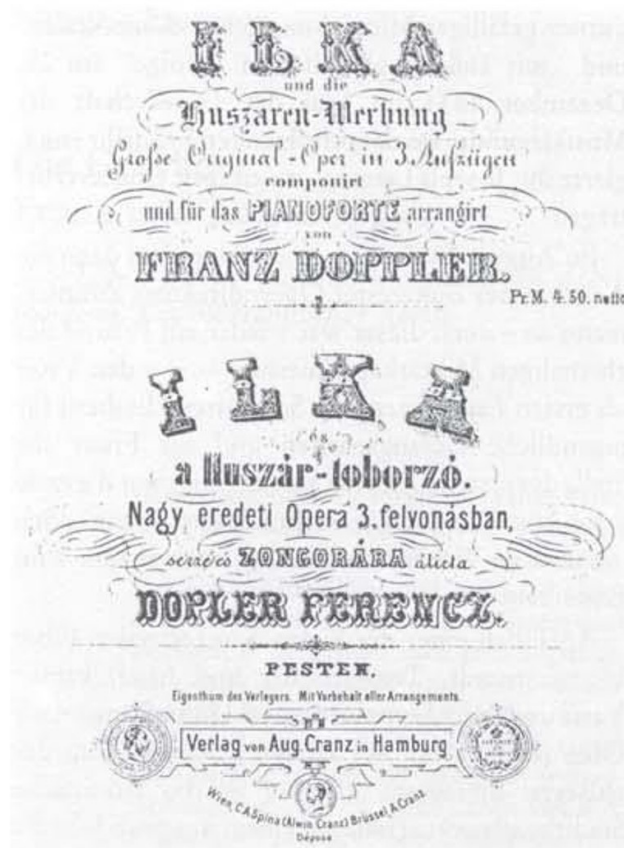


Рисунок 4. Афиша оперы
Ф. Допплера «Илька». Источник: [8, с. 92]

Период 1853–1858 гг. отмечен обширной серией гастролей флейтистов Допплеров¹². С огромным успехом они выступили по всей Европе. Потрясающему мастерству исполнителей-виртуозов и композиторов рукоплескали в Вене, Линце, Зальцбурге, Потсдаме, Праге, Лемберге, Дрездене, Йене, Берлине, Лейпциге, Гамбурге, Бремене, Штутгарте, Веймаре, Брюсселе, Ганновере, Париже, Лондоне.

На концертах братья нередко играли музыку собственного сочинения, среди которых была

¹² В работе Г. Степпера есть информация, что ранее, в 1843 году братья Допплеры посещали Россию. Однако каких-либо сведений об этом найти, к сожалению, не удалось.

и знаменитая «Венгерская фантазия» (Фантазия на венгерские темы) – их совместное произведение для двух флейт с оркестром (ор. 35). О некоторых блистательных выступлениях того времени сохранились документальные свидетельства. Так, например, в известном лейпцигском журнале «Новый журнал музыки» (“New Magazine for Music”)¹³ сообщалось, что «Франц и Карл Допплеры находятся в поездке по Германии. <...> Из Пешта хвалят достижения обоих господ. <...> Они такие виртуозы, – отмечает корреспондент, – о которых я никогда раньше не слышал, можно многому научиться у этих великих талантов. Франц Доплер – искусный композитор, и я могу вас заверить, что его [оперы] Бенёвский, Илька и Ванда не могли быть написаны немцем. Он известен и как прекрасный капельмейстер. Говорят, что выступления оркестра и хоров в [Национальном] театре в Пеште под руководством г-на Допплера превосходны» [8, р. 92].

В другом отзыве на один из концертов братьев также читаем восторженные строки: «Их исполнение было чрезвычайно красивым: они воспринимались абсолютными королями звука и музыкальной мысли, но публику больше впечатляло богатство блестяще сыгранных опусов, в которых мастера продемонстрировали потрясающий ансамбль» [5, р. 68]. Отметим, что Карл был левшой (в связи с чем держал флейту в противоположную сторону), и когда Допплеры вместе появлялись на сцене, внешне создавалась уникальная зеркальная симметрия, которая выгодно «оттеняла» их виртуозный дуэт. «Игра на флейте братьев Допплеров – одно из самых значительных событий, которые мы можем вспомнить в области инструментальной виртуозности...» – заключает в своей похвальной рецензии после резонансного выступления венгерских флейтистов в Вене в 1855 году Эдуард Ханслик (Eduard Hanslick), один из самых влиятельных музыкальных критиков своего времени [6, р. 87].

Наиболее масштабно и многогранно освещён в печати приезд братьев Допплеров в Лемберг (на их родину) на рубеже 1857–1858 гг. 21 декабря 1857 года в местном журнале появилось следующее сообщение: «Братья Допплеры, львовяне, выдаю-

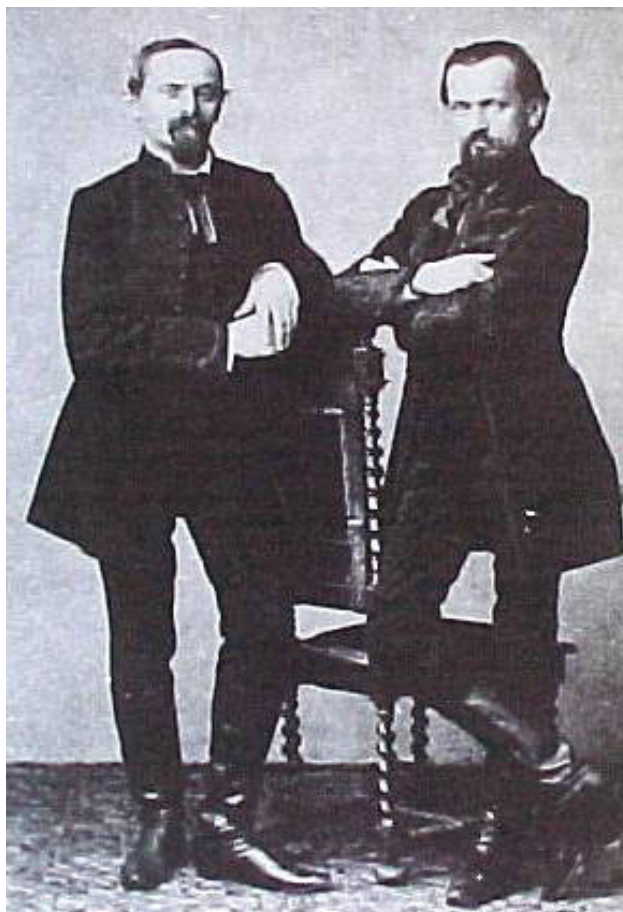


Рисунок 5. Братья Допплеры (Карл стоит слева).

Источник: https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Franz_Doppler

щиеся флейтисты и композиторы, из которых один является директором оркестра в Национальном театре Пешта, прибыли на прошлой неделе во Львов. Сегодня их первый концерт. Будет поставлена опера старшего Допплера – “Бенёвский”. Композитор лично будет дирижировать ею» [4].

Достаточно развёрнутый отклик на премьеру оперы в Новом польском театре¹⁴ содержится на страницах еженедельного «Литературного

¹³ Учреждён в 1834 году Р. Шуманом совместно с пианистами Ю. Кнорром и Л. Шунке.

¹⁴ Основателем Нового польского театра во Львове выступил граф Австро-Венгерской империи, галицкий помещик, крупный землевладелец, меценат Станислав Скарбек (Stanisław Marcin Skarbek). Это был один из самых крупных театров Европы того времени. Известен также под названием «Театр Скарбека».



журнала» (*“Dziennik Literacki”*), отличавшегося прогрессивными взглядами на современную литературу и искусство: «Опера [*“Бенёвский”*] – очень интересное произведение: имеет в себе много свежих, мелодичных сольных арий; хоры профессионально отточены, особой выразительностью отличается дуэт во втором действии <...>. Бенёвский представлен как венгр, борющийся в магнатской конфедерации. Его тоска по родине очень удачно передана в музыке. Партия героя основана на венгерских мелодиях, а в хорах поляков, заключённых на Камчатке, находим преимущественно польские народные ритмы, поэтому опера произвела сильное впечатление и была для нас очень интересна. Инструментовка оперы отличается художественным мастерством, яркими контрастами. Неудивительно, что первое произведение нашего композитора, которое около одиннадцати лет исполняется в Национальном театре Пешта, стало любимой и наиболее посещаемой оперой в Венгрии» [4].

Помимо оперных премьер (в Лемберге была представлена также опера Ф. Допплера *«Ванда»*), восторженно принятых местной публикой, братья-флейтисты дали несколько концертных программ, получивших прекрасные отзывы: «...особенно следует отметить необыкновенную гармоничность и техническое совершенство совместной игры. Их собственное творчество является свидетельством высокого художественного вкуса и таланта...» [5, р. 69].

В 1858 году открывается новая страница творческой биографии Ф. Допплера. Несмотря на установившуюся идейно-духовную связь с Пештом (ставшим его второй родиной), Франц, желая добиться почётно-го положения в главном музыкальном центре Европы, принял лестное предложение из столицы Австрии. В феврале он подписал контракт с дирекцией Венской Придворной оперы, обещавшей, ко всему, осуществить постановки «венгерских» опер Ф. Допплера. С 1 апреля он официально вступил в должность главного флейтиста и – второго (балетного) дирижёра. Как отмечает Г. Степпер, в этой новой для себя «роли» Франц был обязан каждый год ставить собственный или аранжированный балет, что объясняет его активизацию работы в этом жанре [8]. Известно, что балеты Ф. Допплера шли в Вене с большим успехом.

Буквально через год после назначения музыкант почти согласился вернуться обратно в Венгрию, где ему предложили занять должность заместителя директора Национального театра (выгодное дополнение к месту первого флейтиста). Да и обещания постановок в Придворной опере так и не осуществились¹⁵. Однако предприимчивые венцы всё же удержали Ф. Допплера от отъезда введением «пожизненной» должности главного флейтиста придворного оркестра (ранее подобной даже не было предусмотрено в бюджете) и новым обязательством «исполнять его оперы» [5, р. 69–70]. В итоге Франц принял решение остаться в Вене. Директор Матео Сальви выполнил условия «сделки», и 27 сентября 1862 года, наконец, состоялась венская премьера допплеровской оперы *«Ванда»*, прошедшая с большим успехом¹⁶.

В 1864 году (по некоторым источникам в 1865-м [2, с. 133]) Франц был приглашён на должность профессора Венской консерватории по классу флейты, где проработал более 15 лет, совмещая преподавание с регулярными гастрольями по Европе. В 1876 году он получил звание главного капельмейстера Венской придворной оперы – яркое свидетельство признания его мастерства на поприще дирижирования. Отметим, что с начала 1860-х гг. жизненные и творческие пути братьев Допплеров разошлись: Карл окончательно обосновывается в Штутгарте, куда его пригласили в качестве руководителя оркестра оперного театра¹⁷, преподаёт в Консерватории.

С 1879 года у Ф. Допплера обострилась астма, вследствие чего флейтисту пришлось завершить исполнительскую карьеру. Его талантливый ученик Роман Кукула стал преемником в оркестре Придворной оперы, а в 1882 году – и в Венской консерватории (см. об этом: [8, с. 94]). Несмотря на предписанные врачами курортные путёвки в Бад-Райхенхаль, здоровье музыканта заметно

¹⁵ Это обстоятельство в своё время было решающим для переезда в Вену – Ф. Допплер очень хотел, чтобы его оперы, пронизанные национальными мотивами, звучали в Австрии.

¹⁶ Здесь же, в 1870 году была поставлена «Юдифь» на библейский сюжет. Это его первая и единственная немецкая опера, не имевшая, надо сказать, большого успеха.

¹⁷ Он проработал там 33 года, почти до конца жизни.

ухудшилось. После инсульта он провёл последние месяцы своей жизни в Бадене. Ф. Допплер умер 27 июля 1883 года, похоронен на Центральном кладбище Вены.

Потомков Франц не оставил, однако выдающуюся музыкальную династию продолжили дети брата Карла. Самый знаменитый потомок семьи Допплеров – *Ульрих Георг Мюллер-Допплер* (род. 1961, рисунок 6), немецкий флейтист-виртуоз, выпускник Королевской консерватории в Брюсселе. С конца 1980-х гг. ведёт активную концертную и педагогическую деятельность. Он является основателем и участником известного трио камерной музыки (*Le Trio de Bruxelles*), с которым объездил разные страны Европы. У.Г. Мюллер-Допплер – автор многочисленных транскрипций и переложений, активно популяризирует сочинения для флейты своих знаменитых предков¹⁸.

Франц Допплер оставил богатое музыкальное наследие. Оно включает в себя по неуточненным данным более 100 разножанровых произведений¹⁹. Прежде всего отметим, что сочетание исполнительского гения с безусловным композиторским дарованием позволили Ф. Допплеру внести существенный вклад в развитие флейтового искусства. В то же время такая ситуация была весьма характерна для XIX века, когда формируется новый тип музыканта «*виртуоз-композитор*» (термин И.Ямпольского), объединяющего в одном лице исполнителя и автора сочинений (вспомним Ф.Листа, Ф.Шопена, Н.Паганини, А.Паскулли и др.). Творческие работы Ф.Допплера – это не просто демонстрация виртуозной техники. Даже при частичном знакомстве с его музыкой, можно утверждать, что он был талантливым автором, раскрывшим художественно-выразительные возможности флейты, существенно обогатив художественный репертуар для этого инструмента.

К сожалению, на сегодняшний день полный список опусов Ф. Допплера официально не задокументирован исследователями. Отсутствует хронология



Рисунок 6. У.Г. Мюллер-Допплер. Источник: <https://myspace.com/ulrichmuellerdoppler>

создания и в целом информация по целому ряду сочинений, большая часть которых не имеет номера опуса, что создаёт существенные разночтения. Нотный архив Ф.Допплера, насколько нам известно, до сих пор не сформирован, многих изданий нет в свободном доступе. Всё это крайне затрудняет возможность достоверной систематизации работ музыканта. На основе анализа различных источников²⁰ был атрибутирован и составлен список произведений Ф.Допплера (см. таблицу), по которому можно сделать предварительные выводы.

Большую часть «учтённого» творческого наследия Ф.Допплера симптоматично составляют разножанровые сочинения для флейты. Среди них важное место занимают фантазии на темы из опер композиторов XIX века, а также на венгерские народные мелодии. Как известно, популярность фантазии в эпоху Романтизма связана с необы-

¹⁸ Prof. Ulrich Mueller-Doppler Biography // Fern Music. URL: https://archive.ph/20140127064343/http://fern-music.com/product_info.php/prof-ulrich-mueller-doppler-p-53 (дата обращения: 10.06.2024).

¹⁹ Больше половины сочинений из творческого архива композитора не пронумерованы.

²⁰ Сопоставлялись данные, имеющиеся в нотных международных библиотеках и работах исследователей: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Franz_Doppler; <https://www.bill-audot.com/contributor-artwork?id=14039&type=compositeur>; <https://musicalics.com/en/node/79472>; <https://books.google.ru/books?id=Elf0DAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=one-page&q&f=false>; https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/145934/mmonard_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y.



Транскрипции	• «Желание», транскрипция для флейты и ф-но (по сочинению Х.Крамера) 1853 г. • «Тоска по дому», транскрипция для флейты и ф-но (по сочинению А.Юнгмана, ор. 117, 1858 г.)
Концертные пьесы	• Валашская фантазия для флейты и ф-но, ор. 10. 1858 г. • Фантазия (парафраз) по мотивам оперы Ф.Шуберта “Die Verschworenen” для 2-х флейт и ф-но, ор. 18. 1853 г. • Венгерская фантазия для 2-х флейт и ф-но, ор. 35 (написана совместно с К.Допплером, впервые исполнена в 1853 г., опубликована в 1877 г.) • Венгерская пасторальная фантазия для флейты и ф-но, ор.26. 1857–1874 гг. • Фантазия для флейты и ф-но, ор. 30. Опубликовано в 1873 г. • Фантазия на темы из оперы «Риголетто» Дж.Верди для 2-х флейт и ф-но., ор. 38. Опубликовано в 1878 г. • «Сомнамбула», парафраз в воспоминание об Аделине Патти для 2-х флейт и ф-но, ор. 42. 1882 г. • Фантазия на темы из Крейцеровой сонаты Л.Бетховена для флейты и ф-но, ор. 43. 1882 г. • Фантазия на темы Альберта Брауна “Mutterseelenallein” для флейты и ф-но. • Казильда-фантазия для флейты и арфы, ор. 46, 1858 г. (совместно с А.Замара) • Фантазия-попурри по мотивам опер Доницетти, Вебера, Россини, Обера, Берлиоза для 2-х флейт, 1881 г. • Концерт для 2-х флейт с оркестром
Камерно-инструментальная музыка	• «Ноктюрн» для флейты и ф-но, ор.12. • Колыбельная для флейты и ф-но, ор.15 • Мазурка для флейты и ф-но, ор. 16. 1853 г. • Ноктюрн для флейты и ф-но, ор. 17. 1853 г. • Ноктюрн для флейты, скрипки, валторны (или виолончели) и ф-но, ор. 19. 1853 г. • Бравурный вальс для 2-х флейт и ф-но, ор. 33 1856 г. • «Лесная птица» для флейты и ф-но, ор. 21. 1865 г. • «Воспоминание о Риге» для флейты, валторны и ф-но, ор. 34 1865 г.? • Песнь любви» для флейты и ф-но, ор. 20. 1866 г. • «Пражский сувенир» для 2-х флейт и ф-но, ор. 24. • Анданте и рондо для 2-х флейт и ф-но, ор. 25. • Эллинор (№ 1. Серенада. № 2, Чардаш), для флейты и ф-но, ор.27. 1873 г. • “Satanella” для флейты и ф-но, ор. 29 1873 г. • Сонатина № 1 для флейты и ф-но, ор. 32, № 1 • Сонатина № 2 для флейты и ф-но, ор. 32, № 2 • Венгерское дуэтино для 2-х флейт и ф-но, ор. 36 (Впервые опубликовано в 1879 г.). • Американское дуэтино для 2х флейт и ф-но, ор. 37. 1879 г. • Сюита для флейты и ф-но, ор. 116 • Трио для флейты, виолончели и арфы с ф-но

Иные инструмен- тальные сочинения	• Марш на открытие Охотничьего карнавала для ф-но, 1880 г. • Кошут-марш для ф-но • Чардаш для фортепиано в 4 руки, ор. 40 • Венгерские мелодии для фортепиано в 4 руки, ор.41. 1880 г. • Вариации на тему Моцарта для скрипки и ф-но, ор. 44 • Интродукция и Аллегро для фортепиано в 4 руки • Экспромт для фортепиано • Венгерская увертюра для оркестра
Оперы	• Бенёвский», 1841 г. • «Илька», 1849 г. • «Ванда», 1853 г. • «Эржебет» (написана совместно с братом Карлом и Ф.Эркелем), 1847 г. • «Два гусара», 1853 г. • «Сальватор Роза», 1855 г. • «Юдифь» (на немецком языке), 1870 г.
Балеты	• «Мелюзина», ор. 44/45 • Трубочист из Лондона», ор. 53

Таблица. Список произведений Ф.Допплера

чайным расцветом исполнительской культуры виртуозов [3, с. 151–152]. Жанр в силу своего импровизационного начала давал талантливым музыкантам возможность эффектно демонстрировать своё профессиональное мастерство и «ослепительную» технику. Подобные концерты, нередко превращавшиеся в захватывающие эпатажные шоу, пользовались огромным успехом у слушателей того времени [7, р. 2]. Композиторы даже соревновались в создании самых популярных оперных фантазий для разных инструментов (вспомним знаменитые фантазии Ф. Листа, Н.Паганини, П. Сарасате, А.Паскулли и др.) [1]. В этом плане Ф. Допплер не стал исключением, так как многие Фантазии специально сочинялись флейтистом для гастрольных турне с братом Карлом.

Отдельную нишу в творческом архиве Ф. Допплера занимают произведения для музыкального театра, что связано с его плодотворной деятельностью в Пеште и Вене. Относительно опер исследователи сходятся во мнении, что им написано семь сочинений (см. таблицу). Имеющаяся информация касательно балетов весьма противоречива. В работе Г.Степпера отмечается активная работа Ф. Допплера в этом жанре (что было определено, прежде всего, его должностными обязанностями в Венской

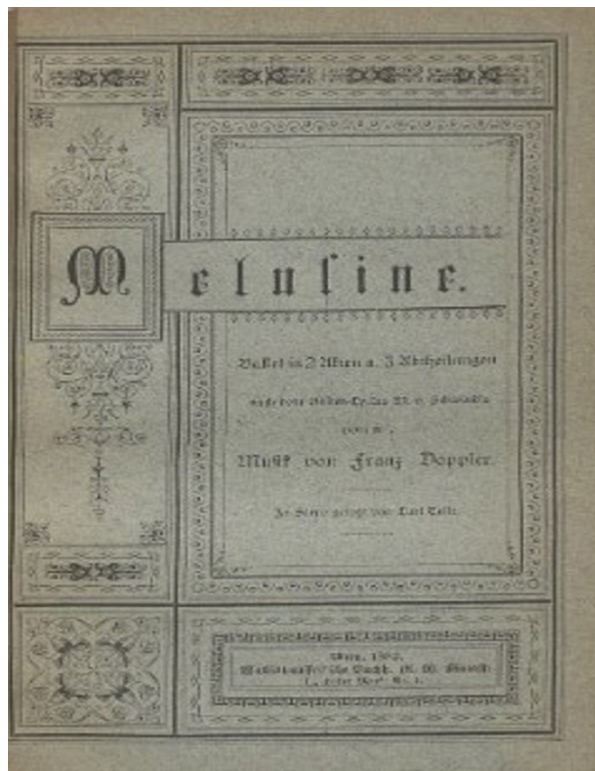


Рисунок 7. Титульный лист партитуры балета Ф. Допплера «Мелюзина». Источник: [https://imslp.org/wiki/Melusine,_Op.44_\(Doppler,_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Melusine,_Op.44_(Doppler,_Franz))



Придворной опере), фиксируется большой успех хореографических спектаклей у публики. В то же время никаких документальных свидетельств немецким исследователем не представлено. Не существует и полного списка, состоящего хотя бы из названий сочинений – тем не менее в разных источниках фигурирует цифра 15. Нам удалось выяснить только то, что Ф. Допплеру достоверно принадлежит балет «Мелюзина» (“Melusine”)²¹ (рисунок 7). Произведение написано в духе романтических традиций, по циклу картин «Мелюзины» австрийского живописца, близкого друга Ф.Шуберта, Морица Людвиг фон Швинда (1804–1871). Г. Степпер и А.Карпьяк также вскользь упоминают о балете «Трубочист из Лондона» (“Schornsteinfeger aus London”, op. 53), однако какая-либо конкретная

информация об этом опусе в источниках открытого доступа отсутствует.

Можно с уверенностью констатировать, что Ф. Допплер – талантливый флейтист, дирижёр, композитор – действительно вписал яркую страницу в историю европейского музыкального искусства XIX столетия. Несмотря на активизацию научной мысли зарубежных авторов, обширное наследие австро-венгерского мастера ещё не получило какого-либо развёрнутого осмысления, многие произведения ждут своего исследователя. Данное обстоятельство открывает перспективы для комплексного изучения творчества Ф.Допплера и уточнения его вклада в мировую музыкальную культуру в целом, и в историю исполнительства на флейте, в частности.

²¹ Мелюзина (Мелюзайн, Мелизанда) – фея из кельтских и средневековых легенд, дух воды в святых источниках и реках. Часто изображалась как женщина-змея или женщина-рыба от талии и ниже, иногда с двумя хвостами.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Норбу Л.О., Холодова М.В. Личность и творчество А.Паскулли в контексте западноевропейского музыкального искусства XIX века // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 5. С. 1–10. DOI: 10.7256/2453-613X.2021.5.36727 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36727 (дата обращения: 22.05.2024).
- 2/ Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1978. 184 с.
- 3/ Холодова М.В., Патюкова Д.Г. Флейтист и композитор Ж.Демерссман: штрихи к творческому портрету // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 146–154. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.146-154
- 4/ Андрій Карпьяк. Франц Допплер // Інтерактивний Львів: Енциклопедія. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/persons/franz-doppler/> (дата обращения: 22.05.2024).

- 5/ Andrij Karpiak: Die Lemberger Flötisten Franz und Karl Doppler, zwei herausragende europäische Musike // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz 6 (2000). Pp. 64–71.
- 6/ Eduard Hanslick. Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868. Zweite durchgelesene und verbesserte Auflage. Bd. 2, 1855. 604 p.
- 7/ Merryl K.Neille. Teaching Artistry of the Flute: A Summary of Dissertation Recitals. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts (Music: Performance) in the University of Michigan, 2018. 29 p.
- 8/ Stepper Gernot. Die Gebrüder Franz und Karl Doppler.



Das Leben zweier Flötenvirtuosen des 19 // Jahrhunderts. Ein biographischer Abriss. In: Tibia. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik 7/2 (1982). Pp. 88–95.

REFERENCES

- 1/ Norbu, L.O., Kholodova, M.V. (2021), "The personality and work of A.Pasculli in the context of Western European musical art of the XIX century", PHILHARMONICA. International Music Journal, No. 5, pp. 1–10. DOI: 10.7256/2453-613X.2021.5.36727 Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36727 (Accessed 22 May 2024). (In Russ.)
- 2/ Usov, Yu. (1978), Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na duhovyyh instrumentah [The history of foreign performance on wind instruments], Muzyka, Moscow, 184 p. (In Russ.)
- 3/ Kholodova, M.V., Patyukova, D.G. (2022), "Flutist and composer J.Demerssman: touches to a creative portrait", Problems of musical science/Music Scholarship, No. 3, pp. 146–154. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.146-154 (In Russ.)
- 4/ Andriy, Karpiak, "Franz Doppler", Interactive Lviv: Encyclopedia, Available at: <https://lia.lvivcenter.org/uk/persons/franz-doppler/> (Accessed 22 May 2024). (In Ukrain.)
- 5/ Andrij, Karpiak (2000), "Die Lemberger Flötisten Franz und Karl Doppler, zwei herausragende europäische Musike", Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, No. 6, pp. 64–71. (In German)
- 6/ Eduard, Hanslick (1855), Aus dem Concertsaal. Kritiken

und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868. Zweite durchgelesene und verbesserte Auflage. Bd. 2, 604 p. (In German)

7/ Merryll, K.Neille (2018), Teaching Artistry of the Flute: A Summary of Dissertation Recitals. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts (Music: Performance) in the University of Michigan, 29 p. (In Eng.)

8/ Stepper, Gernot (1982), "Die Gebrüder Franz und Karl Doppler. Das Leben zweier Flötenvirtuosen des 19", Jahrhunderts. Ein biographischer Abriss. In: Tibia. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik, No. 7/2, pp. 88–95. (In German)

Сведения об авторах

Холодова Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: holodova-maria@mail.ru

Фань Хуа, независимый исследователь, Тайюань, Китайская народная республика

E-mail: matildaflauto@outlook.com

Authors information

Maria V. Kholodova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: holodova-maria@mail.ru

Fan Hua, Independent Researcher, Taiyuan, China

E-mail: matildaflauto@outlook.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

94/

ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

КАРДАШЕВСКАЯ Л.И.
О бытовании «молочного
напева» у тувинцев
Баян-Ульгийского аймака
Монголии



УДК 784.4:398

О БЫТОВАНИИ «МОЛОЧНОГО НАПЕВА» У ТУВИНЦЕВ БАЯН-УЛЬГИЙСКОГО АЙМАКА МОНГОЛИИ

Л. И. КАРДАШЕВСКАЯ

Арктический государственный институт культуры
и искусств, 677000, Якутск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В данной работе уделяется внимание одной из обрядовых тувинских песен – песне-заклинанию овцы «тэгэ», которая была зафиксирована автором статьи в апреле 2024 года во время экспедиции в сумон Цэнгэл Баян-Ульгийского аймака Монголии, месте проживания этнических тувинцев. Этот напев-заклинание исполняется при отказе овцематки от кормления своего новорождённого ягненка или же чужого, который остался без матери, для принятия детёныша, а также для успокоения овцы во время доения. Автор выполняет музыковедческий анализ напева, делает сравнение тувинско-монгольского заговора с аналогичными традициями у тувинцев Республики Тыва и бурят и, на основе сопоставлений этих родственных этносов, имеющих культурно-исторические контакты, выявляет схожие особенности тембровой, ладовой, мелодической и ритмической организаций.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: тувинцы, скотоводческий напев, заговор, заклинание, колыбельная песня, звукоряд, мелодия.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Исследование выполнено в рамках Программы развития ФГБОУ ВО «АГИКИ» на 2022–2030 годы, реализуемой по Программе стратегического академического лидерства «Приоритет – 2030. Дальний Восток» (проект «Культурный код: фольклорно-этнографическая экспедиция в Монголию “Золотые нити тюркской культуры”»).

ABOUT THE EXISTENCE OF THE “MILK CHANG” AMONG THE TUVANIANS BAYAN- ULGII AIMAG OF MONGOLIA

L. I. KARDASHEVSKAYA

Arctic State Institute of Culture and Arts, 677000, Yakutsk,
Russian Federation

ABSTRACT. The article pays attention to one of the ritual Tuvan songs – the song-spell of the sheep “tege”, which was recorded by the author of the article in April 2024 during an expedition to Sumon Tsengel Bayan-Ulgian aimag of Mongolia, the place of residence of ethnic Tuvans. This chant-spell is performed when a sheep mother refuses to feed her newborn lamb or a stranger who was left without a mother, to adopt a cub, as well as to calm the sheep during milking. The author performs a musicological analysis of the melody, makes a comparison of the Tuvan-Mongolian conspiracy with similar traditions among the Tuvians of the Republic of Tyva and Buryats and, based on comparisons of these related ethnic groups with cultural and historical contacts, identifies similar features of timbre, fret, melodic and rhythmic organizations.

KEYWORDS: Tuvans, cattle-breeding chant, conspiracy, spell, lullaby, scale, melody.

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

The research was carried out within the framework of the Development Program of the Arctic State Institute of Culture and Arts for 2022–2030, implemented under the Strategic Academic Leadership Program «Priority 2030. Far East» (Project Cultural Code: folklore and ethnographic expedition to Mongolia “Golden threads of Turkic culture”).



В музыкально-фольклорных традициях народов Сибири, помимо песен, танцев и инструментальных импровизаций, существуют системы сигналов и звукоподражаний животным, к которым относятся собаководческие, оленеводческие и другие скотоводческие сигналы и звукоподражания. Они исполняются человеком при подманивании домашних животных в хозяйстве, либо исполняются как манки-подзывания диких животных и птиц на охоте. Музыковед Э.Е. Алексеев, говоря об акустических феноменах народов Сибири, писал об определённых «языках» доместикизации – приёмах звуковой терапии по успокаиванию особи и стада, об умении пастуха воздействовать голосом на важенок и оленят, а также его способности управлять стадом через звуковой контакт с вожаком. Всё это являлось «звуковыми константами» для северных людей [2, с. 167]. Таким образом, пастух или скотовод выступает не только «руководителем», но и своего рода «психологом» стада. Он своими подражаниями или возгласами может успокоить животное или целое стадо. Причём эти сигналы не несут в себе определённого вербального смысла, это скорее отражение окружающей звуковой среды, имитативная активность для приспособления к ней.

Как верно отмечает этномузыколог Ю.И. Шейкин, звуковые имитации и сигналы «являются редко замечаемой сферой сонорного поведения в интонационной культуре» [22, с. 167]. У народов Южной Сибири, кроме звукоподражаний и сигнального интонирования, учёный выделяет ещё одно «направление общения с животным – это **«молочные напевы»**. Они являются «реликтами традиционной культуры скотоводов Центральной Азии, их исполняют для успокоения коров, верблюдиц, кобыл, овец, коз во время кормления приплода или доения, и эта традиция сохранилась только у теленгитов, горных алтайцев, тувинцев и бурят» [там же, с. 200]. Отметим, что другие исследователи, которые пишут о данной традиции пения для самок домашних животных, именуют её как **«скотоводческие заговоры или заклинания»** [6; 9; 10; 13; 15; 20 и др.]. Н.М. Кондратьева справедливо заключает, что «традиция

скотоводческих заговоров, относящаяся к обрядовой сфере народных культур, широко распространена у тюрков и монголов, населяющих территории Южной Сибири, Центральной и Средней Азии, Закавказья... и входит в центральную, не подверженную быстрым изменениям, наиболее архаичную область тюркских и монгольских культур» [13, с. 3].

Первым на особенности такого рода скотоводческих напевов у тувинцев обратил внимание исследователь истории и культуры народов Восточной и Южной Сибири Ф.Я. Кон, который в 1902–1903 гг. совершил экспедицию в Туву (в Сойотию) по поручению Северо-Восточного отдела Русского географического общества [18]. Он пишет, что «при кормлении жеребёнка или приучении кобылы к другому детенышу хозяйка «поёт» или «протяжно кричит»: *кр-у-у, кр-у-у-у...* при доении козы «поют или протяжно произносят: *чо-о-о-у-у, чо-о-о-у-у, чо-о-о...* при доении овцы «приговаривают *по-о-о-от, по-о-о-от, па-а-а*» [12, с. 105]. Позже этнограф П.И. Каралькин, который в 1950–1960-е гг. вёл исследовательскую и собирательскую деятельность в районе Тувы – Тоджу, а также в Дзун-Хемчикском кожууне (районе), заметил монотонность мелодии, напеваемой тувинской женщиной при доении коров: *кро-о-о-о, кро-р-о-о-о, кр-р-о-о-о* [11, с. 41]. Он зафиксировал отдельные названия этих обращений: *инек оглер* – успокоение коровы, *инек уврер* – лечение коровы, *пе куруглаар* – успокоение кобылицы, *хой потпа* – успокоение овцы [там же, с. 41–42].

В середине XX века сбором и изучением тувинского музыкального фольклора также занимается музыковед, композитор А.Н. Аксенов, который выполняет нотирование традиционных и современных народных песен тувинцев, образцов народной инструментальной музыки, примеров горлового пения «хомей», скотоводческих напевов, шаманских песнопений и т.д. В частности, в труде «Тувинская народная музыка» он приводит семь нотных образцов мелодических речитаций, исполняемых при обряде приручения животных, в том числе три примера приручения ягненка, распеваемых на слоги «тпро-гат», «тпру-га» [1]. С 1970-х гг. начинает



заниматься изучением истории, этнографии, культуры и искусства своего народа тувинский исследователь З.К. Кыргыс. В книге «Песенная культура тувинского народа» учёный делает этнографическое описание скотоводческого обряда, приводит четыре нотировки заговоров и предлагает дать обобщённое название для всех заговоров животных – *мал алзыры* (приручение животных) [15]. В другом своём труде «Тувинские народные песни и обрядовая поэзия» автор пишет о музыкально-стилистических особенностях тувинских обрядовых песен, в том числе и скотоводческого заговора [16, с. 37]. В последующие годы скотоводческие заговоры тувинцев рассматривают музыковеды Ю.И. Шейкин, В.Ю. Сузукей, Г.Б. Сыченко, Н.М. Кондратьева, А.Д.-Б. Монгуш, Н.А. Лопсан, Е.К. Карелина, А.Х. Кан-оол, Е.Л. Крупич (Тирон) и др.

Ю.И. Шейкин, опираясь на анализ трёх мелодических речитаций по заговариванию овцы из труда А.Н. Аксенова, выделяет в них четыре мелодические формулы и приходит к выводу, что первый образец (пример 1)¹ сопряжён с шаманской и сказительской практиками, подтверждая тем самым высказывания автора и его информанта о том, что к подобному монотонному типу мелодического речитирования прибегали в прошлом и тувинские шаманы [22, с. 200–201; 1, с. 22]. Но в то же время, на наш взгляд, к отдельным хазматоническим ходам с пунктирным ритмом никак нельзя применять термин «монотонность». Остальные же напевы, по мнению Ю.И. Шейкина, связаны с колыбельными *опейлээр* [22, с. 201]. Рассмотрим эти речитации подробнее.

Так, в примере 1 обращает на себя внимание широкий амбитус напева, составляющий октаву и нисходящие глиссандо с охватом от кварты до сексты, а также пунктирный ритм. Если посмотреть на нотные образцы напевов тувинских шаманов, приведённых в книге А.Н. Аксенова, то нисходящее глиссандирование можно отметить только в тоджинском варианте напева (в середине и в заключении мелодической речитации) [1, с. 23].

¹ Первый образец является завершением речитации по приручению ягненка, записанной А.Н. Аксеновым в 1956г. от В.Кок-оола. Ю.И. Шейкин вынес нисходящие глиссандирующие мелодические ходы, нехарактерные для основного напева, в отдельный пример, записав их на высоте «соль».



Пример 1. Каденция напева по приручению ягненка.
Зап. А. Аксеновым от В. Кок-оола в 1956 году [22, с.550; 1, с. 20].

Остальные три образца шаманских напевов у А.Н. Аксенова обнаруживают тремолирование на б.2 и м.3 в течение и в окончании напева, либо только в завершении примера без широких скачков в мелодии и «скольжения», что сближает их с жанром колыбельных. Исследователь тувинской музыки указывает, что сходство речитаций-заговоров с колыбельными прослеживается в монотонности речитирования, а также «чередующегося с ним тремолирования (на большой секунде и на малой терции) в конце каждой фразы» [там же, с. 22]. К тому же со слов его информантов «издали не отличишь: баюкают ли ребенка, или приручают ягнёнка, козлёнка, или телёнка к чужой матке» [там же, с. 20]. Здесь нужно подчеркнуть, что информант исполнял напевы шаманских камланий, «давно исчезнувших из быта». Несомненно, в данных напевах присутствуют некоторые черты, характерные для заговоров и колыбельных, но можно ли полностью утверждать о сходстве заговоров животных с шаманскими напевами и колыбельными? Этот вопрос ещё предстоит изучить.

Следующие примеры скотоводческих заговоров в труде А.Н. Аксенова подтверждают их связь с мелодическим рисунком тувинских колыбельных [1, с. 20–21] (примеры 2–4).

Все эти напевы содержат в мелодии тремолирование на м.3. Возвратное движение от одного устоя к другому придаёт покачивание, характерное для жанра колыбельных. Отметим, что данные образцы речитаций построены на ангемитонных звукорядах трихорда в кварте (м.3, б.2) и тетрахорда в квинте (м.3, б.2, б.2). О том, что пентатоника лежит в основе большинства тувинских песен, пишут многие



Пример 2. Напев для приручения ягненка. Зап. А. Аксеновым от А. Чимба в 1948 году [1, с. 21]



Пример 3. Напев для приручения ягненка. Зап. А. Аксеновым от С. Сарыг-оола в 1945 году [1, с. 21]



Пример 4. Напев по приручению ягненка. Зап. А. Аксеновым от В. Кок-оола в 1956 году [1, с. 20]

исследователи [1; 4; 15; 17]. Далее мы убедимся в преобладании этого лада и в заговорах животных.

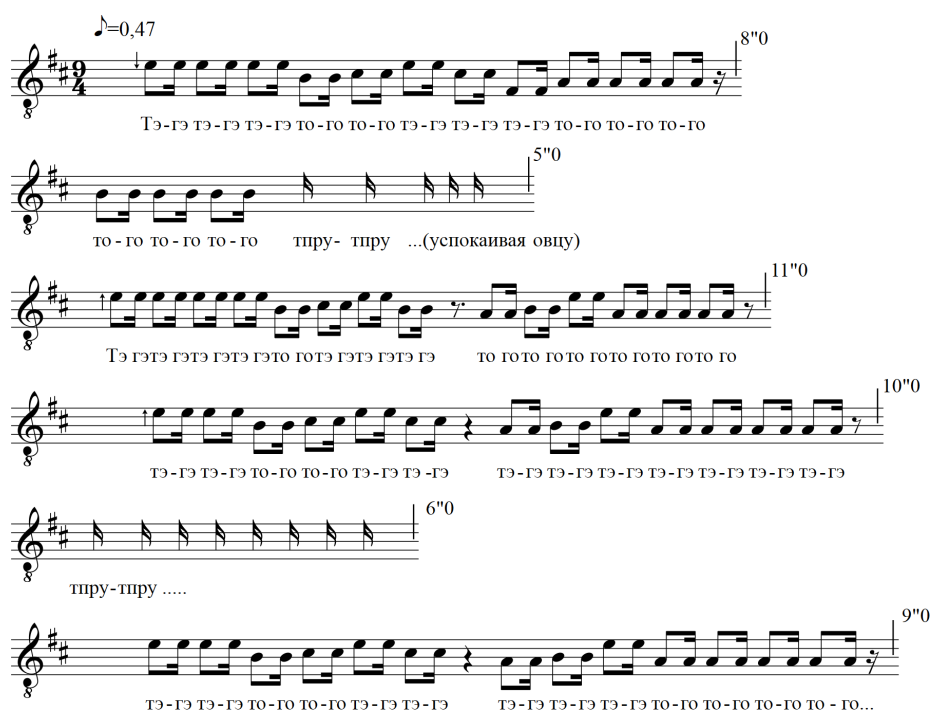
В апреле 2024 года преподаватели и студенты Арктического государственного института культуры и искусств (г. Якутск) совершили экспедицию к тувинцам, проживающим в сумоне Цэнгэл Баян-Ульгийского аймака Монголии². Одной из задач научной поездки являлась фиксация и анализ образцов музыкального фольклора.

Сумон Цэнгэл относится к Баян-Улэгэйскому аймаку Монголии и примыкает к Монгун-Тайгинскому

кожууну Республики Тува. «В настоящее время в с. Цэнгэл проживают 1740 тувинцев (435 семей), 8700 казахов и 6 монголов... Многие тувинцы, живущие в Цэнгэле, утверждают, что раньше, когда ещё не было установлено государственных границ между Тувой, т.е. Россией и Монголией, их земли считались частью тувинской территории. Установление границ между двумя странами привело к тому, что они оказались на монгольской территории» [17, с. 27, 29]³. Тувинцы сумона свободно говорят на тувинском, монгольском и казахском языках. Многие в культуре перенято ими от монголов и ка-

² Состав экспедиционной группы: О.Д. Коврова, Л.И. Кардашевская, Н.Е. Уаров, О. Нямжав.

³ Всего в Монголии проживает около 20 тысяч тувинцев.



Пример 5. Напев по приручению ягненка «тэгэ». Первый раздел напева.
Записан Л.Кардашевской от Б.Попаа в с. Цэнгэл Баян-Ульгийского аймака Монголии

захов, но в то же время они сумели сохранить и собственные традиции, несмотря на изолированность и удалённость от городов. Во многом, конечно, этому способствовали налаженные дружеские связи жителей с. Цэнгэл и российских тувинцев, начатые ещё в 1950–60-х гг.

В ходе экспедиции, помимо образцов устного народного творчества, народных и авторских песен, нам удалось зафиксировать скотоводческий заговор «тэгу», исполненный Батай Попаа на животноводческой ферме у чабана Начык Тогтохуу, в 40 км от с. Цэнгэл (рисунок 1) [23]. Этот заговор сочетает в себе два тембровых стиля – распевание слогов «тэгу-того» (пример 5) и напевание «фыркающих» звуков (пример 9), таким образом, напев делится на две части. Информант чередует оба стиля два раза, тем самым создавая некую репризность. По сведениям тувинцев с. Цэнгэл, к такому специальному напеву «тэгу~тэгу» прибегают в том случае, когда животное после окота не признаёт свое потомство [там же].



Рисунок 1. Тувинка Батай Попаа исполняет напев для принятия (кормления) овцой ягнёнка. Личный архив автора



Пример 6. Скотоводческий заговор овцы «тээгэ» в исполнении Ц.-Д. Ц.Доржиевой из с. Ширинга Еравнинского р-на Республики Бурятия [19]



Пример 7. Скотоводческий заговор овцы «тээгэ» в исполнении хори-бурятки Л.О. Раднаевой из с. Усть-Эгита Еравнинского р-на Республики Бурятия [19]

Начало 1-й части напева, который исполняется на слоги «тэгу-того» проходит сначала в широком амбиту (м.7), однако в дальнейшем звукоряд стабилизируется и представляет собой ангемитонный звукоряд тетрахорда в квинте (б.2, б.2, м.3). Интонационную специфику напева составляют нисходящие скачки – квартовый в начале мелодических построений (е-н) и квинтовый (е-а), подчеркнутый повторением устоя «а» в конце (*нотировка Л.И. Кардашевской*).

Обратим внимание, что в трудах учёных, посвящённых тувинской культуре, скотоводческие мелодии для успокоения овцы поются на иные слоги (*тпрога, тпругат, поот, наа*). Здесь же информант поёт «тэгу-того», что близко к заклинаниям овцы у бурят. Вот что пишет исследователь бурятского музыкального фольклора Л.Д. Дашиева: «Находясь под влиянием магического заговора “тээгэ” овца признаёт своего или чужого детёныша и подпускает к своему вымени» [6, с. 112; 7, с. 26]. «Тээгэ – скотоводческие заговоры или магические заклинания овцы, исполняющиеся в исклю-

чительных случаях, когда овцематка не принимает своего новорождённого ягнёнка или же у детёныша собственная мать погибла, и его нужно приручить к чужой овце. В такой ситуации совершается обряд приручения. По древней традиции, женщина-хозяйка, предварительно обмазав ягнёнка материнским молоком и слизью, держит его на руках и подносит к овце, при этом нежным голосом поёт *тээгэ*, обращаясь к самой овце и пытаясь вызвать в ней чувство жалости и сострадания, тем самым заклиная её принять маленького беззащитного новорождённого ягнёнка» [там же]. Фольклорист Д.С. Дугаров отмечает, что «география распространения заклинания овцы такова: оно известно халха-монголам, ойратам и селенгинским бурятам под названием “тойго”, “тойг”, хори-буряты исполняют его с припевным словом “тээгэ”, баргузинские буряты – “гутай”, а западным бурятам заклинание овцы неизвестно вовсе» [9, с. 71].

Если обратить внимание на аудиозаписи заговоров овцы восточных бурят [19], то мы увидим, что в одном примере (в исполнении Ц.-Д.Ц. Доржиевой



Пример 8. Фрагмент призывания тэнгрия. Зап. Д.С. Дугаровым от шамана В.Ц. Балданова в селе Орлик Окинского района Бурятии в 1963 году [9]



Пример 9. Напев по приучению ягненка «тэгэ». Второй раздел напева, исполняется на звуки «тпру-тпру». Записан Л.Кардашевской от Б.Попаа в с. Цэнгэл Баян-Ульгийского аймака Монголии

из с. Ширинга Еравнинского района Республики Бурятия, пример 6) звукоряд составляет гемитонный тетрахорд в квинте (м.3, б.2, м.2). Нисходящее скачкообразное движение мелодии на терцию и кварту в окончаниях попевок напоминает мелодику тувинского заговора в исполнении Б.Попаа (*нотировка Л.И. Кардашевской*).

Другой бурятский образец *тээгэ* (пример 7) также близок тувинскому «молочному» напеву по следующим признакам: 1) оstinатность синкопированного ритма в течение всего заговора; 2) движение каждой фразы мелодизированного речитатива с самой высокой ноты; 3) все мелодические построения заговора начинаются с нисходящего скачка на кварту; 4) инициальный и заключительный звуки в мелодических фразах образуют интервал квинты. Звукоряд напева – гемитонный (б.2, б.2, м.2, б.2, б.2) (*нотировка Л.И. Кардашевской*).

Принимая во внимание замечание А.Н. Аксенова о сходстве тувинских заговоров животных с шаманскими песнями, сравним напев «*тээгэ-того*» с бурятским шаманским напевом и приведём фраг-

мент призывания тэнгрия (пример 8)⁴, записанного Д.С. Дугаровым в 1963 г. в селе Орлик Окинского района Бурятии от шамана В.Ц. Балданова и позже нотированным Л.Д. Дашиевой [5, с. 191].

Данный образец бурятского обрядового призывания (звукоряд – м.2, б.2, б.2, тетрахорд в кварте) имеет следующие общие черты с заклинанием овцы тувинцев Монголии: оstinато нижнего устоя (fis) в конце мелодических построений, нисходящие скачки на кварту, инициальный звук в построениях – самый высокий в звукоряде. Несмотря на то, что в звукоряде обнаруживается полутоновый ход, по ходу напева он не пропевается. Пример шаманского призывания основан на ходах б.2, м.3, ч. 4.

Следующая часть тувинского напева-заклинания исполняется информантом на «фыркающие» звуки «*тпру-тпру*», она также имеет индивидуальную мелодическую схему (пример 9).

Здесь обнаруживается развитая мелодика ши-

⁴ Тэнгри – дух-небожитель, входящий в пантеон древней религии монгольских народов [21, с. 53].



Пример 10. Заговор овцы *хой алзыр / тоотпа* в исполнении Л.Х. Ооржак из с. Суг-Аксы Сут-Хольского района Республики Тыва [14]



Пример 11. Заговор овцы *тоотпалаар* в исполнении Ш. Н.-С. Ондар из с. Кызыл-Тайга Сут-Хольского района Республики Тыва [14]

рокого октавного объёма, многочисленные восходящие и нисходящие скачки в мелодии (на кварту, квинту, сексту). Звукоряд напева – ангемитонный тетрахорд в квинте (б.2, б.2, м.3) (*нотировка Л.И. Кардашевской*).

«Такой фыркающий зовущий возглас и сейчас бытует среди бурят и монголов. Его трудно передать при помощи букв. Он звучит приблизительно “тпрройэ”, “тпрройэ” и образуется при крупной вибрации губ, вследствие резкого выталкивания струи воздуха через сомкнутые губы», – пишет Д.С. Дугаров [9, с. 72]. Музыковед Н.С. Кондратьева в статье о скотоводческих заговорах сут-хольских тувинцев, касаясь этого звукоизвлечения, отмечает: «Заговоры овцы исполняются со словом *фого/ фоагэ/ фо*, которое включает губной вибрант *ф*, не входящий в систему языка, но использующийся в традиционных сигналах (в русской культуре он задействован в сигнале для остановки лошади)» [14].

В аудиозаписях к статье Н.С. Кондратьевой содержатся два образца заговоров овцы (примеры 10 и 11), где губной вибрант выражен не так ярко, как в примере у монгольских тувинцев, либо вовсе не присутствует, и их можно записать как «того-тайгэ», «тото-того» (первый образец – заговор *хой алзыр/тоотпа* в исполнении Л.Х. Ооржак из с. Суг-Аксы Сут-Хольского района Республики Тыва, второй *тоотпалаар* продемонстрирован Ш.Н.-С. Ондар из с. Кызыл-Тайга того же района) [там же, *нотировка Л.И. Кардашевской*].

В обоих примерах звукоряды ангемитонные – составляют тетрахорд в квинте (м.3, б.2, б.2) и тетрахорд в кварте (б.2, б.2, б.2). Ярким отличающим признаком данных заговоров является «дрожание

голоса», напоминающее кылысах⁵ у саха. Заговоры сут-хольских тувинцев имеют следующие общие черты с заклинанием овцы тувинцев Монголии: повторение нижнего устоя в конце каждого такта (у тувинцев Монголии в завершении мелодических построений), звук-зачин и там, и там является высокой позицией звукоряда.

Таким образом, из всего вышесказанного можно предположить, что тувинцы Монголии смогли сохранить признаки древней тувинской традиции скотоводческих заклинаний животных, в то же время некоторые черты были, по-видимому, переняты из восточно-бурятской традиции (возможно и от халха-монголов, населяющих большую часть Монголии).

Особенности тувинской традиции речитаций, сопровождающих скотоводческий обряд, в зафиксированном нами «молочном напеве» у тувинцев Монголии проявлены в следующих признаках: 1) подчёркивание нижнего устоя в конце мелодических построений, где каденционная формула тремолирования заменена в напеве тувинцев Монголии на повторение нижнего устоя; 2) в основе звуковысотной организации напева лежит ангемитонный тетрахорд в квинте, что сближает его с жанром *ыр* тувинцев, звуковысотная система которого также основана на ангемитонной пентатонике.

Признаки бурятской традиции скотоводческих заговоров животных в напеве-заговоре тувинцев

⁵ Кылысах (якут.) – «характерные фальцетные призывки – кылысахи, которые обычно составляют как бы своеобразный, украшающий “контрапункт” к звучанию главной мелодической линии...» [3, с. 5].



Монголии отмечаются нами в следующем:

1. Пропевание в обеих культурах звуко-символических слов «тэгу-того»;
2. Характерная остринатность синкопированного ритма в течение всего заговора;
3. Начало каждой фразы с самого верхнего звука мелодизированной речитации;
4. Инициальный мелодический ход – нисходящий квартовый скачок;
5. Начальный и финальный звуки в музыкальных построениях образуют интервал квинты.

Вышеуказанные схожие признаки можно объяснить генетическим родством культур и культурно-историческими контактами этносов.

В данной статье произведена лишь попытка обнаружения сходства и различий одного «молочного напева», бытующего у тувинцев Монголии с такого же рода обрядовыми скотоводческими напевами-заговорами Республики Тыва и восточных бурят. Принимая во внимание многочисленные локальные особенности тувинской культуры, многообразие диалектов (центральный, западный, северо-восточный, южно-восточный) и учитывая родственные связи тувинцев с другими культурами (тофалары, сойоты, тувинцы-мончак, цаатаны, проживающие в Монголии, тувинцы Китая), необ-

ходимо изучить все региональные традиции скотоводческих заговоров, в том числе и монгольские, что представляет в настоящее время затруднение. Дело в том, что в центр внимания русскоязычных музыковедческих работ, посвященных монгольским песням, ставится прежде всего протяжная песня. Сами монголы, касаясь заклинаний животных, акцентируют внимание на напеве «хөөс-хөөс», который является частью традиционного монгольского обряда по задабриванию верблюдиц (привязыванию (приручению) верблюдицы к верблюжонку) и входит в число объектов нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. «Хөөс-хөөс» – достаточно продолжительный напев (около шести минут), поддерживаемый игрой на традиционном струнном инструменте моринхуре, имеет очень выразительную пластичную мелодию широкого дыхания со множеством орнаментированных распевов слова «хөөс». Также перспективным ракурсом исследования будет рассмотрение скотоводческих напевов тувинцев Монголии в сравнении с заговорами животных у телеутов – малочисленного тюркского народа Южной Сибири, которому удалось сохранить многие свои традиции, сберечь различные жанры фольклора и обряды [8].

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аксенов А.К. Тувинская народная музыка / Под ред. и с предисл. Е.В. Гилпиуса. М.: Музыка, 1964. 254 с.
- 2/ Алексеев Э.Е. Прагматическое, игровое, ритуальное в звукоподражаниях народов Севера Сибири // Голос и ритуал. Материалы конференции / Фольклорная комиссия Союза композиторов России. Государственный институт искусствознания. М.: ГИИ, 1995. С. 33–35.
- 3/ Алексеев Э.Е., Николаева Н.Н. Образцы якутского песенного фольклора. Якутск: Кн. изд-во, 1981. 100 с.
- 4/ Вайнштейн С.И. Тувинцы-тоджинцы. Историко-этнографические очерки / отв. ред. Л.П. Потапов. М.: Изд-во вост. лит., 1961. 216 с.

- 5/ Дашиева Л.Д., Миягашева С.Б. Культ тэнгриев бурят в архивных материалах центра восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 184–194.
- 6/ Дашиева Л.Д. Обрядовые песни бурят тээгэ дуун // Народная культура Сибири и Дальнего Востока: материалы VI науч.-практ. семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Новосибирск, 1997. С. 112–113.



- 7/ Дашиева Л.Д. Традиционная музыкальная культура бурят: учебно-методическое пособие. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2005. 188 с.
- 8/ Добжанская О.Э., Крашенинникова Ю.А. Изучение нематериального этнокультурного достояния тюрков Южной Сибири: экспедиция к бачатским телеутам Кемеровской области – Кузбасса // Живая старина. 2024. № 1 (121). С. 55–59.
- 9/ Дугаров Д.С. Песенное заклинание овцы «тээгэ» // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (16). С. 69–72.
- 10/ Кан-оол А.Х. Скотоводческие заговоры в традиционной культуре тувинцев Эрзинского кожууна // Вестн. Вост.-Сиб. гос. академии культуры и искусства. 2012. № 1 (2). С. 31–35.
- 11/ Каралькин П.И. О древнейшем способе доения скота у кочевников-скотоводов (по материалам Алтая и Тувы) // Этнография народов Алтая и Западной Сибири. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1978. С. 37–50.
- 12/ Кон, Ф.Я. За пятьдесят лет. Кн. III. [Экспедиция в Сойотию]. М.: Всесоюзное общество политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1934, 296 с.
- 13/ Кондратьева Н.М. Скотоводческие заговоры теленгитов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1996. 20 с.
- 14/ Кондратьева Н.М. Скотоводческие заговоры сут-хольских тувинцев [Электронный ресурс] // России Культура. РФ: Портал культурного наследия / Министерство культуры РФ. 2017. URL: <http://www.culture.ru/objects/390> (дата обращения 19.07.2024).
- 15/ Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа. Кызыл: Тув. книж. изд., 1992. 144 с.
- 16/ Кыргыз З.К. Тувинские народные песни и обрядовая поэзия. Новосибирск: Сибирская горница, 2015. 432 с.
- 17/ Монгуш М.В. У тувинцев Цэнгэла // Новые исследования Тувы. 2013. № 2. С. 26–43.
- 18/ Неганова Г.Д., Ганцовская Н.С. Феликс Яковлевич Кон: хронология Засаянской экспедиции // Новые исследования Тувы. 2019. № 4. С. 216–226.
- 19/ Новикова О.В. Скотоводческие заговоры восточных бурят [Электронный ресурс] // России Культура. РФ: Портал культурного наследия / Министерство культуры РФ. 2017. URL: <https://www.culture.ru/objects/388> (дата обращения 19.07.2024).
- 20/ Тирон Е.Л. Песни тувинцев-тодзинцев: жанры ыр и кожамык в конце XX столетия. Новосибирск: Наука,

2018. 248 с.

21/ Урбанаева И.С. Шаманская философия бурят-монголов: центральноазиатское тэнгрианство в свете духовных учений. Ч. 2. Улан-Удэ: Издательство БНЦ СО РАН, 2000. 203 с.

22/ Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Вост. лит., 2002. 718 с.

ПОЛЕВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

23/ ПМ Кардашевской 2024. – Полевые материалы Л.И. Кардашевской. Тувинцы. Апрель 2024 г. Запись фольклорных исполнителей в с. Цэнгэл Баян-Ульгийского аймака Монголии в рамках Программы стратегического академического лидерства «Приоритет – 2030. Дальний Восток», в целях выполнения проекта АГИКИ «Культурный код: фольклорно-этнографическая экспедиция в Монголию «Золотые нити тюркской культуры» под руководством О.Д. Ковровой при участии студентов Н.Е. Уварова и О.Нямжав.

REFERENCES

- 1/ Aksenov, A.K. (1964), Tuvinskaya narodnaya muzyka [Tuvan folk music], Muzyka, Moscow, 254 p. (In Russ.)
- 2/ Alekseev, E.E. (1995), "Pragmatic, playful, ritual in onomatopoeia of the peoples of the North of Siberia", Voice and Ritual. Materials of the conference, Folklore Commission of the Union of Composers of Russia, State Institute of Art Studies, Moscow, pp. 33–35. (In Russ.)
- 3/ Alekseev, E.E., Nikolaeva, N.N. (1981), Obrazcy yakutskogo pesennogo folklora [Samples of Yakut song folklore], Kn. izd-vo, Yakutsk, 100 p. (In Russ.)
- 4/ Vajnshtejn, S.I. (1961), Tuvincy-todzhincy. Istoriko-etnograficheskie ocherki [Tuvans are Todzhin people. Historical and ethnographic essays], Izd-vo vost.lit, Moscow, 216 p. (In Russ.)
- 5/ Dashieva, L.D., Miyagasheva, S.B. (2022), "The cult of the Tangriev Buryats in archival materials of the Center for Oriental Manuscripts and woodcuts of the IMBT SB RAS", Bulletin of the Tomsk State University. Cultural studies and art history, no. 45, pp. 184–194. (In Russ.)
- 6/ Dashieva, L.D. (1997), "Ceremonial songs of the Buryats esege down", Folk culture of Siberia and the Far East: materials of the VI scientific and practical seminar of the Siberian Regional University Center for Folklore, Novosibirsk, pp. 112–113. (In Russ.)
- 7/ Dashieva, L.D. (2005), Tradicionnaya muzykalnaya kul-



tura buryat: uchebno-metodicheskoe posobie [The traditional musical culture of the Buryats], Respublikanskaya tipografiya, Ulan-Ude, 188 p. (In Russ.)

8/ Dobzhanskaya, O.E., Krashenninnikova, Yu.A. (2024), "The study of the intangible ethnocultural heritage of the Turks of Southern Siberia: an expedition to the teleouts from the Bachat River of the Kemerovo region – Kuzbass", Zhivaya starina, No. 1 (121), pp. 55–59. (In Russ.)

9/ Dugarov, D.S. (2012), "The song spell of the sheep "teege"", Philological sciences. Questions of theory and practice, Gramota, Tambov, No. 5 (16), pp. 69–72. (In Russ.)

10/ Kan-ool, A.H. (2012), "Cattle breeding conspiracies in the traditional culture of Tuvinians of the Erzin Kozhuun", Bulletin of the East Siberian State Academy of Culture and Art, No. 1 (2), pp. 31–35. (In Russ.)

11/ Karalkin, P.I. (1978), "On the ancient method of milking cattle among nomadic pastoralists (based on the materials of Altai and Tuva)", Ethnography of the peoples of Altai and Western Siberia, Nauka, Novosibirsk, pp. 37–50. (In Russ.)

12/ Kon, F.Ya. (1934), Za pyatdesyatlet (Ekspeditsiya v Sojotiyu) [For fifty years (Expedition to Soyotia)]. Book III, Vsesoyuznoe obshchestvo politkatorzhan i ssylno-poselencev, Moscow, 296 p. (In Russ.)

13/ Kondrateva, N.M. (1996), Skotovodcheskie zagovory telengitov [Cattle breeding plots of the Telengites. Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 20 p. (In Russ.)

14/ Kondratieva, N.M. (2017), "Cattle-breeding conspiracies of the Siberian Tuvinians", Available at: <http://www.culture.ru/objects/390> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)

15/ Kyrgys, Z.K. (1992), Pesennaya kultura tuvinskogo naroda [Song culture of the Tuvan people], Tuvan Book Publishing House, Kyzyl, 144 p. (In Russ.)

16/ Kyrgys, Z.K. (2015), Tuvinskie narodnye pesni i obryadovaya poeziya [Tuvan folk songs and ritual poetry], Sibirskaya gornica, Novosibirsk, 432 p. (In Russ.)

17/ Mongush, M.V. (2013), "At Tuvinians Tsengela", New studies of Tuva, No. 2, pp. 26–43. (In Russ.)

18/ Neganova, G.D., Gantsovskaya, N.S. (2019), "Felix Yakovlevich Kon: chronology of the Zasayan expedition", New studies of Tuva, No. 4, pp. 216–226.

19/ Novikova, O.V. (2017), "Cattle breeding conspiracies of the eastern Buryats", Available at: <https://www.culture.ru/objects/388> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)

20/ Tiron, E.L. (2018), Pesni tuvincev-todzhincev: zhanry i kozhamyk v konce XX stoletiya [Songs of Tuvan-Todzhin people: genres of yr and kozhamyk at the end of the XX century], Nauka Novosibirsk, 248 p. (In Russ.)

21/ Urbanaeva, I.S. (2000), Shamanskaya filosofiya buryat-mongolov: centralnoaziatskoe tengrianstvo v svete duhovnyh uchenij [Shamanic Philosophy of the Buryat Mongols: Central Asian Tengrianism in the light of spiritual teachings], Part 2, Ulan-Ude, 203 p. (In Russ.)

22/ Shejkin, Yu.I. (2002), Istoriya muzykalnoj kultury narodov Sibiri: Sravnitelno-istoricheskoe issledovanie [The history of the musical culture of the peoples of Siberia: Comparative historical research], Vost. lit., Moscow, 718 p. (In Russ.)

FIELD MATERIALS

23/ Field materials of L.I. Kardashevskaya. Tuvans. April 2024, Recording of folklore performers in the village of Tsengel Bayan-Ulgii aimag of Mongolia within the framework of the Strategic Academic Leadership Program "Priority 2030. The Far East", in order to implement the AGICA project "Cultural Code: folklore and ethnographic expedition to Mongolia "Golden Threads of Turkic culture" under the leadership of O.D. Kovrova with the participation of students N.E. Uvarov and O. Nyamzhav.

Сведения об авторе

Кардашевская Лия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Арктический государственный институт культуры и искусств
E-mail: kardmike@mail.ru

Author information

Liya I. Kardashevskaya, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Art History, Arctic State Institute of Culture and Arts
E-mail: kardmike@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

106/

ПОНОМАРЁВ В.В.
Некоторые особенности
становления
профессионального
композиторского
творчества в Красноярске:
страницы истории



УДК 78.071.1

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В КРАСНОЯРСКЕ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

В.В. ПОНОМАРЁВ

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена возникновению и развитию профессионального композиторского творчества в Красноярске и специфическим особенностям его бытования на протяжении двух последних столетий. В центре внимания оказываются те особенности музыкального быта города на Енисее, которые создали предпосылки для достижения его авторами высоких результатов, и прежде всего – в хоровых жанрах, подробно рассматривается деятельность тех музыкантов, чья педагогическая, творческая и общественная работа этому способствовала. Рассуждая о путях формирования композиторского творчества в Красноярске, автор по-своему расставляет акценты и приводит собственную аргументацию, в ряде случаев полемизируя с другими искусствоведами, писавшими на эту тему, а также вводит в научный обиход факты, события и имена, которые прежде оказывались в стороне от мейнстрима краеведческих исследований или вовсе не были известны широкой общественности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: композиторское творчество в Сибири, музыкальная культура Сибири, Красноярск, сибирские музыкальные сочинения, жанры сибирской музыки, сибирское хоровое пение.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

SOME FEATURES OF BECOMING PROFESSIONAL COMPOSING IN KRASNOYARSK: PAGES OF HISTORY

V.V. PONOMAREV

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

ABSTRACT. The article is devoted to the emergence and development of professional compositional creativity in Krasnoyarsk and the specific features of its existence over the past two centuries. The focuses on those features of the musical life of Krasnoyarsk that created the prerequisites for the Krasnoyarsk authors to achieve high results, and above all – in choral genres, the activities of those musicians whose pedagogical, creative and social activities contributed to this are considered in detail. Discussing the ways of the formation of compositional creativity in the city on the Yenisei, the author places accents and gives his arguments in his own way, in some cases arguing with other authors who wrote on this topic, and also introduces facts, events and names into scientific use that previously turned out to be apart from the mainstream of local history research or were not at all they are known to the general community.

KEYWORDS: composing in Siberia, musical culture of Siberia, Krasnoyarsk, the Siberian musical compositions, genres of Siberian music, Siberian choral singing.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



Изучение профессионального композиторского творчества в городе на Енисее могло бы стать объектом актуального научного исследования, если бы в руках историков находились не отдельные артефакты деятельности музыкантов-сибиряков, а документы, позволяющие выстроить какую-то последовательную цепь событий. Однако единичные опусы оказывались порой настолько яркими и интересными, что невольно возникало желание продолжить поиски и «раскопки» с целью найти «золотую жилу».

Необходимо отметить: сопоставляя дошедшие до нас архивные материалы, историки музыки и краеведы всякий раз «традиционно» делали вывод о том, что наличие редких свидетельств о формах инструментального – оркестрового и камерного – музицирования позволяет предположить отсутствие активной музыкально-творческой деятельности в Красноярске. При этом обычно совершенно забывался такой важнейший компонент музыкального быта дореволюционной России, каковым являлось православное церковное пение. Однако, именно оно – особенно в российских «глубинках» и в Сибири – выступало, возможно, самым влиятельным фактором формирования интонационной среды.

Наличие храма в каждом крупном населённом пункте России, для которой Православие было официально-государственной религией, становилось подчас единственным местом, где грамотный музыкант мог реализовать себя – и не только как певчий или церковный регент, но и как сочинитель. Сам православный храм играл чрезвычайно важную, и по сей день до конца не осознанную роль в формировании музыкального быта русских городов, в ряде случаев становясь «платформой» для композиторского творчества талантливого автора. В такой связи, перечисляя уже известные факты, во многих случаях представляется необходимым изменить акценты и по-иному расставить приоритеты в описании музыкального быта Сибири ушедших столетий и недавнего прошлого.

Начать следовало бы с того, что именно Крас-

ноярск, может быть в силу случайности, на протяжении всей своей истории часто оказывался тем «пунктом», где события, имеющие отношение к теме данного исследования, происходили раньше, нежели в других сибирских городах, а документы и сами сочинения, остававшиеся после этих событий, становились первыми свидетельствами профессионального (условно) композиторского творчества в сибирском регионе.

Здесь, прежде всего, следует вспомнить песню «Я лечу под парусами», написанную на стихи первого губернатора Енисейской губернии Александра Степанова¹ неким красноярским «мещанином Андреем Прохоровичем Поповым» [2]. Эта яркая и выразительная песня была опубликована в «Енисейском альманахе на 1828 год», вышедшем по инициативе А. Степанова к 200-летию Красноярска.

Кто такой Андрей Попов, кого исследователи считают первым документально зафиксированным композитором Сибири, а его песню – первым опубликованным образцом сибирского композиторского творчества – нам неизвестно. Косвенные данные, в числе которых следует назвать хорошее владение автором музыкальной грамотой, дающее возможность не просто записать мелодию, сочинённую на предложенный текст, но и обработать её, создав к ней аккомпанемент, позволяют предположить, что А. Попов не являлся урождённым красноярцем, а скорее всего прибыл в город на Енисее из Европы, возможно вместе с Александром Степановым, нотной грамотой же овладел, вероятно, в хорошем воинском оркестре². Есть основания предполагать, что он мог быть человеком, приближённым к губер-

¹ Александр Петрович Степанов (1781–1837) был незаурядным литератором. Его стихи были известны Г.Р. Державину, а в 1816 году А. Степанова избрали действительным членом Вольного общества любителей русской словесности при Московском университете [10].

² В архивных документах встречается упоминание ещё одного сибирского музыканта, сочинявшего мелодии к стихам Александра Степанова – это Илья Семёнович Скорняков (см. об этом: [13]), однако музыкальным материалом, зафиксированным в нотной записи, мы не располагаем.



натору, возможно даже его денщиком-помощником, и сопровождал А. Степанова в суровых буднях суворовских походов³. Обо всём этом косвенно свидетельствует интонационный строй его песни «Я лечу под парусами». Большой знаток русской культуры рубежа XVIII–XIX веков, профессор Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки, композитор Юрий Шибанов (1939–2017) утверждал, что в ней присутствуют интонации русских воинских маршей суворовской эпохи⁴. Необходимо отметить, что песня «Я лечу под парусами» по сей день является востребованной – её мелодию можно услышать в Красноярске на главных городских часах⁵.

В следующие примерно пятьдесят лет наступившего XIX века «следы» профессиональной композиторской деятельности обнаруживаются только в Тобольске, куда после суда и заключения по сфабрикованному делу в 1828 году был отправлен известный русский композитор Александр Александрович Алябьев (1787–1851). Находясь в Тобольске, он сумел организовать там оркестр (который условно можно назвать симфоническим), а также руководил хором и писал музыку. Там же А. Алябьевым было создано множество церковных песнопений. Увы, этот период продлился недолго – в 1832 году А. Алябьев покидает Тобольск.

В целом, это время становится своеобразным «периодом накопления» и характеризуется прежде всего появлением в Сибири значительного количества образованных музыкантов из числа приезжих и местных жителей, разными путями получивших «азы» музыкальной грамотности. В данном контексте нельзя не вспомнить о декабристах. Об их просветительской деятельности (многие из них к середине 1830-х гг. были выпущены «на поселе-

ние» и оседали в сибирских городах), сказано и написано уже достаточно много. Представляя высший слой русского аристократического общества, практически все они являлись – на разном уровне – музыкально грамотными людьми, и не только играли на музыкальных инструментах, привозимых в Сибирь их родственниками, но и порой становились учителями для местных талантов, о чём сохранились свидетельства историков. В Енисейской губернии, в частности, отбывали ссылку более 30 декабристов, десять из которых впоследствии жили в самом Красноярске [3; 13].

Особенно ощутимым приток образованных музыкантов стал после открытия русских консерваторий в начале 1860-х годов. Большая часть этих людей оказывалась в церковных хорах, которые являлись самым доступным и безусловным «местом» приложения их знаний и навыков. В Сибири данная ситуация усугублялась тем, что в некоторых даже крупных сибирских городах в то время не существовало ни театра, ни воинского гарнизона с духовым оркестром, и православный храм выполнял не только свои прямые функции, но был также чем-то вроде клуба и «культурно-просветительского учреждения». Храм зачастую становился единственным местом и для творческой самореализации грамотного музыканта. Об этом можно говорить потому, что у появившихся позже первых сибирских церковных композиторов оказались в распоряжении достаточно подготовленные хоровые коллективы, послужившие хорошим «ресурсом» для реализации их профессиональных амбиций.

Вместе с тем, упомянутая ситуация с увеличением числа выпускников консерваторий привела и к тому, что в крупных городах складывалась возможность создания оркестров, которые, как уже отмечалось, условно можно назвать симфоническими. Условно – потому, что для полноценного звучания этим коллективам не хватало количественного состава, и прежде всего – в группе струнных инструментов (духовиков всегда можно было пригласить из военных оркестров ближайшего гарнизона или воинской части). Есть упоминания о появлении оркестров после Тобольска также в Омске, Томске и в Иркутске. Немаловажно, что большую часть контингента таких коллективов, влиявшего на их профессиональный уровень, составляли ссыль-

³ Напомним, что до назначения губернатором Енисейской губернии, А. Степанов служил офицером при штабе А. Суворова (см. об этом: [2]).

⁴ Об этом было сказано в личном разговоре Ю. Шибанова с автором данной статьи.

⁵ Автору этих строк довелось в своё время сделать две её аранжировки – для вокального ансамбля (или смешанного хора малого состава) а *cappella*, и для ансамбля и фортепиано. Многократно исполнявшаяся, данная песня была в своё время записана на CD вокальным ансамблем Красноярской филармонии и вышла на новосибирском лейбле «Ерматель» в программе авторского диска ансамбля «В долине снов».

ные, которых в Сибири оказывалось всё больше и больше. Нужно отметить, что в Сибирь попадали не только русские ссыльные, но и, например, поляки, в ряде случаев представлявшие собой очень образованных людей и «продвинутых» музыкантов с европейской выучкой.

Интересно то, что историки практически не упоминают Красноярск в числе сибирских городов, где появились оркестры. В самом деле, городской симфонический оркестр, созданный выпускником Н.А. Римского-Корсакова Сергеем Михайловичем Безносовым в 1887 году, полноценно функционировал лишь два года – до отъезда С. Безносова из Красноярска в 1889-м. Однако с деятельностью именно этого коллектива исследователи также связывают появление оригинальных партитур, которые писал его создатель, получивший профессиональную подготовку в Санкт-Петербургской консерватории [13].

Следующим в нашем списке может быть назван томич Михаил Петрович Речкунов (1870–1921). О премьерах его произведений (в том числе и оркестровых) есть упоминание в томской периодике за 1896 год [5], однако деятельность М. Речкунова начала разворачиваться десятилетием позже и, в конце концов, локализовалась на работе с хором.

В 1900 году в Иркутск приехал выпускник Санкт-Петербургской консерватории, ученик Н.А. Римского-Корсакова Рафаил Александрович Иванов (1869–1915) – его пригласили на работу в открывшуюся в 1899 году Первую иркутскую музыкальную школу. Исследователь-сибириевед, доктор искусствоведения Татьяна Аркадьевна Роменская утверждала, что в его творческом портфеле имела даже симфония, но назвать её «первой сибирской симфонией» у нас нет никаких оснований, поскольку она была написана до его приезда в Сибирь, а в Иркутске Р. Иванов практически перестал сочинять, став известным музыкальным критиком и увлечённым фотографом, организовавшим общество фотографов-любителей [24].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что «вспышки» оркестрового музицирования с попытками написания оригинальных оркестровых опусов были в Сибири весьма кратковременными, не создали традиции и, тем более, школы. Красноярск



Рисунок 1. П.И. Иванов-Радкевич. Начало XX в.
Источник: <https://www.pravenc.ru/text/200503.html>

в этой жанровой сфере являлся городом «одним из...», и хронологическая последовательность событий, думается, здесь не имеет значения.

Ещё одним любопытным парадоксом сибирской музыкальной истории немаловажно назвать отсутствие в Красноярске отделения Императорского русского музыкального общества (ИРМО). Его возникновение в России и открытие отделений в разных городах страны, включая сибирские, было мощным толчком в становлении профессионально-музыкальной деятельности в каждом конкретном населённом пункте, включавшей и образовательный аспект⁶.

Здесь следует отметить фактор материальной поддержки. Отделение ИРМО в городе выступало не просто «кружком местных музыкантов», самостоятельно обеспечивавших свою деятельность. Финансовую и организационную помощь ИРМО с удовольствием осуществляли и крупные меценаты, и местные правительственные органы. Томск, в частности, являлся одним из тех сибирских городов, где отделение ИРМО, а также «музыкаль-

⁶ Всего в Сибири было создано пять отделений ИРМО: в Нерчинске в 1874 г.; в Омске в 1876 г.; в Тобольске в 1878 г.; в Томске в 1879 г. и в Иркутске в 1901 г.



Рисунок 2. После премьеры оперы «Царевна земляничка»
П.И. Иванова-Радкевича.

Источник: <https://www.kkkm.ru/o-muzee/novosti/ivanov-radkevich-pavel-iosifovich-muzykant-kompozitor-istoriya-zhizni>

ные классы» стали базой для создания в 1912 году Томского музыкального училища.

В Красноярске отделение ИРМО, к сожалению, так и не было открыто, а вся деятельность местных музыкантов концентрировалась вокруг «Красноярского общества любителей музыки и литературы», сформировавшегося в 1882 году. Однако, Красноярску очень везло с профессионалами, которые оказавшись в нашем городе, работали здесь продолжительное время⁷, оставив заметный след в его культуре и получив статус «первооткрывателей» в некоторых областях музыки.

Первым в этом ряду должен быть упомянут Павел Иосифович Иванов-Радкевич (1878–1942), выпускник Придворной певческой капеллы, профессиональный церковный регент и композитор, прибывший в 1897 году в Красноярск на должность

учителя пения и музыки в Учительскую семинарию (рисунок 1).

Его жизнь и творчество получили развёрнутое освещение во множестве книг и статей, вышедших как в самом Красноярске [9; 10], так и в Петербурге, и в Москве. Не касаясь духовного творчества П.Иванова-Радкевича, следует особо подчеркнуть, что он оказался автором *первой сибирской оперы*, не только написанной, но и поставленной в Красноярске. Это была детская опера «Царевна-Земляничка», созданная в 1914 году и исполненная на Рождество в начале 1915-го (рисунок 2). Немаловажно отметить, что её повторение на Святках в 1916 году прошло уже не под аккомпанемент фортепиано, а с оркестром, составленным из местных музыкантов и военнопленных, отправлявшихся в Красноярск после начала Первой Мировой войны.

Возможность реализации такого крупного проекта стала большой удачей, а сам проект – существенным достижением музыкальной культуры сибирского города. Важно обозначить, что со времени приезда в Красноярск П.Иванова-Радкевича

⁷ Название «Общество» получило лишь в 1886 году, а до этого группа красноярских энтузиастов, занимающихся «художественной пропагандой», называла себя «собранием любителей музыки и искусств» (см. об этом: [13]).

может быть начат отсчёт ощутимых музыкальных связей Санкт-Петербурга и Красноярска, о чём автору этих строк уже доводилось писать [17; 18; 21].

В 1917 году в Красноярске оказался ещё один выпускник Придворной певческой капеллы – Фёдор Васильевич Мясников (1875–1942, рисунок 3). Став регентом хора главного красноярского храма – Богородице-Рождественского собора, Ф.В. Мясников, за почти десять лет пребывания в этом городе, создал немало замечательных церковных песнопений. Они не были напечатаны ни в Петербурге, ни в Москве в связи с начавшимися революционными потрясениями – их опубликовали лишь на рубеже XX–XXI столетий в серии нотных сборников «Церковные песнопения сибирских композиторов», вышедших в Красноярске в период с 1999 по 2006 годы.

Характеризуя Фёдора Мясникова как композитора, следует отметить его яркий талант, и, прежде всего – мелодический дар, проявившийся во многих церковных партитурах, написанных им и ранее⁸, и в самом Красноярске. В частности, «Песнь Пресвятой Богородицы» («Величит душа моя Господа») Ф.Мясникова, по признанию многих экспертов в области русского церковного пения, может считаться едва ли не самым популярным авторским церковным песнопением, сочинённым отечественным композитором. Его мелодию знает каждый верующий прихожанин любого храма России, даже в самом отдалённом её уголке [19].

Творчество упомянутых композиторов – и П.Иванов-Радкевича, и Ф.Мясникова – оказало существенное влияние на музыкальную культуру Красноярска, и не только в сфере церковного пения, как это может показаться на первый взгляд, но и на интонационный строй всей той музыки, которая создавалась местными «сочинителями» вплоть до начала «всеобщей радиофикации» сетью кабельного радио, дошедшей до Сибири к 1940 году, а возможно и далее⁹.

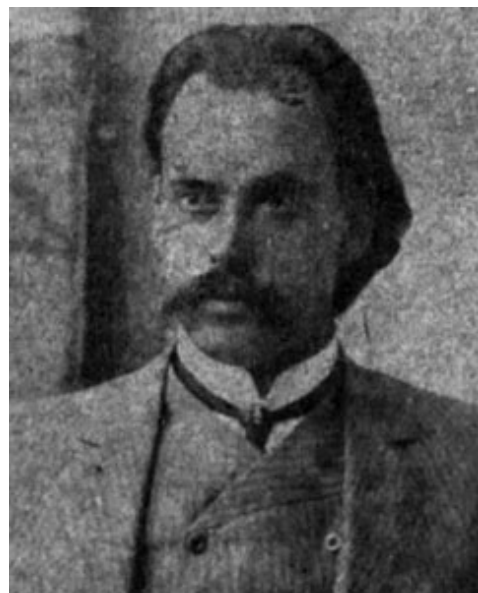


Рисунок 3. Ф.В. Мясников. Источник: https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitori/f_-myasnikov/

В этом контексте следует сказать ещё об одном музыканте, внёсшем свой вклад в преобразование «интонационной среды» города первых десятилетий XX века. Около 1917 года в Красноярск перебрался Михаил Петрович Ступницкий (годы жизни неизвестны), также выпускник Придворной певческой капеллы, о котором ни один историк не упоминает. О красноярском периоде его жизни и служения, к сожалению, почти нет прямых свидетельств, а вся известная информация заимствована из косвенных источников. В Красноярске он, вероятно, родился. Так или иначе, но в этом городе служил его отец, протоиерей Пётр Феофанович Ступницкий (1864–1936), чья могила сохранилась – она находится среди захоронений красноярских священнослужителей за абсидой Свято-Троицкого собора.

В город на Енисее Михаил Ступницкий вернулся после продолжительного периода регентского служения в Чернигове, куда его рекомендовали как наиболее успешного выпускника Капеллы для поднятия музыкального уровня церковного пения в городе. По сути, это направление было

⁸ 36 церковных песнопений Ф. Мясникова, написанных до 1917 года, были опубликованы в издательстве П. Юргенсона.

⁹ Оба композитора некоторое время преподавали в открытой в 1920 году в Красноярске «Народной консерватории», в которой в тот период даже проводились занятия с начинающими композиторами.

подобием «трудоустройства» или «распределения» на работу, поскольку в Чернигов он приехал сразу на хорошую должность и зарплату, став соборным регентом, а позже – видным деятелем музыкальной культуры Чернигова, организатором крупных хоровых акций, которые сегодня назвали бы фестивалями (см. об этом: [8]). Причины возвращения М.Ступницкого в Красноярск неизвестны, но в родном городе он принял священнический сан, хотя регентской деятельностью, по-видимому, практически не занимался – увы, никакими официальными свидетельствами об этом мы не обладаем. Можно только предположить, что церковные песнопения М.Ступницкий продолжал создавать.

Вместе с тем, во-первых, нельзя отрицать того, что будучи профессиональным церковным регентом с большим опытом и одарённым композитором¹⁰, Михаил Ступницкий мог существенно влиять на качество церковного пения в красноярских храмах, а в личном общении – на конкретных музыкантов (как это имело место в деятельности П.Иванова-Радкевича, учениками которого являлись ставшие впоследствии известными музыкантами П.Словцов, Л.Калтат и др.).

Во-вторых, поднятое на весьма высокий уровень упомянутыми выпускниками Придворной певческой капеллы, хоровое пение в Красноярске сохранялось таковым достаточно долго, поскольку хорошо обученные певчие в наступивший позже атеистический период переходили из закрытого или разрушенного храма в ещё функционирующий, и продолжали радовать прихожан отменным пением.

Прежде чем перейти к следующему хронологическому этапу красноярской музыкальной истории, нельзя не акцентировать тот факт, что описанная выше ситуация – когда в городе оказались три выпускника одного солидного музыкального учебного заведения, и все трое были талантливыми композиторами – могла привести к *возникновению в городе на Енисее композиторской школы* в сфере православного церковного пения. Её появлению помешали внешние причины, о чём автору этих строк



Рисунок 4. Архимандрит Нифонт (Глазов Николай Дмитриевич).
Источник: <https://lycey23.ru/index.php/2024-04-21-06-57-18>

приходилось писать [22]. Подчеркнём, что ничего подобного больше нигде в Сибири не наблюдалось.

К сказанному следует добавить рассказ ещё об одном человеке, приезд которого в Красноярск уже в советское время существенно повлиял на хоровое пение в городе и, возможно, на всю красноярскую музыку новейшего времени. В 1965 году в Красноярске оказался иеромонах о. Нифонт (в миру – Николай Дмитриевич Глазов, 1919–2004) в качестве «благочинного церкви Красноярского округа» (рисунок 4). У этого человека была интересная судьба, а некоторые факты его биографии имеют прямое отношение к рассматриваемой теме, объясняя ряд особенностей указанного периода, характерных только для Красноярска.

Фронтовик, боевой офицер, Николай Глазов доблестно воевал на фронтах Великой Отечественной войны командиром артиллерийского расчёта

¹⁰ Пять песнопений М. Ступницкого были опубликованы П. Юргенсоном в 1917 году перед самой революцией. В их числе – весьма популярные по всей России «Ныне отпускаеши» и «Хвалите имя Господне».



до 1945 года, пока не случилась трагедия: вражеский снаряд попал в их расчёт. Все, кроме Николая, погибли. Сам же он получил тяжёлое ранение ног. Истекая кровью, офицер Глазов вспомнил своё детство и храм, в который его водили родители. Он обратился к Богу и пообещал Ему, что в случае спасения, остаток жизни посвятит служению в храме. Он был спасён, но ему грозила ампутация ног. Вновь Николай Глазов воззвал ко Всевышнему с просьбой сохранить ему ноги. В конце концов, врачи приняли решение ноги сохранить¹¹.

После длительной реабилитации Николай вернулся в родной город Кемерово и некоторое время служил в Кемеровской Знаменской церкви регентом церковного хора (имел начальное музыкальное образование). Сочтя это недостаточным, чтобы возблагодарить Бога, он отправляется в Киево-Печерскую Лавру и становится послушником, готовясь принять монашеский постриг. В Лавре Николай Глазов некоторое время также служит церковным регентом. Став монахом, а затем иеромонахом с именем Нифонт, он проходит обучение в Саратовской Духовной семинарии, а затем в Московской Духовной академии, выйдя оттуда кандидатом богословия.

В 1965 году власти принимают решение закрыть Лавру и сделать из неё музей. Именно тогда отца Нифонта отправляют в Красноярск, где некогда благолепное церковное пение к этому времени начинает увядать. Практически полностью перестроив всю хозяйственную инфраструктуру Свято-Троицкого кладбищенского храма – одного из двух оставшихся действующими в городе – о. Нифонт частично реконструировал и само здание, надстроив в нём балкон для певчих, на котором был собран хор из всех закрытых прежде и разрушенных храмов, доходивший по составу до пятидесяти человек!¹² [16; 20].

Разумеется, это не могло не привлечь внимание властей, тем более что всё описанное происходило в период начавшейся «второй волны» воинству-

ющего атеизма. О.Нифонта вызвали в высокий кабинет с целью «устроить разнос», однако на эту встречу пришёл не человек в рясе, а боевой офицер в воинской форме, увешанной орденами. Разговор, разумеется, сложился иначе, и впоследствии Свято-Троицкий собор просто не смели трогать...

Все годы своего служения в Красноярске о. Нифонт не только заботился о том, чтобы в храме пел хороший хор, но и о том, кто им должен руководить и каким должен быть его репертуар. Регентами в Свято-Троицком храме всегда служили образованные хормейстеры, а репертуар был сопоставим с репертуаром хора Московского Богоявленского собора, где в те годы служил Патриарх [19].

Будучи грамотным церковным музыкантом и, одновременно, человеком, от которого многое зависело, о. Нифонт, сумел сохранить в городе высокий уровень хорового церковного пения и оказался первым, кто стал всячески поощрять хоровое церковно-певческое творчество¹³ в Красноярске в советское время. Немаловажно, что именно о. Нифонт в те непростые годы поддержал приехавшего из Харбина талантливого церковного регента и композитора Сергея Саватеева (рисунок 5), разместив его с семьёй в выкупленном церковью частном доме, а позже, когда С.Саватеев перебрался в Абакан, также помог выпущенному из лагерей ГУЛАГа другому харбинскому регенту и композитору Михаилу Алтабасову (рисунок 6)¹⁴. Оба некоторое время по очереди служили в красноярском Свято-Троицком храме, писали церковные песнопения, звучавшие на богослужениях, и оставили здесь часть своего нотного архива.

¹³ О. Нифонт сам являлся автором ряда песнопений, а также многих аранжировок и переложений церковных песнопений.

¹⁴ Сергей Дмитриевич Саватеев (1914–2001) и Михаил Семёнович Алтабасов (1914–1983) родились в Забайкальской казачьей станице и были сыновьями белоказачьих офицеров, расстрелянных красными. Их семьи спаслись бегством в Харбин, где оба музыканта получили отменное образование и первые навыки регентского служения. Их вынужденное возвращение в уже советскую Россию оказалось весьма непростым: М. Алтабасова сразу отправили на 10 лет в лагерь ГУЛАГа, а имевшего семью С. Саватеева – в ссылку в Казахстан на целину на пять лет, с последующим поселением только в Сибири. Песнопения С. Саватеева и М. Алтабасова опубликованы в упомянутой серии «Церковные песнопения сибирских композиторов».

¹¹ Записано со слов о. Нифонта.

¹² Следует подчеркнуть, что незадолго до этого, в сезон 1961–1962 гг. в Красноярске был закрыт Покровский собор, остававшийся последним «прибежищем» всех красноярских церковных певчих. Именно его хор стал основой того коллектива, который запел в Свято-Троицком храме.

Характеризуя церковно-певческое творчество М.Алтабасова и С.Саватеева, можно отметить некоторое сходство приёмов развития и способов построения их песнопений с сочинениями представителей Петербургской школы церковного пения, прочно утвердившейся в Красноярске, и это не удивительно.

Подвижническая деятельность о.Нифонта в Красноярске помогла сохранить высокий уровень красноярского хорового пения в одной сфере – в сфере богослужебного церковного пения, и оно впоследствии повлияло на всю красноярскую хоровую музыку и в исполнительском аспекте – создававшиеся позже светские хоры просто не могли плохо петь; и в аспекте творческом – наличие в городе хороших коллективов «подталкивало» композиторов к активной работе в хоровых жанрах.

Прежде чем охарактеризовать следующий этап музыкальной истории Красноярска, необходимо вернуться назад, и вспомнить о том противоречивом периоде, который историки называют «передачей власти». Трагедия Гражданской войны имела следствием множество жертв, кровь лилась рекой... Однако в каждом конкретном месте складывалась своя ситуация. Так, например, в Томске, ставшем к концу XIX столетия интеллектуальным центром и точкой притяжения общественной активности в Сибири, данные процессы имели крайние формы. Как известно, приход Колчака местные жители встречали празднично, с иллюминациями и уличными шествиями, а вернувшиеся позже красные отомстили за это жесточайшим террором [19]. Томские музыканты один за другим уезжали в Красноярск, где передача власти прошла спокойно (расстрелы и террор здесь случились позже).

Так или иначе, в 1919 году в городе на Енисее сконцентрировалась значительная часть преподавателей Томского музыкального училища, открытого – как уже упоминалось – в 1912-м. Добавить к этому следует большое количество выпущенных военнопленных, среди которых имелись музыканты, до начала войны работавшие в Берлинском оркестре, Венской опере и др. [27, с. 74–75]. Очевидцы тех лет пишут о Красноярске, как о Париже: желающие что-то заработать небольшие музыкальные ансамбли очень хорошего качества играли в городе



Рисунок 5. С.Д. Саватеев. Источник: архив автора



Рисунок 6. М.С. Алтабасов. Источник: архив автора

на каждом перекрёстке – в каких-то кафе и просто на улицах... (см. об этом: [13, с. 101–106]).

Отток иностранцев из Красноярска начался в 1920 году, но уехали не все. Кроме того, в этом же году по инициативе П.И. Иванова-Радкевича в Красноярске была открыта Народная консерватория¹⁵, собравшая под «одной крышей» всех профессиональных музыкантов, находившихся в тот момент в городе. В их числе оказался, например, Эрнст Артурович Гроника (1883–1937, рисунок 7), рижский немец, прибывший в Красноярск с «белочехами» и затем служивший у Колчака, а также Самуил Фёдорович Абоянцев (рисунок 8) – прекрасный теоретик, преподававший в Томском музыкальном училище, унтер-офицер, воевавший в Первую мировую, а по колчаковской мобилизации два месяца прослуживший в его армии писарем. Красноярск стал спасением для них, чудом избежавших кровавого террора, но – увы – лишь на некоторое время. В 1937 году и Э.Гронику, и С.Абоянцева арестовали¹⁶ и расстреляли.

Всё вышеперечисленное – если останавливаться только на профессионально-музыкальной деятельности этих людей – сделало Красноярск в означенный период *безусловным музыкальным центром Сибири*. Таким образом, была подготовлена плодородная почва, на которой могли «взрости» и местные композиторы, создающие музыкальные опусы не только в одном жанре хорового церковного песнопения (а этот жанр, о чём есть прямые свидетельства и сами партитуры – не прекращал своего развития).

Начавшаяся Великая Отечественная война внесла коррективы и «отбросила» Красноярск на несколько десятилетий назад – решением правительства СССР его назначили центром оборонной промышленности. В течение двух первых лет войны сюда эвакуировали около десятка крупных заводов из-за Урала, а местные предприятия подверглись перепрофилированию.



Рисунок 7. Э.А. Гроника. Источник: архив автора



Рисунок 8. С.Ф. Абоянцев.

Источник: <https://www.calameo.com/read/006440228917c74eebdf9>

¹⁵ Позже была переименована в Музыкальный техникум, а затем в Красноярское училище искусств. Ныне это учебное заведение называется Красноярский колледж искусств и носит имя своего создателя – Павла Иосифовича Иванова-Радкевича.

¹⁶ Э.А. Гронике предъявили обвинения по статье 58-10 УК РСФСР, С.Ф. Абоянцеву – по статьям 58-2, 58-8, 58-11 УК РСФСР. Оба посмертно реабилитированы в 1956/57 гг.

Став «закрытым» городом, Красноярск в «культурном строительстве» вынужденно уступил пальму первенства «сибирскому Чикаго» – Новосибирску, из которого советские власти намеревались сделать «столицу Сибири». Размышляя о том, почему выбор пал именно на Новосибирск, можно сделать вывод, что его «молодость» оказалась наиболее удобной платформой для реализации такого проекта: на «пустом» месте проще сразу создавать то, что нужно, нежели прежде разрушать старое¹⁷.

Вплоть до конца 70-х годов XX века Красноярск находился «в тени» Новосибирска, где уже в 1945 году был открыт театр оперы и балета, а позже, в 1956-м – сформирован симфонический оркестр и начала функционировать консерватория. Однако самым, пожалуй, важным моментом в музыкальной истории Новосибирска стало создание Сибирского отделения Союза композиторов [12]. Это произошло в 1942 году по инициативе эвакуированных в Новосибирск на период войны и уже достаточно популярных авторов – М.Блантера, О.Фельцмана, Г.Свиридова и В.Щербачёва. Собственно местными в этой компании были только композиторы К.Нечаев и М.Невитов, перебравшиеся в Новосибирск из других мест ещё в 1930-е годы. Позже к Сибирской организации СК присоединились профессиональные музыканты других городов. Наиболее известные среди них – алтайский композитор и этнограф А.Анохин, а также абаканский композитор и фольклорист А.Кенель [23].

Нужно отметить, что открытие отделения СК, особенно в советское время, оказывалось мощнейшим фактором, консолидирующим творческие силы. Во-первых, члены творческого союза всегда находились «на виду» общественности, периодически участвуя в совместных акциях – концертах и пленумах, а во-вторых, отделения Союза композиторов получали организационную и материальную поддержку из центра и на местах. История отечественной музыки новейшего времени про-



Рисунок 9. Ф.П. Веселков.

Источник: <https://sibmus.info/texts/avdeeva/veselkov.htm>

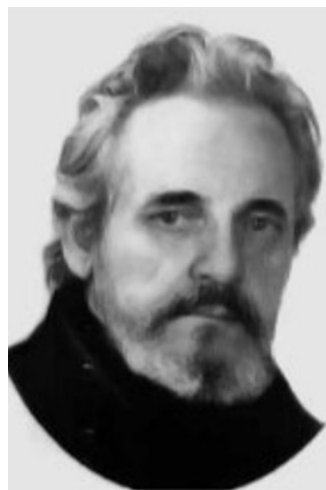


Рисунок 10. Д.С. Можин.

Источник: <https://www.calameo.com/read/006440228917c74eebdf9>

¹⁷ Справедливости ради подчеркнём, что в тот период, когда С.М. Безносиков организовал в Красноярске симфонический оркестр, на месте Новосибирска (Новониколаевска) стояло 3 села и 22 деревни, а когда станционному посёлку Ново-Николаевск в 1916 году присвоили статус города – в Красноярске была уже написана и поставлена опера. Разумеется, примеры можно умножить.

демонстрировала, что появление в конкретном городе отделения Союза композиторов неизбежно меняло «музыкальный облик» города [6; 7; 12].

Если бы в это же время отделение Союза композиторов возникло в Красноярске, мы сегодня констатировали бы совершенно иные творческие результаты! Но этого – увы – не могло произойти ни в тот период, ни позже. Красноярску необходимо было снять статус «закрытого» города и «центра оборонной промышленности», что и произошло в конце концов десятилетия спустя. Однако, помимо этого, требовалась ещё и воля тех людей, которые хотели культурных преобразований в Красноярске, и от которых могло зависеть принятие подобных решений.

Говоря же о творческой составляющей, следует признать, что для открытия отделения Союза композиторов в городе на Енисее, все нужные условия создались уже в 1960-е годы. В Красноярске на тот момент жили и работали выпускник Свердловской консерватории, профессиональный композитор Фёдор Веселков (1919–2009, рисунок 9), выпускник Казанской консерватории, композитор и хормейстер Дмитрий Можин (1918–2003, рисунок 10). Оба преподавали в Красноярском училище искусств. В Театре музыкальной комедии¹⁸ главным дирижёром служил Юрий Поломский (1920–2005, рисунок 11), перед войной обучавшийся в Московской консерватории на композиторском факультете¹⁹.

Нельзя не упомянуть ещё об одном человеке – Бертольде Юльевиче Коне (1906–1986, рисунок 12), немецком еврее, антифашисте, решившем после войны и гитлеровских лагерей переехать в СССР и оказавшемся в городе на Енисее, где он работал завмузом Драматического театра им. А.С. Пушкина. Бертольд Кон в своё время успел поучиться в Берлинской консерватории, впитав традиции позднего европейского романтизма [11].



Рисунок 11. Ю. Ю. Поломский.

Источник: <https://cultura24.ru/news/8077/>

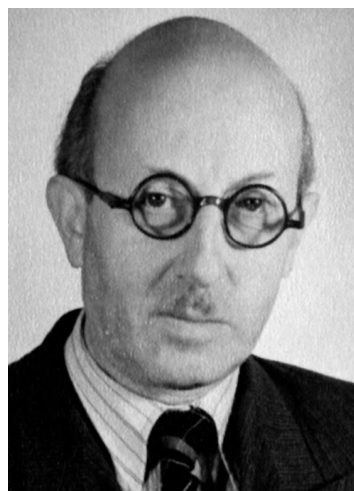


Рисунок 12. Б. Ю. Кон.

Источник: https://sibmus.info/texts/ponomar/bertold_kon_way.htm

Все названные музыканты могли бы составить сильное ядро творческого союза, если бы Красноярск получил возможность его создания, как произошло в Новосибирске. Не имея ни совместных концертов, где звучала бы их музыка, ни материальной поддержки своего творчества, эти композиторы преимущественно писали «в стол», а премьеры сочинений были случайными. Так, неисполненным остался практически готовый музыкальный материал Бертольда Кона к музыкальному спектаклю

¹⁸ Ныне – Красноярский музыкальный театр.

¹⁹ К тому времени Ю. Поломский уже был автором музыки к спектаклям («Под каштанами Праги», «За тех, кто в море» и др.), музыкальной комедии «Дочь актёра», с успехом поставленной в Риге, а также многочисленных песен, инструментальных маршей и др. До конца жизни он совмещал дирижёрскую деятельность с сочинением музыки (об этом см.: [25]).



«Долина мёртвой реки» по А. Жигачёву, который он несколько лет создавал для музыкального театра, не прозвучала кантата Дмитрия Можина «Рассвет на Караульной горе», а также многие партитуры Юрия Поломского.

Больше других повезло Фёдору Веселкову. Прожив долгую жизнь и став членом Союза композиторов уже в старости, Фёдор Петрович успел побыть участником пленумов и концертов Красноярского регионального отделения Союза Композиторов, написав в этот период Сюиту для симфонического оркестра, Элегию для струнных и серию хоровых композиций. А все предшествующие годы он – за редким исключением – сочинял только фортепианные пьесы, романсы и песни²⁰ [1].

Охарактеризованная ранее история хорового церковного пения в Красноярске, развитие которого практически не прерывалось, объясняет, почему оно, долгое время находившееся «под спудом»²¹, просто «вышло на поверхность», стало законным и легальным компонентом красноярской культуры. Добавить к этому можно лишь имена известных нам музыкантов, создававших в тот период в Красноярске хоровые церковные композиции. Это (в условно-хронологическом порядке) П. Иванов-Радкевич, Ф. Мясников, М. Ступницкий, С. Саватеев, М. Алтабасов, В. Роганов, о. Нифонт (Н. Глазов), Э. Агейкина, а также анонимные авторы, не подписавшие свои партитуры. Есть предположение, что ими могли являться знавшие о прекрасном красноярском церковном хоре, выпущенные на поселение из лагерей ГУЛАГа репрессированные музыканты, среди которых значились и профессиональные композиторы. Известно, например, что в Норильлаге отбывал срок С. Ф. Кайдан-Дёшкин, автор популярного в своё время пионерского гимна «Взвейтесь кострами, синие ночи» [4].

Красноярское отделение Союза композиторов было создано лишь в 1983 году, в завершении процесса радикальной перестройки всей творче-

ской жизни Красноярска, начатой ещё в 1978 году и приуроченной к 350-летию образования города. Этот период в краеведческой литературе описан, пожалуй, лучше всего [6; 7; 15].

Не говоря о появлении многочисленных инструментальных концертов, симфоний, фортепианных и камерных произведений, всегда выступающих естественным результатом деятельности членов Союза композиторов, хочется особо отметить несколько моментов, характеризующих творчество членов красноярской композиторской организации:

1. Большой интерес авторов к жанрам хоровой музыки – духовной и светской;
2. Выход песенного жанра на новый качественный уровень;
3. Особое отношение композиторов к музыке для камерного оркестра.

Объяснять первое нет необходимости – этому была посвящена значительная часть данной статьи. Говоря о песенном жанре, следует пояснить, что продолжительное время, в 1960-е и начале 1970-х годов Красноярск был просто «захвачен» активной группой самодеятельных композиторов-песенников, популяризовавших своё творчество в формах, доходящих до агрессивного навязывания. В результате, многие песни невысокого качества начинали звучать повсеместно, их интонации становились театральными «звонками», оказывались радио – и телепозывными.

Данное обстоятельство в ещё большей степени способствовало тому, что профессиональные композиторы невольно оказывались «в тени» и их сочинения не доходили до слушателя. Противостоял такому засилью низкопробной мелодики в то время только Фёдор Веселков. Будучи природным мелодистом, писавшим много вокальной музыки, он создавал прекрасные песни, в ряде случаев оказывавшиеся знаковыми и выделявшиеся в общей интонационной сфере разнородного «песенного потока».

Приезд в город на Енисее в 1978 году необычайно талантливого композитора Олега Проститова, выпускника Ленинградской консерватории (обладавшего ярким мелодическим дарованием и ставшего автором лучших песен о городе, в том числе, официального Гимна Красноярска) поднял «планку» качества красноярских песен. Самодеятельные

²⁰ Ф. Веселков создал около двух сотен песен и романсов и около сотни пьес для фортепиано, которые в настоящее время активно публикуются.

²¹ О том, какого высокого уровня было красноярское церковное пение, даже в самые неблагоприятные годы воинствующего атеизма говорилось и писалось достаточно много [14; 17–19].



авторы ушли на второй план, а вновь создаваемые местными композиторами песни были уже ориентированы на новый уровень.

Особое внимание красноярских авторов к камерному оркестру во многом объяснимо активностью самих струнников, создававших коллективы. Напомним, что на рубеже 1980-х – 1990-х годов Красноярск имел три (!) камерных оркестра, из которых один, созданный талантливым скрипачом, преподавателем института искусств Михаилом Иосифовичем Бенюмовым, получил статус профессионального [26, с. 35–36]²². Руководители этих оркестров регулярно обращались к местным композиторам с просьбами написать для них оригинальную музыку. Так возникло более двух десятков сочинений для струнных, в их числе – всевозможные сюиты и *Concerti grossi*, а также композиции для солирующих инструментов (гобоя, скрипки, фортепиано, клавесина и аккордеона со струнными).

Размышляя о путях развития профессионального композиторского творчества в Красноярске и обобщая приведённые выше факты, которые на первый взгляд выглядят разрозненными и почти не связанными между собой, можно сделать ряд выводов, но вначале – краткий экскурс в историю и географию. Красноярск всегда оказывался «промежуточным звеном» между двумя крупными сибирскими центрами – Томском и Иркутском, поскольку ни о каком Новониколаевске-Новосибирске речь не шла вплоть до первой половины XX века. Находясь в удобной географической точке, на пересечении путей, Красноярск всегда был привлекательным местом для проживания приезжающих сюда разных людей, имеющих разный профиль профессиональной деятельности. Вместе с тем, он никогда не являлся крупным политическим центром или эпицентром социальных потрясений. Такую роль в сибирской истории сыграли вначале Тобольск – самый старший из сибирских городов, а позже – упомянутый Томск, где был открыт первый сибирский университет и кото-

рый, по этой причине, стал притягивать к себе всю интеллектуальную элиту Сибири.

Иркутск же, будучи значительно моложе и Томска, и Красноярска, оказался первым крупным узлом на востоке Российской империи, откуда начинались пути на юг – в Бурятию и далее, в Монголию и Китай. Вероятно, по этой причине (для обеспечения безопасности и стабильности) в Иркутске царские власти инициировали открытие офицерского училища. Таким образом, общественная жизнь этого города также обрела ощутимую политическую составляющую.

О том, как томичи восприняли революцию и что последовало далее – уже говорилось. О роли Иркутска в событиях тех лет можно сказать следующее. Попытки Колчака восстановить прежние порядки включали в себя и укрепление остатков царской армии. Для данной цели активизировалась деятельность ещё действующих офицерских учебных заведений на территории, не подконтрольной новым властям. В их числе оказалось и Иркутское офицерское училище. Между прочим, в него, по колчаковской мобилизации, в 1918 году уехали на обучение и два старших сына П.Иванова-Радкевича – Константин и Александр. Константин умер в Иркутске от тифа, а Александр – по болезни – вернулся домой. Всё это могло повлиять на судьбу семьи, и Ивановы-Радкевичи в конце концов приняли решение покинуть Красноярск в 1922 году.

Однако указанный период – от момента передачи власти и вплоть до сталинских репрессий – был в Красноярске достаточно спокойным. Это стало причиной переезда в Красноярск – в числе прочих – значительного количества представителей творческой интеллигенции. Многие из них – и царский унтер-офицер С.Абоянцев, и «белочех» А.Гроника, и другие, позже признанные «неблагонадёжными», спокойно работали в Красноярской Народной консерватории, ставшей Музыкальным техникумом, вплоть до середины 1930-х годов.

Получив мощные творческие «закладки» в жанре хорового церковного пения, а позже – возможность развиваться ему в то время, когда в других городах и регионах такой возможности практически не было, Красноярск во второй половине XX века вышел в лидеры в создании и исполнении новых хоровых опусов как духовной, так и светской

²² Любопытно то, что эта тенденция оказалась жизнеспособной и позже. В начале 2000-х гг., выпускники-струнники красноярского вуза попытались организовать ещё один подобный оркестр на коммерческой основе.



направленности. О «красноярском хоровом кипении» в 80-е и 90-е годы XX века много говорилось и писалось [2; 3; 13]. Возникшие в городе на Енисее в данный период многочисленные хоровые коллективы, получившие позднее статус профессиональных, регулярно гастролировали по России и за рубежом. В качестве показательного примера можно привести деятельность детско-юношеского духовного хора «София», побывавшего в двадцати странах мира и выступавшего в Кремлёвском дворце. Только для него писали свои хоровые композиции пятеро красноярских авторов. Ничего подобного тогда не наблюдалось ни в одном из городов России, за исключением Москвы.

Разумеется, всё перечисленное нашло отражение и в выпуске CD с хоровыми композициями красноярцев (около пятнадцати), а в их числе были диски, вышедшие в Швейцарии и Голландии; и в публикации многочисленных нотных сборников. В начале

наступившего столетия обозначился новый уровень хорового творчества красноярских композиторов. Он характеризуется признанием высокого художественного качества хоровых композиций авторов Красноярска в контексте современной мировой музыки. В числе последних фактов, подтверждающих этот тезис, следует назвать публикацию хоровых опусов двух членов Красноярской региональной организации СК РФ в антологии «Russia a cappella», вышедшей в 2019 году в немецко-австрийском издательстве «Helbling».

Данную статью можно считать скромной попыткой её автора по-своему взглянуть на музыкальную историю Красноярска в ряду других сибирских городов и высветить некоторые отличительные аспекты, которым ранее не уделялось должного внимания, а также обозначить те направления, прежде оказывавшиеся в стороне от мейнстрима краеведческих исследований.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Авдеева О.В. Фёдор Веселков: жизнь и творчество // Академическая музыка Сибири: сайт. 2012. URL: <http://sibmus.info/texts/avdeeva/veselkov.htm> (дата обращения: 01.06.2024).
- 2/ Архангельская Л. Экскурс в музыкальную историю Красноярска // Академическая музыка Сибири: сайт. 2020. URL: http://sibmus.info/texts/lina_arhang/ekkursy.htm (дата обращения: 01.06.2024).
- 3/ Белоносова И.В. Музыкальная культура Сибири. Курс лекций. Красноярская государственная академия музыки и театра. Красноярск, 2015. 255 с.
- 4/ Белоносова И.В. Музыка в зоне вечной мерзлоты // Академическая музыка Сибири: сайт. 2012. URL: http://sibmus.info/texts/belonos/mus_zon.htm (дата обращения: 01.06.2024).
- 5/ Вавилов С.П., Ерёмченко Е.П. Хоры старого Томска / Научный редактор Н.М. Дмитриенко. Томск, 2006 г. 71 с.
- 6/ Гаврилова Л.В. Красноярская организация Союза Композиторов России: история, проблемы и перспективы // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 162–172.
- 7/ Гаврилова Л.В. Региональные особенности становления профессионального композиторского творчества и образования в Красноярске // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 107–116.
- 8/ Дорохина Л.А. Богослужбное пение в музыкальной культуре Черниговщины начала XX века / Нежинский государственный педагогический университет им. Николая Гоголя. Нежин, 2002. 189 с.
- 9/ Ивановы-Радкевичи: жизнь и творчество в зеркале истории / Составитель: Э.Ванюкова. Красноярск,



ИД «КлассПлюс», 2014. 295 с.

10/ Ивановы-Радкевичи: история семьи в воспоминаниях, письмах, статьях, материалах и документах (Петербург-Красноярск-Москва: 1818–2008) / Редактор-составитель Э. Ванюкова. Красноярск: КГБУ ДПО «Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры», 2009. 293 с.

11/ Калинина Л.П. Бертольд Юльевич Кон, мой первый учитель // Академическая музыка Сибири: сайт. 2022. URL: http://sibmus.info/texts/kalinina/uchitel_bertold_kon.htm (дата обращения: 01.06.2024).

12/ Лесовиченко А.М. Композиторское творчество в Сибири // Академическая музыка Сибири: сайт. 2012. URL: http://sibmus.info/texts/lesov/kompozitorsk_tvorchestvo_sibiri.htm (дата обращения: 01.06.2024).

13/ Музыкальная культура Красноярск / отв. ред. Л.В. Гаврилова; ред. Н.А. Еловская. Красноярская государственная академия музыки и театра. Т. 1. 1628–1920. Красноярск: ФГОУ ВПО КГАМиТ, 2009. 454 с.

14/ Музыкальная культура Красноярск / отв. ред. Л.В. Гаврилова; ред. М.В. Холодова. Красноярская государственная академия музыки и театра. Т. 2. 1920–1978. Красноярск: Литера-Принт, 2011. 608 с.

15/ Музыкальная культура Красноярск. / отв. ред. Л.В. Гаврилова; ред. М.В. Холодова. Красноярская государственная академия музыки и театра. Т. 3. 1978–2012. Красноярск: Красноярская государственная академия музыки и театра, 2012. 430 с.

16/ Пономарёв В.В. Восточная Сибирь и русский Харбин в истории отечественной музыки XX в. // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4 (26). С. 156–165.

17/ Пономарев В.В. Традиции «Петербургской школы» в церковном пении Красноярск середины XX столетия // Нравственные ценности и будущее человечества: XVIII Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения: Межрегиональная научно-практическая конференция, Красноярск, 15–17 января 2018 года. Красноярск, Общество с ограниченной ответственностью Издательский дом «Восточная Сибирь». С. 357–375.

18/ Пономарев В.В. Традиции петербургской церковно-певческой школы в хоровой музыке Красноярск // Художественные традиции Сибири. Материалы V Международной научной конференции. Красноярск, 2022. С. 115–121.

19/ Пономарёв В.В. Неизвестные имена сибирской музыки / Церковные композиторы Сибири. Красноярск, 2015. 91 с.

20/ Пономарёв В.В. Некоторые страницы истории сибирско-харбинских связей: харбинские музыканты в Красноярск // Академическая музыка Сибири: сайт. 2011. <http://sibmus.info/texts/ponomar/harbin.htm> (дата обращения: 01.06.2024).

21/ Пономарёв В.В. Связанные невидимой нитью... Рассуждения музыканта о культурных взаимосвязях Красноярск и Петербурга // Личность и культура. 2018. № 3(103). С. 13–19.

22/ Пономарёв В.В. Сибирская церковно-певческая школа: нереализованная возможность // Композитор в современном мире, материалы Международной научной конференции «Актуальные проблемы современного композиторского творчества». Красноярск, 2011. С. 185–189.

23/ Сибирская композиторская организация. 80 лет. 1942–2022. Альманах. Новосибирск, 2021. 192 с.

24/ Харкеевич И.Ю. Музыкальная культура Иркутск. Изд-во Иркутского университета. Иркутск, 1987. 280 с.

25/ Холодова М.В., Белопашинцев А.Н., Чихачева М.М. Выдающиеся деятели культуры Красноярск: вехи творческого пути Ю.Ю. Поломского // Сибирский антропологический журнал. 2021. № 4(5). С. 106–122.

26/ Царёва Е.С., Николаев И.Г. Творческий путь М.И. Бенюмова в контексте процессов музыкальной жизни Красноярск последней четверти XX – начала XXI века: к юбилею Учителя // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 1. С. 31–40.

27/ Царева Е.С., Павлова М.И. Струнно-смычковое исполнительство и Народная консерватория (музыкальный техникум) Красноярск // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 3. С. 71–79.

REFERENCES

- 1/ Avdeeva, O.V. (2012), "Fedor Veselkov: life and work", Akademicheskaya muzyka Sibiri: sajt [Academic music of Siberia: site], Available at: <http://sibmus.info/texts/avdeeva/veselkov.htm> (Accessed 01 June 2024). (In Russ.)
- 2/ Arkhangel'skaya L. (2020), "Excursion into the musical history of Krasnoyarsk", Akademicheskaya muzyka Sibiri: sajt [Academic music of Siberia: site], Available at: http://sibmus.info/texts/lina_arhang/exkursy.htm (Accessed 01 June 2024). (In Russ.)



- 3/ Belonosova, I.V. (2015), *Muzykal'naya kul'tura Sibiri. Kurslekcij* [Musical culture of Siberia. Course of lectures] Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater, Krasnoyarsk, 255 p. (In Russ.)
- 4/ Belonosova, I.V. (2012), "Music in the permafrost zone", *Akademicheskaya muzyka Sibiri: sayt* [Academic music of Siberia: site], Available at: http://sibmus.info/texts/belonos/mus_zon.htm (Accessed 01 June 2024). (In Russ.)
- 5/ Vavilov, S.P., Eremenko, E.P. (2006), *Hory starogo Tomska* [Choirs of old Tomsk], Scientific editor N.M. Dmitrienko, Tomsk, 71 p. (In Russ.)
- 6/ Gavrilova, L.V. (2021), "The Krasnoyarsk organization of Russian Union of Composers: history, problems and prospects", *Vestnik muzykal'noj nauki* [Journal of Musical Science], Vol. 9, No. 1, pp. 162–172. (In Russ.)
- 7/ Gavrilova, L.V. (2020), "Regional features of formation of professional composing creativity and education in Krasnoyarsk", *Vestnik muzykal'noj nauki* [Journal of Musical Science], Vol. 8, No. 1, pp. 107–116. (In Russ.)
- 8/ Dorokhina, L.A. (2002), *Bogosluzhebnoe penie v muzykal'noj kul'ture CHernigovshchiny nachala HKH veka* [Liturgical singing in the musical culture of Chernihiv region at the beginning of the twentieth century], *Nezhinsky State Pedagogical University named after Nikolai Gogol, Nizhyn*, 189 p. (In Russ.)
- 9/ Ivanovs-Radkevichi: life and work in the mirror of history (2014), Compiled by E.Vanyukova. ID ClassPlus, Krasnoyarsk, 295 p. (In Russ.)
- 10/ Ivanovs-Radkevichi: family history in memoirs, letters, articles, materials and documents (Petersburg-Krasnoyarsk-Moscow: 1818–2008) (2009), Editor-compiler E.Vanyukova, KGBU DPO "Krasnoyarsk Regional Scientific and Training Center for Cultural Personnel", Krasnoyarsk, 293 p. (In Russ.)
- 11/ Kalinina, L.P. (2022), "Bertold Yulievich Kon, my first teacher", *Akademicheskaya muzyka Sibiri: sayt* [Academic music of Siberia: site], Available at: http://sibmus.info/texts/kalinina/uchitel_bertold_kon.htm (Accessed 01 June 2024). (In Russ.)
- 12/ Lesovichenko, A.M. (2012), "Composer creativity in Siberia", *Akademicheskaya muzyka Sibiri: sayt* [Academic music of Siberia: site], Available at: http://sibmus.info/texts/lesov/kompozitorsk_tvorchestvo_sibiri.htm (Accessed 01 June 2024). (In Russ.)
- 13/ Musical culture of Krasnoyarsk (2009), resp. ed. L.V. Gavrilova; ed. N.A. Elovskaya. Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater. VOL. 1. 1628–1920, KGAMiT, Krasnoyarsk, 454 p. (In Russ.)
- 14/ Musical culture of Krasnoyarsk (2011), resp. ed. L.V. Gavrilova; ed. M.V. Kholodova. Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater. VOL. 2. 1920–1978, Litera-Print, Krasnoyarsk, 608 p. (In Russ.)
- 15/ Musical culture of Krasnoyarsk (2012), resp. ed. L.V. Gavrilova; ed. M.V. Kholodova. Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater. VOL. 2. 1978–2012. KGAMiT, Krasnoyarsk, 430 p. (In Russ.)
- 16/ Ponomarev, V.V. (2019), "Eastern Siberia and Russian Harbin in the history of Russian music of the twentieth century", *Vestnik muzykal'noj nauki* [Journal of Musical Science], Vol. 26, No. 4, pp. 156–165. (In Russ.)
- 17/ Ponomarev, V.V. (2018), "Traditions of the St. Petersburg School in the church singing of Krasnoyarsk in the middle of the 20th century", *Nravstvennye cennosti i budushchee chelovechestva: XVIII Krasnoyarskie kraevye Rozhdestvenskie obrazovatel'nye chteniya: Mezhtseional'naya nauchno-prakticheskaya konferenciya, Krasnoyarsk, 15–17 yanvarya 2018 goda*. [Moral Values and the Future of Humanity: XVIII Krasnoyarsk Regional Christmas Educational Readings: Interregional Scientific and Practical Conference, Krasnoyarsk, January 15–17, 2018], Limited Liability Company Publishing House "Eastern Siberia", Krasnoyarsk, pp. 357–375. (In Russ.)
- 18/ Ponomarev, V.V. (2022), "Traditions of the St. Petersburg church and singing school in the choral music of Krasnoyarsk", *Hudozhestvennye tradicii Sibiri. Materialy V Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Artistic traditions of Siberia. Materials of the V International Scientific Conference], Krasnoyarsk, pp. 115–121. (In Russ.)
- 19/ Ponomarev, V.V. (2015), "Unknown names of Siberian music", *Cerkovnye kompozitory Sibiri* [Church composers of Siberia], Krasnoyarsk, 91 p. (In Russ.)
- 20/ Ponomarev, V.V. (2011), "Some pages of the history of Siberian-Harbin ties: Harbin musicians in Krasnoyarsk", *Akademicheskaya muzyka Sibiri: sayt* [Academic music of Siberia: site], Available at: <http://sibmus.info/texts/ponomar/harbin.htm> (Accessed 01 June 2024). (In Russ.)
- 21/ Ponomarev, V.V. (2018), "Connected by an invisible thread... The musician's reasoning about the cultural relationships of Krasnoyarsk and St. Petersburg", *Lichnost' i kul'tura* [Personality and culture], Vol. 103, No. 3, pp. 13–19. (In Russ.)
- 22/ Ponomarev, V.V. (2011), "Siberian Church and Singing



School: an unrealized opportunity", *Kompozitor v sovremennom mire, materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii «Aktualnye problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva»* [Composer in the modern world, materials of the International Scientific Conference "Actual Problems of Contemporary Composer Creativity"], Krasnoyarsk, pp. 185–189. (In Russ.)

23/ *Sibirskaya kompozitorskaya organizaciya. 80let. 1942–2022* (2021), *Al'manah*, Novosibirsk, 192 p. (In Russ.)

24/ Harkeevich, I.Yu. (1987), *Muzykal'naya kul'tura Irkutsk* [Musical culture of Irkutsk], Publishing House of Irkutsk University. Irkutsk, 280 p. (In Russ.)

25/ Kholodova, M.V., Belopashintsev, A.N., Chikhacheva, M.M. (2021), "Outstanding cultural figures of Krasnoyarsk: milestones of the creative path of Yu.Yu. Polomsky", *Sibirskij antropologicheskij zhurnal* [Siberian Anthropological Journal], Vol. 5, No. 4, pp. 106–122. (In Russ.)

26/ Tsareva, E.S., Nikolaev, I.G. (2023), "The creative path of M.I. Benyumova in the context of the processes of the musical life of Krasnoyarsk in the last quarter of the 20th –

beginning of the 21st centuries: for the anniversary of the Teacher", *«ARTE»*, No. 1, pp. 31–40. (In Russ.)

27/ Tsareva, E.S., Pavlova, M.I. (2021), "String and bow performance and the People's Conservatory (Music College) of Krasnoyarsk", *«ARTE»*, No. 3, pp. 71–79. (In Russ.)

Сведения об авторе

Пономарёв Владимир Валентинович, композитор, председатель Красноярского отделения Союза композиторов России, профессор кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Д.Хворостовского

E-mail: paraklit@yandex.ru

Author information

Vladimir V. Ponomarev, composer, Chairman of the Krasnoyarsk branch of the Union of Composers of Russia, professor at the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: paraklit@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

125/

ЛЮ ЦЯЦИ,
ЗАМАРАЕВА Ю.С.
«Искусство смотреть
в лицо жизни»: живопись
Гао Сяохуа
в социокультурном
контексте эпохи

138/

БУДРИНА Л.А.,
ХУДЯКОВА И.А.
Владимир Николаевич
Шицалов: комплексный
анализ творчества ювелира
и камнереза



УДК 75.03

«ИСКУССТВО СМОТРЕТЬ В ЛИЦО ЖИЗНИ»: ЖИВОПИСЬ ГАО СЯОХУА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

ЛЮ ЦЗЯЦИ^{1,2}, Ю.С. ЗАМАРАЕВА^{2,3}

¹ Цицикарский университет, Цицикар, 161006, Китайская Народная Республика

² Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

³ Сибирский федеральный университет, 660041, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена личности и творчеству выдающегося современного китайского живописца Гао Сяохуа, представителя «сычуанской группы» художников Юго-Запада. Он получил известность в изобразительном искусстве КНР конца 1970-х гг. как «пионер» «живописи шрамов», развенчивающий трагические ошибки «Культурной революции». В дальнейшем Гао Сяохуа вошёл в плеяду молодых китайских мастеров юго-западного региона, развивающих в своём творчестве направление «деревенский реализм». На основе изучения и систематизации разрозненных сведений, сосредоточенных в китайских источниках, не переведённых на русский язык, в статье реконструируются основные этапы биографии Гао Сяохуа сквозь призму историко-политических событий эпохи. Авторы анализируют причины изменения творческого стиля художника на примере его репрезентативных работ, демонстрирующих процесс национализации масляной живописи в КНР 1980-х гг. Показано, что трансформация стиля Гао Сяохуа – это продукт исторического развития китайского изобразительного искусства после 1978 года и, в то же время, проявление субъективной воли мастера, оперативно отвечающего на социальные запросы времени. Результаты исследования способствуют более глубокому пониманию социальной природы художественной стратегии Гао Сяохуа, помогают расширить представление о личности и творчестве мастера, оказавшего большое влияние на развитие современной китайской живописи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Гао Сяохуа, китайская масляная живопись XX века, «искусство шрамов», национальная идентичность, «деревенский реализм».

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

“ART OF FACING LIFE”: PAINTING OF GAO XIAOHUA IN THE SOCIOCULTURAL CONTEXT OF THE EPOCH

LIU JIAQI^{1,2}, YU.S. ZAMARAIEVA^{2,3}

¹ Qiqihar University, Qiqihar, China

² Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

³ Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. The article is dedicated to the personality and work of the outstanding Chinese painter Gao Xiaohua, a representative of the “Sichuan group” of artists in the Southwest. He went down in the history of fine arts of the PRC in the late 1970s. as a “pioneer” of “scar painting”, uncompromisingly debunking the mistakes of the “Cultural Revolution”. Subsequently, he entered the galaxy of Chinese masters of the southwestern region, developing the direction of the “rustic realism” in his art work. Based on the study and systematization of disparate information concentrated in Chinese sources that have not been translated into Russian, this work reconstructs the main stages of the biography of the Gao Xiaohua through the prism of historical and political events of the era. The author analyzes the reasons for the change in creative style using the example of works of the Gao Xiaohua, demonstrating the process of nationalization of oil painting in the Chinese. The transformation of the style of Gao Xiaohua is shown to be a product of the historical development of Chinese fine art after 1978 and the manifestation of the subjective will of a master who promptly responds to social demands of time. The results of the study contribute to a deeper understanding of the social nature of the artistic strategy of Gao Xiaohua, help to expand the idea of the personality and work of the master who had a great influence on the development of modern Chinese painting.

KEYWORDS: Gao Xiaohua, modern Chinese painting, “scar art”, cultural identity, “rustic realism”.

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



Становление современного изобразительного искусства в Китае со второй половины 1970-х гг. неотделимо от исторических реалий КНР – трагических событий «Культурной революции» (1966–1976 гг.), связанных с террористической политической кампанией Мао Цзэдуна, «великого кормчего» страны. Десятилетие «социалистического перевоспитания» вошло в историю Китая как *«революция против культуры, человечества и гуманизма»* [2, с. 57–58], когда было уничтожено несколько тысяч культурных памятников, а человеческие жертвы, по официальным данным, исчисляются цифрой в 100 миллионов.

«Искусство шрамов» («увечное искусство») и «деревенский реализм» представляют собой два ведущих направления изобразительного искусства Китая периода *«пост-культурной революции»* (конец 1970-х – 1980-е гг., термин Гао Минлу). Отразив политику «Реформ и Открытости», они засвидетельствовали творческие поиски авторов новой мировоззренческой парадигмы и репрезентировали уникальный социокультурный ландшафт Поднебесной, прошедшей боль и ужасы тоталитарного режима «эпохи Мао».

Среди художников этого периода особо выделяется фигура Гао Сяохуа (高小华, род. 1955). Он вошёл в художественный мир в конце 1970-х гг. и сразу же выдвинулся в число популярных живописцев страны. На протяжении более сорока лет мастер неустанно стремится обогащать реалистический дух и художественный язык китайской масляной живописи.

В разные годы Гао Сяохуа преподавал в Сычуаньском институте изящных искусств, Центральной академии изящных искусств (факультет масляной живописи) и в Школе гуманитарных наук и искусств Чунцинского университета. В настоящее время он является профессором, научным руководителем и почётным деканом Школы искусств Юго-Западного университета. Картины Гао Сяохуа известны во всём мире, представлены в художественных музеях и галереях Китая, Европы, США, частных коллекциях. Его работы разных этапов творческой карьеры, ставшие шедеврами современного китайского изобразительного искусства, представляют значительный

научный интерес.

Большинство исследований культурологов и искусствоведов КНР не обходят стороной личность Гао Сяохуа, дают высокую оценку творчеству мастера, подчёркивают его роль в истории художественной культуры нового Китая. Среди них выделим такие обобщающие труды, как «История китайского искусства в XX веке» Лу Пэна, «История современного китайского искусства» Гао Минлу, «История современного китайского искусства 1978–2008» Лу Хуна, «Новая история китайского искусства: 1949–2000» Цзоу Юэцзиня, «История современной масляной живописи в Китае» Ли Чао. Все авторы констатируют вклад Гао Сяохуа в развитие «искусства шрамов», однако как ранний период его творчества в целом, так и последующий, связанный уже с эстетикой «деревенского реализма», не получил достаточного внимания в обозначенных работах.

Отдельного масштабного исследования в искусствоведении КНР, посвящённого всестороннему анализу наследия мастера, до сих пор не существует. Имеющаяся информация о художнике и его картинах рассредоточена в статьях и обзорных публикациях на интернет-порталах. Особо отметим интервью и статьи-воспоминания самого Гао Сяохуа, опубликованные в различных китайских изданиях [12–16], которые дают возможность осмысления эстетической платформы художника, эволюции его творческого мышления.

В российском искусствоведении информация о Гао Сяохуа представлена спорадически и ограничена кратким упоминанием в научных статьях и обзорных разделах диссертаций, рассматривающих пути развития китайской живописи второй половины XX века [1; 5; 10–11]. Это определило цель данного исследования – дать характеристику личности и творчества Гао Сяохуа в социокультурном контексте развития изобразительного искусства КНР 1970–1980-х гг. В задачи входило изучение основных этапов биографии Гао Сяохуа сквозь призму историко-политических событий эпохи, анализ эволюции стиля на примере репрезентативных работ художника. В статье использован комплекс

искусствоведческих методов, включающий в себя конкретно-исторический и социокультурный анализ, а также биографический и герменевтический методы, помогающие осмыслить ведущие темы картин и творческую эволюцию китайского живописца.

Обратимся к страницам биографии Гао Сяохуа, так как многие жизненные обстоятельства в совокупности с историческими процессами в КНР обусловили особенности его мировоззрения, составили прочный фундамент художественной стратегии.

Гао Сяохуа (рисунок 1) родился в Нанкине (провинция Цзянсу) в 1955 году, в семье военных врачей. Родители по долгу службы часто переезжали, поэтому в памяти будущего художника запечатлелись разные города, люди, события времени. Увлечение рисованием проявилось в раннем детстве, однако взросление Гао Сяохуа совпало с началом «Культурной Революции» (1966–1976), разделившей его жизнь на «до и после». Живя тогда в Чунцине, он стал свидетелем вооружённых столкновений, издевательств, убийств фанатичными хунвейбинами («красногвардейцами») тысяч «несогласных» с режимом Мао Цзэдуна. Эти трагические события перевернули сознание юноши, оказавшегося в эпицентре кровавой политической кампании «Великого Кормчего». Позже он вспоминал: *«Во время Культурной революции я много раз тайком ходил вместе с повстанцами, чтобы похоронить останки моих друзей. В течение долгих лет после этого мне снова и снова снились кошмары – ужасающие сцены убийств и гротескные мертвецы...»* [13].

Так сложилось, что родители Гао Сяохуа попали в политическую «мясорубку» «Культурной Революции», были объявлены «реакционерами», сторонниками капитализма. Семью разлучили. Отец три года отсидел в тюрьме, а затем его отправили на так называемое «трудовое перевоспитание» в сельскую местность. Гао Сяохуа решил поехать с папой. *«Перед этим он спросил меня: “Хочешь ли ты остаться в городе, чтобы учиться одному? Или поехать в деревню вместе?” На самом деле у меня не было выбора. Я был ребенком “капиталистических разбойников”. Меня дискриминировали в школе, было очень сложно психологически выдерживать это давление. И хотя жизнь в сельской местности оказалась гораздо сложнее, чем я это себе представлял, важным импульсом для решения стало то, что я смогу любоваться*

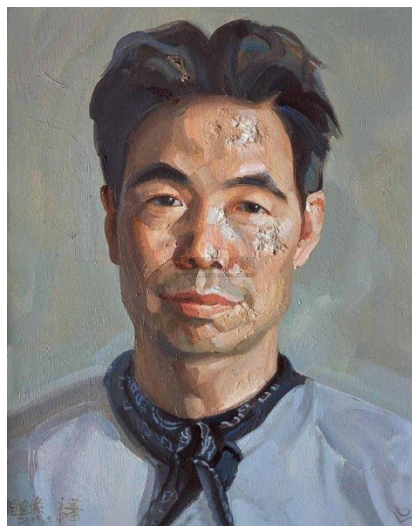


Рисунок 1. Гао Сяохуа. Автопортрет. Холст, масло. Источник: https://www.sohu.com/a/314595864_120044706

пейзажами и много быть на природе» [13].

Зимой 1970 года 14-летний Гао Сяохуа приехал с отцом в трудовой лагерь провинции Хубэй. Он работал на ферме, где помогал выращивать овощи, свиней, топил котлы. Тяжелая работа в сложных условиях не сломила внутренних устремлений юноши, он усердно трудился, и уже в 1971 году его отобрали из детей «успешной трансформации в деревне» для службы в армии. Вскоре один из командиров заметил способности молодого солдата к живописи, и он был назначен на должность киномеханика, совмещающая учения с работой в штабе киногруппы, где уже сформировалось военно-художественное сообщество. Так, у Гао Сяохуа появилась возможность для творческого общения и начала карьеры. Первая «проба пера» 16-летнего юноши произвела фурор – его цветную гравюру на дереве «На походной дороге», созданную в 1972 году, выбрали для участия в художественной выставке Национальной армии¹. *«Именно эта незрелая работа заложила основу всей моей будущей творческой жизни»* – отмечал впоследствии художник [15].

1973 год стал поворотным в судьбе Гао Сяохуа. За живописный талант его перевели из полевого

¹ Сегодня эта гравюра хранится в Пекинском военном музее.

отряда в Лояне провинции Хэнань в престижный отдел «Боевых новостей» политотдела Уханьского военного округа провинции Хубэй на должность художественного редактора и фотокорреспондента военной газеты. Там юноша познакомился с молодым живописцем из Шанхая – Лю Байжуном (文柏荣, род. 1952), который в то время уже получил известность и работал в художественном подразделении Народно-освободительной армии КНР. Он стал для Гао Сяохуа первым учителем, оказавшим большое влияние на формирование его кругозора (рисунок 2). *«Нам очень повезло, что мы могли вместе рисовать и имели возможность в ту эпоху “закрытых знаний” читать китайскую и зарубежную литературу, изучать книги по искусству и альбомы с картинами, которые удивительным образом имелись в группе художественного творчества военного округа Уханя»* [13].

В 1975 году его картина гуашью «Практика тысячи орудий за девять лет» (работал над ней совместно с Лю Байжуном) была отобрана для участия в Национальной художественной выставке армии КНР. Таким образом, период службы в Национальной армии сыграл большую роль в профессиональном становлении Гао Сяохуа и заложил идеологическую основу последующих творений. Его многочисленные рисунки, эскизы, сделанные в то время, отражают мир чувств и эмоций молодого художника, засвидетельствовав «болевые точки» эпохи.

По окончании «Культурной революции» в 1976 году Гао Сяохуа демобилизовался и через год поступил в Сычуаньскую академию изобразительных искусств на факультет масляной живописи. В 1978-м студент-первокурсник решает попробовать свои силы в конкурсном отборе картин для Национальной художественной выставки – *«всё, о чём я мог думать, это то, что я должен нарисовать свой жестокий опыт, полученный во время террора Культурной революции»* [13].

Итогом стали две блистательные работы Гао Сяохуа – «Почему?» (рисунок 3) и «Я люблю нефтяные месторождения» (рисунок 4). В качестве стиливого ориентира художник избрал «суровый стиль» известного советского живописца Г. Коржева, с творениями которого Гао Сяохуа был хорошо знаком (см. об этом: [5, с. 119–120]). В частности, триптих «Коммунисты» (центральная часть «Под-



Рисунок 2. Лю Байжун (слева) и Гао Сяохуа (справа). 1973 г.
Источник: <https://www.clatia.com/artist/cmynewsdetail/1097-1/2084>

нимающий знамя»), а также картина «Художник» Г. Коржева, на наш взгляд, очевидно повлияли на композицию, перспективу, образно-смысловое и художественное решение работы «Почему?».

В центре её сюжета – четыре юных хунвейбина, запечатлённые в недолгий момент отдыха. Гао Сяохуа использовал вид композиции «с высоты птичьего полета» и «свинцово-серую» манеру письма с использованием массивных штрихов, «грубых» мазков, чтобы усилить мрачную атмосферу картины, раскрывающую жестокость и бессмысленность кровавой, братоубийственной войны. В работе нет «декора» – реалистичная прорисовка кожи и волос смешивается с военными мундирами, серой цементной мостовой, ржавой крышкой люка и оружием, лаконично дополняющими изобразительный ряд. Большое количество холодных цветов контрастирует с красным (знамя, повязки), подчёркивая угнетающую обстановку, делая ощущение депрессии максимально реалистичным.

Вслед за Г. Коржевым, убирающим из картин «всё лишнее, что могло бы отвлечь от главного – глубокого раскрытия человеческих характеров» [4, с. 28], Гао Сяохуа как бы «обрезает», кадрирует композицию своего полотна, оставляя в поле зрения лишь главные детали. Позы солдат, внешность, одежда, окружение тщательно разработаны, углубляя семантическое пространство изображаемой сцены, помогая раскрыть её амбивалентные смыслы. Особое значение

художник придаёт детализации мимики молодых людей, демонстрирующих четыре различных типа эмоционального состояния. Глаза главного героя, находящегося в центре картины, полны вопросов, отражают растерянность и сомнения, которые Культурная революция породила в их поколении. В то время как стоический взгляд воина рядом с ним кажется полностью готовым к героическому самопожертвованию. Лица обезоруженных товарищей позади него выражают беспомощность, разочарование и уныние. Трагическую пронзительность образу лежащей на мостовой раненой девушки придаёт ярко-красное знамя, служащее ей одеялом.

От избранного сюжета и до художественной формы выражения вся картина «Почему?» наполнена рефлексией автора, пронизана духом переосмысления драматических страниц истории Китая – «в каждом сантиметре полотна Гао Сяохуа отразил недоверие и сомнения своего народа по отношению к “Культурной революции”» [11, с. 92–93]. Ставший непосредственным свидетелем жестоких сцен «эпохи Мао», художник задаёт вопрос «Почему?» от имени «всего поколения китайских интеллектуалов» [17], посылает меседж современному зрителю о том, что подобная трагедия не должна повториться.

Картина «Я люблю нефтяные месторождения» в целом схожа по технике живописи с работой «Почему?» (та же тяжелая текстура мазков, колористическая драматургия), однако с точки зрения сюжета и воссоздания эпохи они совершенно разные. Источником вдохновения послужило посещение Гао Сяохуа бригады нефтяников и газовиков в горах Цыгун провинции Сычуань в 1978 году. Он много общался с молодыми людьми, видел тяжёлые жизненные сцены, когда необходимость заработка лишала молодых людей семейного счастья. *«Сколько неопишуемой, беспомощной скорби я увидел в этой недосказанности лиц ... <...> Трудно остаться равнодушным к любви и дружбе, порождаемой простыми и честными людьми, а также теми, кто разделяет общую судьбу жизненных невзгод»* [15].

После знакомства с жизнью членов горнодобывающей бригады, «из инстинктивной симпатии к ним и чувства гуманизма, в сочетании с обязательным заданием в классе по живописи» [16, с. 96], Гао Сяохуа начал разрабатывать концепцию своей картины, воспевающую человечность и обладающую сильным



Рисунок 3. Гао Сяохуа. «Почему?». 1978 г. 108х136 см. Холст, масло. Источник: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/440842329.html>

чувством времени. В ней показаны смешанные эмоции молодой пары по случаю расставания. Художник через выхваченный сиюминутный «кадр из жизни» демонстрирует противоречивые состояния влюблённых, стоящих перед дилеммой выбора между карьерой и любовью.

Таким образом рассмотренные картины Гао Сяохуа на данном этапе характеризуются отличительными чертами советского изобразительного искусства, наследующего заветы русской передвижнической школы живописи с её идеей критического осмысления действительности, визуальной включённости зрителя в драматические события истории.

«Почему?» и «Я люблю нефтяные месторождения» получили большой общественный резонанс и завоевали серебряные медали на Пятой национальной художественной выставке, прошедшей в 1979 году². Их успех кроется в психологической взаимообусловленности собственного жизненного опыта художника и остроактуальных запросов эпохи, охваченной социально-политическими переменами. Данные работы Гао Сяохуа, актуализировавшие духовное состояние его травмированного поколения,

² Обе работы были отобраны Национальным художественным музеем Китая, где сейчас и находятся.

повествуя в художественной форме о трагическом опыте потерь, понесённых китайским народом – репрезентировали новое направление в живописи, которое получило название *«искусство шрамов»* (伤痕美术). Запечатлевая проблемы и психологические «увечья» общества, оно сформировало уникальный социокультурный ландшафт, оказав существенное влияние на развитие современной китайской живописи.

Последующий период в творческой биографии Гао Сяохуа отразил трансформацию стиля художника. Это обстоятельство определено социокультурными процессами, происходящими в обществе КНР начала 1980-х гг., где наряду с расцветом «искусства шрамов» начинается процесс декларации духовно-нравственных ценностей гуманистического искусства с его идеями «позитивной свободы», «любви», «оздоровления общества», разворачивающий китайских мастеров к повторному открытию своей национальной идентичности. Это ярко демонстрирует масштабная картина Гао Сяохуа *«Успеть на поезд»* (рисунок 5), где очевиден идейно-стилистический сдвиг молодого мастера от критического реализма «шрамового искусства».

«Успеть на поезд» – выпускная работа художника по окончании Сычуаньской академии изящных искусств, вдохновившегося недавним фурором «Отца» (1980) Ло Чжунли³. Вместо исторических противоречий и драматических сюжетов «искусства шрамов» на картине Гао Сяохуа изображён фрагмент повседневного быта китайцев, сажащихся на поезд в 1980-е годы. Идея создания полотна вновь консолидирует личный опыт автора и его желание отразить реальность современной жизни.

Напомним, что в эпоху закрытой плановой экономики китайцы не имели свободы передвижения. В этом отношении Гао Сяохуа повезло, так как он с детства неоднократно переезжал со своими родителями-военными в разные места. Когда у художника родился замысел картины, он получил от железнодорожного управления сертификат,



Рисунок 4. Гао Сяохуа. «Я люблю нефтяные месторождения». 1978 г. 162х70 см. Холст, масло. Источник: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/440842329.html>

позволяющий ему фотографировать в поезде. Гао Сяохуа много путешествовал из Чунцина в Ухань, Хэнань и другие места, следуя за скорыми поездами, чтобы делать зарисовки для работы.

С точки зрения композиции в картине «Успеть на поезд» не используется перспектива «сверху вниз» (как на картине «Почему?») или «вверх» (часто применялась для выражения восхищения во времена Культурной революции). Авторская стратегия выстраивается таким образом, что объект изображения находится на уровне зрения, ставится наравне с наблюдателем. Благодаря избранному ракурсу масштабная панорамная композиция (длиной 4,5 метра и высотой 1,5 метра) делает зрителя «соучастником действия», вызывая сильное визуальное впечатление. Цвета работы приближены к подлинной обстановке изображаемой сцены. Детальная прорисовка более чем 80-ти фигур, динамика поз

³ Картина «Отец» получила первую премию на Второй национальной молодёжной художественной выставке, организованной Художественным музеем Пекина. Она стала визитной карточкой «деревенского реализма», а сам Ло Чжунли был провозглашён лидером этого направления (см. об этом: [6, с. 102]).



Рисунок 5. Гао Сяохуа. «Успеть на поезд». 1981 г. 155х450 см.
Холст, масло. Источник: <https://auction.artron.net/paimai-art14430027>

и выражение лиц, очень точно переданные Гао Сяохуа, отражают его высокореалистичные навыки масляной живописи, полученные в результате изучения советского и русского искусства.

На данной картине, ставшей олицетворением психологической атмосферы эпохи «Посткультурной революции», нет «главного героя» и «центрального сюжета». Есть только непритязательная действительность, сцена, рожденная жизнью. Сам художник высказывался так: *«Нет лучшего способа понять китайцев и китайское общество того времени, чем когда вы садитесь на поезд. Это захватывающая сцена с людьми всех этнических групп и социальных слоёв, движение на юг и возвращение на север, проводы старого и приветствие нового, радости и печали, разлука и воссоединение – почти все виды жизни интегрированы в этот момент. Это микрокосм современного китайского общества»* [12]. Картина «Успеть на поезд», выступив мощным символом эпохи «Реформ и Открытости», стала, по общепризнанному мнению критиков, одним из величайших произведений в истории современного китайского искусства.

Дальнейшее социальное исследование жизни на полотнах Гао Сяохуа напрямую шло в русле «деревенского реализма», представители которого

прозорливо увидели сердце и душу Китая в сельской местности и сосредоточили творческие силы на изображении быта простых людей, возрождая традиционные национальные символы («корень», «почва», «духовность», «память»), поднимая тем самым «сельское» искусство на философский уровень гуманистической заботы об обществе. Философски переосмысляя, поэтизируя деревню, адепты данного направления стремились запечатлеть подлинную красоту человеческой природы, отразить безыскусную мудрость мировосприятия крестьянина, «неплакатную» искренность чувств и эмоций «маленького» человека, находящегося в тяжёлых социальных условиях, но сохраняющего добросердечность и человеколюбие [7, с. 145–146].

После окончания учебы в 1982 году Гао Сяохуа продолжает активно рисовать, совмещая творческую работу с преподаванием в своей «альма матер». В это время формируется целая плеяда живописцев Юго-Запада, талантливых выпускников Сычуаньской академии изящных искусств, среди которых Ло Чжунли, Гао Сяохуа, Чжу Июнь, Хэ Долин, Лун Цюань, Чжан Сяоган, Чжоу Чунья и др. В их творчестве «деревенский реализм» с его централизацией идей «культурного национализма» [8, с. 96] получил полновесное развитие, возглавив в 1980-е гг. иерархию

стилевых тенденций китайского изобразительного искусства в регионе [18, с. 161].

Гао Сяохуа, как и многие другие представители направления, обращается к исследованию традиционной культуры. Он фокусирует внимание на этнических меньшинствах Юго-Западного Китая, которые сохранили свои обычаи и уклад жизни, уходящий корнями вглубь столетий. Так, в 1983 году, в период зимних каникул в Академии, Гао Сяохуа отправился в ляншаньский уезд Буту в горах Далянь провинции Сычуань, чтобы вплотную познакомиться с местным народом И⁴, исследовать их быт, «напитаться» их мироощущением. В этой горной глубинке на высоте 3000 метров художник нашёл, по его собственным словам, *«идеальный аромат народа И – смесь запаха земли, пота, масла, дыма...»* [14, с. 18]. С помощью проводника Гао Сяохуа в течении двух недель путешествовал по сельской местности Буту в поисках моделей. За время поездки он сделал большое количество набросков (рисунок 6), которые стали основой его известной групповой работы **«Люди Буту»** (1983). Она представляет собой восемь картин, демонстрирующих реалистичную технику масляной живописи.

Художник показал уровень жизни древнего народа И в горах Далянь через детальное изображение портретов лиц данной этнической группы. В композиции каждой работы использован небольшой прямоугольник, на первый план зрительной стратегии вынесена голова фигуры – она помещена в центр и тщательно прорисована, достигая эффекта фотореалистичности. Гао Сяохуа намеренно избирает ровный, бело-серый фон, подчёркивающий важность запечатлеваемого объекта. Контрастом выступают тёмные цвета для прорисовки внешности, атрибутов, одежды. Тонкими и сильными мазками художник с помощью скрупулёзно проработанных деталей создаёт гиперреалистичные образы нарративного плана.

Например, «Королева факельного фестиваля про-



Рисунок 6. Гао Сяохуа. Черновики «Людей Буту». 1983 г. Эскизы. Бумара, карандаш. Источник: https://gaoxiaohua.arttron.net/works_detail_brt000322400013

шлого» (рисунок 7) представляет пожилую женщину И в традиционном чёрном головном уборе – атрибуте старейшин женского рода. Мастер использует тонкие реалистические приёмы, чтобы изобразить её пушистые растрёпанные седые волосы, огрубевшую кожу от палящего солнца, глубокие, похожие на ствол дерева, морщины, «разрезающие» её лицо, которые символизируют прожитые годы. Гао Сяохуа подчёркивает печально опущенные уголки сухих, сжатых губ и пристальный взгляд «бездонных» серо-зелёных глаз женщины, в котором улавливается большой спектр эмоций.

В целом все лица, особенности внешности портретируемых – будь то задумчивый мужчина («Поэт»), одноглазый охотник с обветренной кожей и несломленной волей, выраженной в диком взоре («Безымянный хан», рисунок 8), озаряющий доброй «дырявой» улыбкой старик («Вази», рисунок 9) или

⁴ Это малочисленная древняя этническая группа Китая (около 8 миллионов человек). Она входит в число 56-ти официально признанных народов КНР. Представители народа И причисляются к южномонгоloidной (южноазиатской) расе. Чистокровные представители И схожи по комплексу признаков с индейской нацией.

величественный, мудрый профиль пожилой женщины («Мать-Земля», рисунок 10) – транслируют целый массив информации, отражая те жизненные ситуации, проблемы, с которыми живут бутуаньцы в реальной действительности.

Работа Гао Сяохуа «Люди Буто» не раскрывает в полной мере своеобразие быта и обычаев этнической группы – в задачи художника входило, прежде всего, *«уловить и передать уникальный духовный темперамент народа И, даже если он имеет горький смысл...»* [15]. На наш взгляд, ему удалось это в полной мере. На картинах все фигуры становятся уникальными визуальными «текстами», по которым зритель «читает» биографию, сокровенные мысли и чувства, жизненный опыт каждого портретируемого человека. Выбранная художественная стратегия не только демонстрирует индивидуальные качества «объектов», но и помогает понять их внутренний мир, особенности социума людей И, сохраняющих достоинство, волю и оптимизм несмотря на тяготы и превратности жизни.

Особо подчеркнём, что именно «Люди Буто» продемонстрировали яркую трансформацию творческого почерка живописца от критики «искусства шрамов» в сторону гуманистической заботы о своих корнях, поисков национальной идентичности. В этой группе картин в 1983 году произошёл окончательный идейно-стилистический сдвиг Гао Сяохуа к «деревенскому реализму».

В 1985 году он принимает решение ехать учиться в США, что отразило общую тенденцию того времени, когда многие китайские художники покидали страну для изучения западного искусства – *«я хотел увидеть и, наконец, почувствовать, как пахнет настоящая картина маслом»* [15]. Переезд Гао Сяохуа связан с его настойчивым стремлением к национализации китайской масляной живописи, для чего ему был необходим новый опыт. Покинув родину на 15 лет, он посвятил себя обогащению и углублению духа реализма и художественного языка китайской масляной живописи в сочетании с западным изобразительным искусством⁵. Этот синтез ярко демонстрирует «зарубежная» серия работ



Рисунок 7. Гао Сяохуа. «Королева факельного фестиваля прошлого». 1983 г. Холст, масло. Источник: <https://gaoxiaohua.artron.net/>



Рисунок 8. Гао Сяохуа. «Безумный хан». 1983 г. Холст, масло. Источник: <https://gaoxiaohua.artron.net/>



Рисунок 9. Гао Сяохуа. «Ваза». 1983 г. Холст, масло. Источник: <https://gaoxiaohua.artron.net/>

⁵ В США Гао Сяохуа бесконечное количество раз посещал разные музеи, художественные выставки, копируя выдающиеся образцы западной классической масляной живописи.

«Народ И» (1989), ставшая одним из классических образцов «деревенского реализма» и репрезентантов истории современного Китая в целом.

Гао Сяохуа продолжает социальное исследование древней этнической группы Юго-Запада Китая, однако окончательно освобождается от «оков» советского стиля, отходит от идей «обнажённой» натуралистичности туземных образов, словно бы «вырезанных ножом жизни», которую мы видим в его работах «Люди Буто». Теперь художник демонстрирует чарующую гармонию, «мягкую» экзотику, уникальность культурных традиций этноса, идеализированную красоту, утончённую элегантность восточных женщин (рисунок 11).

Работы этой серии отражают неповторимый ландшафт местности расселения народа И, благочестивый образ их жизни в гармонии с природой, обычаи, фиксируемые в деталях оригинальной национальной одежды с характерной цветовой гаммой (лимонно-жёлтый, красный, синий), украшениях, необычных атрибутах (жёлтые зонтики) и пр. (рисунок 12). Гао Сяохуа искусно использовал изученный «словарь» западных мастеров (портретная живопись Ж.Энгера, Я.Вермеера и др.), насытив «Народ И» удивительной поэтичностью, эстетикой классического изобразительного искусства, соединённого с символичностью и декоративностью, свойственных традиционной китайской живописи.

Ещё более остро почувствовав в эмиграции принадлежность родной культуре, Гао Сяохуа удалось воплотить на своих полотнах подлинную сущность и красоту человеческой природы, менталитет китайского народа, реализуя согласно гуманистической концепции Э.Фромма такие важнейшие экзистенциальные потребности человека, как потребность в укоренённости и самоотождествлении, то есть «в жизненной необходимости обнаружения своих корней, желании в буквальном смысле “укорениться” в природном мире» [9, с. 175–176]. Серия «Народ И», выступившая символом исторической памяти и национальной идентичности её автора, была высоко оценена в США: картина «Тёплая зима» завоевала 89-ю золотую медаль САС США *Art Grand Prix* в Калифорнии. С «Народа И» начинается широкое признание Гао Сяохуа на Западе, сотрудничество с крупными музеями и выставочными залами, представляющими работы китайского мастера широкой общественности.



Рисунок 10. Гао Сяохуа. «Мать-Земля». 1983 г. Холст, масло.
Источник: <https://gaoxiaohua.arttron.net/>



Рисунок 11. Гао Сяохуа. «Девушка с деревянной птицей в руке». 1989 г. 76x61 см. Холст, масло.
Источник: <https://gaoxiaohua.arttron.net>

Подведём итоги. С первых успехов в живописи в 16-летнем возрасте Гао Сяохуа заявил себя как вдумчивый исследователь, который не боялся «смотреть в лицо жизни». Ещё до поступления в Сычуанскую академию изящных искусств он освоил основные приёмы реалистической живописи советской школы, заложив *техническую* основу своего стиля, а богатый жизненный опыт определил его *идеологическую* константу. Будучи одним из основоположников «искусства шрамов» и «Сычуань-



Рисунок 12. Гао Сяохуа. «Теплая зима». 1988. 78x215 см.
Холст, масло. Источник: <https://auction.artron.net/paimai-art35660054>

ской школы живописи», в рамках которой получил развитие «деревенский реализм», Гао Сяохуа прошёл путь исторического размышления и социального восприятия действительности. Как показало исследование, трансформация его стиля 1970–1980-х гг. – это продукт развития изобразительного искусства КНР после 1976 года и, в то же время, проявление субъективной воли автора, оперативно отвечающего на социальные запросы времени.

Художественная стратегия китайского живописца продвигалась по пути от критического переосмысления событий «Культурной революции», запечатления горькой правды жизни – к гуманистическому иску-

ству, повторному открытию национальной идентичности, а в дальнейшем – в их органичном синтезе с достижениями западных мастеров. Репрезентативные произведения Гао Сяохуа, рассмотренные в статье, стали классическими визуальными «документами» истории современного Китая и получили заслуженное признание во всём мире.

В заключение отметим, что в настоящее время художник активно работает, а его монументальные картины, созданные после возвращения на родину в 2000-е г. и возрождающие идеологические установки и эстетику «искусства шрамов», могут стать темой отдельного исследования.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 212 с.
- 2/ Галенович Ю.М. История взаимоотношений России и Китая: в 4 кн. М.: Русская панорама, 2011. Кн. 3. 334 с.
- 3/ Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2017. 174 с.
- 4/ Лапшин В.П. Гелий Михайлович Коржев. Л.: Художник РСФСР, 1962. 44 с.
- 5/ Лу Сяонань. Исторический жанр в китайской живописи XX века: становление и развитие: диссертация на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Москва, 2022. 209 с.
- 6/ Лю Тяньцюань. «Деревенский реализм» в творчестве Ло Чжунли: истоки, образы, смыслы // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION. 2023. № 5. С. 97–110.
- 7/ Лю Цзяци. Феномен «деревенского реализма» в творчестве художников юго-запада Китая // Искусство Евразии. 2024. № 2 (33). С. 142–161.
- 8/ Сертакова Е.А., Хуснуллина Р.Е. Проблема национальной идентичности в современном китайском кинематографе (материковый Китай, Гонконг, Тайвань) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 1. С. 95–102.
- 9/ Федякшина А.Е. Эрих Фромм об экзистенциальных потребностях человека // Сумма философии. Вып. 6. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. С. 174–176.
- 10/ Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века: дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2006. 210 с.
- 11/ Шуге В. Военная тема в картинах китайских художников второй половины XX века. Проблема поиска художественного языка // Искусство и диалог культур. Сборник научных трудов XII Международной межвузовской научно-практической конференции. Под редакцией С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. 2018. СПб.: Общество с ограниченной ответственностью «Книжный дом», 2018. С. 89–94.
- 12/ 高小华. 抖音互联网百科全书 (Гао Сяохуа // интернет-энциклопедия Douyin. URL: <https://www.baike.com/wikiid/6581753798126115377> (дата обращения: 01.06.2024).

ния: 01.06.2024).

- 13/ 高小华. 高小华文革下乡当兵记 二、艺术联盟. 2019. 28.10. (Гао Сяохуа. Рассказ о периоде Культурной революции // ART UNION. 2019. URL: <https://www.clatia.com/artist/cmynewsdetail/1097-1/2084> (дата обращения: 01.06.2024).
- 14/ 高小华. 我的布托人的集体绘画 美术. 1985. № 1. С. 18–19 (Гао Сяохуа. Моя групповая живопись людей Буто // Изобразительное искусство. 1985. № 1. С. 18–19).
- 15/ 高小华. 从伤痕美术到超级绘画, 用艺术见证中国发展脉搏 (Гао Сяохуа. От искусства шрамов до суперживописи. Используйте искусство, чтобы стать свидетелем пульса жизни Китая. URL: https://www.sohu.com/a/304644393_99894143 (дата обращения: 01.06.2024).
- 16/ 彭荣, 智玉. «只有持续关注, 我们才能塑造自己的想法和实践»—采访高晓华教授文学研究2012年95–97期. (Пэн Жун, Чжи Юй. «Только уделяя постоянное внимание, мы можем сформировать наши собственные идеи и практики» – интервью с профессором Гао Сяохуа // Literary Studies. 2012. № 06. С. 95–97).
- 17/ 权珂. 高小华油画作品《为什么》艺术评鉴/解读 2019年6期 (Цюань Кэ. Интерпретация картины Гао Сяохуа «Почему» // Искусствоведение. 2019. Вып. 6. URL: <https://m.fx361.com/news/2019/0614/5202716.html> (дата обращения: 01.06.2024).
- 18/ 盛伟. 从后殖民理论的角度来看, 中国当代艺术. 北京: 文化艺术出版社, 2020年. 307页 (Шэн Вэй. Китайское современное искусство в перспективе постколониальной теории. Пекин: Культура и искусство Пресс, 2020. 307 с.)

REFERENCES

- 1/ Wang, Fei (2008), *Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo hudozhestvennogo processa: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Contemporary art of China in the context of the world art process: dis... cand. art history], Moscow, 212 p. (In Russ.)
- 2/ Galenovich, Yu. M. (2011), *Istoriya vzaimootnoshenij Rossii i Kitaya: v 4 kn.* [History of relations between Russia and China: in 4 books], Kn. 3, *Russkaya panorama*, Moscow, 334 p. (In Russ.)
- 3/ Guo, Xiaobin (2017), *liyanie sovetsoj zhivopisi 1950–1960-h godov na razvitie kitajskogo izobrazitel'nogo iskusstva: recepcii i tradicii v hudozhestvennoj zhizni Kitaya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The influence of



Soviet painting of the 1950–1960s on the development of Chinese fine art: receptions and traditions in the artistic life of China: dis... cand. art history], Moscow, 174 pp. (In Russ.)

4/ Lapshin, V.P. (1962), Gelij Mihajlovich Korzhev [Heliy Mikhailovich Korzhev], Artist of the RSFSR, Leningrad, 44 p. (In Russ.)

5/ Lu, Xiaonan (2022), Istoricheskij zhanr v kitajskoj zhivopisi XX veka: stanovlenie i razvitie: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kand. iskusstvovedeniya [Historical genre in Chinese painting of the XX century: formation and development: dissertation for the degree of cand. Lawsuit], Moscow, 209 pp. (In Russ.)

6/ Liu, Tianquan (2023), ““Village realism” in the work of Luo Zhongli: origins, images, meanings”, BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTER OF ART AND EDUCATION, No. 5, pp. 97–110. (In Russ.)

7/ Liu, Jiaqi (2024), “The phenomenon of “village realism” in the work of artists in southwestern China”, Iskustvo Evrazii [Art of Eurasia], No. 2(33), pp. 142–161. (In Russ.)

8/ Sertakova, E.A., Khusnullina, R.E. (2022), “The problem of national identity in modern Chinese cinema (mainland China, Hong Kong, Taiwan)”, ARTE. No. 1, pp. 95–102. (In Russ.)

9/ Fedyakshina, A.E. (2006), “Erich Fromm on the existential needs of man”, Summa filosofii [Sum of philosophy], No. 6, Ural Publishing House. University Yekaterinburg, pp. 174–176. (In Russ.)

10/ Chen, Zhengwei (2006), Kitajskaya realisticheskaya zhivopis' XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. [Chinese realistic painting of the XX century: dis... cand. art history]. St.Petersburg, 210 p. (In Russ.)

11/ Shue, V. (2018), “Military theme in paintings by Chinese artists of the second half of the 20th century. The problem of finding an artistic language”, Iskustvo i dialog kultur. Sbornik nauchnyh trudov XII Mezhdunarodnoj mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Pod redakciej S.V. Anchukova, T.V. Gorbunovoj, O.L. Nekrasovoj-Karateevoj [Art and dialogue of cultures. Collection of scientific works of the XII International Interuniversity Scientific and Practical Conference. Edited by S.V. Anchukova, T.V. Gorbunova, O.L. Nekrasova-Karateeva], Book House Limited Liability Company, St.Petersburg, pp. 89–94. (In Russ.)

12/ Gao, Xiaohua. Dǒu yīn huàliánwǎng bǎikēquánshù [internet encyclopedia Douyin], Available at: <https://www.baikē.com/wikiid/6581753798126115377> (Accessed 01 June 2024). (In Chinese.)

13/ Gao, Xiaohua (2019), Wéngé xiàxiāng dāngbīng jì èr yìshùliánméng [A story about the period of the Cultural Revolution], ART UNION, Available at: <https://www.cla->

[tia.com/artist/cmynnewsdetail/1097-1/2084](https://www.cla-tia.com/artist/cmynnewsdetail/1097-1/2084) (Accessed 01 June 2024). (In Chinese.)

14/ Gao, Xiaohua (1985), Wǒ de bùtuō rén de jǐtí huìhuà měishù [My group painting of Butoh people], Shijueyishu, No. 1, pp. 18–19. (In Chinese.)

15/ Gao, Xiaohua, Cóng shānghén měishù dào chāoji huìhuà, yòng yìshù jiànzhèng zhōngguó fāzhǎn màibó [From scar art to super painting. Use art to witness the pulse of life in China], Available at: URL: https://www.sohu.com/a/304644393_99894143 (Accessed 01 June 2024). (In Chinese.)

16/ Peng, Rong, Zhi, Yu (2012), Zhǐyǒu bùduàn guānzhù wǒmen cáinéng sùzào zìjǐ de xiǎngfǎ hé shíjiàn – āifǎng gāo xiǎo huá jiàoshòu wénxué yán [“Only by paying constant attention can we form our own ideas and practices”-interview with Professor Gao Xiaohua], Literary Studies, No. 6, pp. 95–97. (In Chinese.)

17/ Quan, Ke (2019), Gāo xiǎo huá yóuhuà zuòpǐn wèishénme yìshù píngjiàn [Interpretation of Gao Xiaohua's painting “Why”], Jiědú, Vol. 6, Available at: <https://m.fx361.com/news/2019/0614/5202716.html> (Accessed 01 June 2024). (In Chinese.)

18/ Sheng, Wei (2020), Cóng hòuzhímin lǐlùn de jiǎodù láikàn, zhōngguó dāngdàiyìshù [Chinese contemporary art in post-colonial theory perspective], Culture and Art Press, Beijing, 307 p. (In Chinese.)

Сведения об авторах

Лю Цзяци, преподаватель, Цицикарский университет, Цицикар, Китайская Народная Республика; аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: 244186687@qq.com

Замараева Юлия Сергеевна, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет; первый проректор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: rybka08@bk.ru

Authors information

Liu Jiaqi, Teacher, Qiqihar University, Qiqihar, China; graduate student, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: 244186687@qq.com

Yulia S. Zamaraeva, D.Sc. (Culturology), Professor at the Department of Cultural Studies and Art History, Siberian Federal University; First Vice-Rector of Department Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: rybka08@bk.ru



УДК 739.2

ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ ШИЦАЛОВ: КОМПЛЕКСНЫЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ЮВЕЛИРА И КАМНЕРЕЗА

Л.А. БУДРИНА¹, И.А. ХУДЯКОВА²

¹ Уральский федеральный университет, Екатеринбург, 620000, Российская Федерация

² Независимый исследователь, Екатеринбург, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье впервые представлен систематизированный обзор творчества выдающегося уральского ювелира и камнереза Владимира Николаевича Шицалова – яркого представителя декоративного искусства Свердловска-Екатеринбурга конца XX века, сделаны выводы о сходстве и отличиях его образования, основных аспектах творческого метода с деятельностью классических представителей Уральской ювелирной школы. Авторами выявлены самобытные черты работ В.Н. Шицалова на основе атрибутирования и анализа более 150-ти произведений, созданных в разных видах декоративно-прикладного искусства (камнерезные и ювелирные предметы, проектная графика) и хранящиеся в музейных собраниях и частных коллекциях Урала. Предложена последовательная ретроспектива эволюции творческих подходов мастера в рамках трёх основных направлений его деятельности: камнерезной пластики, ювелирных украшений и интерьерных декоративных предметов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ювелирное искусство, камнерезное искусство, Уральская ювелирная школа, В.Н. Шицалов.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 23-28-00467 «Произведения художников-камнерезов свердловского завода “Русские самоцветы” 1950-х – 1980-х годов как отражение эволюции декоративно-прикладного искусства СССР»

VLADIMIR N. SHITSALOV: COMPREHENSIVE ANALYSIS OF THE CREATIVITY OF A JEWELLER AND A STONE CUTTER

L.A. BUDRINA¹, I.A. KHUDIAKOVA²

¹ Ural Federal University, Ekaterinburg, 620000, Russian Federation

² Independent Researcher, Ekaterinburg, Russian Federation

ABSTRACT. Article represent systematized analyze of the creative activity of the Ural' jeweler and stone carver Vladimir N. Shitsalov – important personage of the decorative ART OF Sverdlovsk-Ekaterinburg of the end of the 20th century. Also are presented some results of the comparative studies of his education, creative methods and main aspects with the activities of the classical representatives of the Ural' jeweler school. The article includes some conclusions about the specificity of Shitsalov' artistic works. During the studies, were discovered, attributed and analyzed more than 150 pieces of art in different area of decorative art (stonecutting and jewelry works, design graphic), mostly conserved in the museums and private collections of Ural. Is proposed consecutive retrospective of the evolution of the artistic approaches in the frames of main directions of the artistic activity: stonecutting pieces, jewelry work and interior decorative objects.

KEYWORDS: jewelry art, stonecutting art, stone carving art, Ural jewelry School, Vladimir N. Shitsalov.

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

The studies were supported by the Russian Science Foundation grant 23-28-00467 «Pieces by artists stonecutters of the Sverdlovsk factory “Russkiye Samotsvety” in the 1950s – 1980s as an example of the evolution of USSR's decorative arts»



Творчество свердловских и екатеринбургских ювелиров, работающих во второй половине XX – первой четверти XXI века, привлекает внимание исследователей и публики. С 1980-х годов появляются публикации, растёт количество выставок, произведения пополняют фонды отечественных музеев. Несмотря на незавершённые споры, всё большую устойчивость приобретает понятие «Уральская ювелирная школа» как определение совокупности общих черт творчества мастеров Среднего Урала указанного времени, обладающая заметными отличиями от сложившихся в это же время московской и ленинградской-петербургской школ.

Феномен Уральской ювелирной школы привлекает внимание как региональных исследователей (В.И. Копылова [10], Г.Б. Зайцев, Т.В. Парнюк [15], С.Е. Винокуров [8]), так и столичных учёных (А.В. Посадский и Т.В. Тищенко [18], И.Ю. Перфильева [16], Гамзатова П.Р. [9]). К творчеству отдельных мастеров и их групп обращаются студенты-искусствоведы, магистранты и аспиранты уральских ВУЗов. Выполненные ювелирами предметы представлены в постоянных экспозициях музеев, регулярно демонстрируются в рамках временных выставок. Отметим, что это происходит не только в пределах региона, но и в столичных центрах, а также в рамках реализуемых в разных городах России проектов.

Между тем, данное явление ещё ждёт своего всестороннего осмысления, построенного на современных аналитических методах. Творчеству лишь малой части уральских авторов посвящены монографические исследования, позволяющие увидеть эволюцию художника, выделить значимые этапы. В основном, такого внимания удостоивались «мэтры» школы (прежде всего – В.М. Храмцов [11], Л.Ф. Устьянцев [13]), в немалой степени появлению альбомов с вводными статьями искусствоведов способствовали усилия родственников мастеров.

Однако и в других поколениях художников-ювелиров, в том числе – тех, кого относят к «молодому поколению» (тех, кто начал работать в конце XX века) [20, с. 5], было немало интересных лично-

стей. Некоторые ещё продолжают свой творческий поиск, кто-то ушёл в коммерческое направление, многие ушли из жизни.

Владимир Николаевич Щицалов (1946–2003) – из этого поколения, художник яркий, самобытный, пришедший в ювелирное искусство через камень и токарное дело, обратившийся за визуальным опытом к образованию искусствоведа, создавший свой особый почерк. Судьба отвела ему всего три десятилетия творчества, но созданные им работы по-прежнему актуальны и востребованы зрителем и специалистами. Между тем, несмотря на регулярные персональные выставки, публикации о его произведениях незначительны.

Так, в 1998 году был подготовлен каталог его совместной с учениками выставки с небольшой вводной статьей [14], в 2001-м уральский искусствовед Л.Ю. Салмин посвятил анализу работ ювелира миниатюрную заметку [19]. В 2021 году, к очередной юбилейной дате Музей истории ювелирного и камнерезного искусства выпустил набор открыток с вводным текстом и биографической справкой, подготовленными Ю.Г. Ильиной [7], к сожалению, содержащими ряд неточностей. Каталог, планировавшийся к изданию дочерью В.Н. Щицалова в 2021 году, так и не был выпущен.

Это делает актуальным комплексный анализ многогранного наследия мастера, чья биография была подробно рассмотрена нами в рамках другого материала [5]. Таким образом, в настоящей статье акцент сделан на выявлении характерных черт и эволюционных линий в творчестве уральского художника, сочетавшего виртуозное владение техниками обработки металла с тонким чувством камня.

Круг памятников

В рамках работы над исследованием были проанализированы около двух сотен произведений В.Н. Щицалова, относящиеся к разным направлениям его деятельности и хранящиеся сегодня в многочисленных музейных собраниях Урала и частных коллекциях.

Изобразительные материалы собирались из открытых источников, среди которых – постоянные

экспозиции и временные выставки музеев, публикации в каталогах и в сети Интернет, материалы портала Госкаталог.рф.

Обнаружение предметов позволило собрать базу для анализа. Несмотря на неисчерпывающую полноту сведений (для ряда изделий оказалось невозможным установить размеры, места хранения и инвентарные номера есть лишь у предметов из музейных собраний), а также далёкое от каталога-резонанса состояние (В.Н. Шицалов, по воспоминаниям близко его знавших людей, творил легко и быстро, оставив богатое наследие, рассредоточенное в частных коллекциях). Собранный материал впервые фиксирует ретроспекцию камнерезной и ювелирной деятельности мастера за 30 лет, демонстрируя её эволюцию, особенности обращения к разным видам искусства и разнообразие типологии предметов.

Выявленные и атрибутированные работы позволяют выделить три основных направления художественных интересов В.Н. Шицалова: камнерезная анималистическая пластика, широко представленная в раннем творчестве; ювелирные украшения, над которыми он трудился на протяжении трёх десятилетий, а также создание интерьерных объектов – лишённых прямой функциональности ажурных предметов.

Особый интерес для понимания творческого метода ювелира представляют эскизы и технические рисунки произведений 1990-х – начала 2000-х годов из собрания екатеринбургского Музея истории камнерезного и ювелирного искусства, переданные автором в музейное собрание незадолго до смерти. Эта коллекция доступна в полном объёме на портале Госкаталог.рф.

На разных этапах своего творчества Владимир Николаевич отдавал предпочтения разным направлениям деятельности, менялись со временем любимые приёмы и подходы, выбор материалов и техник.

Камнерезная пластика

В рамках исследования удалось выявить около двух десятков камнерезных произведений, созданных мастером. Большая их часть относится к 1980-м – началу 1990-х годов. В основном это работы мелкой анималистической пластики, напоминающие камнерезные предметы фирмы Карла Фаберже и его современников – уральцев Суминых [4] и А.К. Денисова-Уральского [6]. На 1970-е–1980-е



Рисунок 1. В.Н. Шицалов. «Леопард». Письменный гранит. 1980-е г. Частная коллекция. Источник: архив автора

годы приходятся первые отечественные публикации произведений такого рода из музейных собраний [21], которые могли повлиять на характер работ В.Н. Шицалова. В миниатюрных скульптурах уральца образы решены обобщённо, в основном – без детализации, с акцентированными характерными деталями, делающими объём однозначно узнаваемым.

Таковы его «Змей» и «Синий бык» (оба – 1984 г.). Выполненные из синего с белыми пятнами лазурита, они остаются узнаваемыми благодаря пространственному решению. Столь же условный выбор материала можно видеть в миниатюрной фигурке «Заяц» (1980-е г.). В прозрачном бледно-сиреновом камне угадывается характерная поза зверька, «мультишные» уши и хвостик.

В других произведениях этого круга цвет и рисунок камня играют важную роль в образном решении. Таковы, например, его огненно-рыжая «Белка» (1980-е г.) из насыщенного полупрозрачного сердолика, изящный отдыхающий «Леопард» (1980-е г.) (рисунок 1) из бледно-жёлтого с мелким чёрным рисунком письменного гранита.

Вслед за своими предшественниками Владимир Николаевич неоднократно обращается к одним и тем же анималистическим сюжетам. В ряде слу-

чаев причина, как кажется, лежит в поисках нового объёмно-пространственного решения. Примером могут служить две «Мыши», обе – из серо-зелёной калканской яшмы. Одна (1980-е г.) полна динамики. Вторая (1993 г.) – более упрощённая, с выделенным объёмом хвоста и лишь слегка намеченными ушками, однако обладающая инкрустированными изумрудными в золотых оправках глазками. Этот приём – вре-занные в декоративный камень глазки из драгоценных камней в драгоценной оправе – был фирменным знаком анималистики от Карла Фаберже.

Ещё один образец «парных» образов – фигурки «Рыбок». Исполненные одновременно (1993 г.) и по чрезвычайно близким моделям, они позволили художнику обратиться к свойствам материала. Одна из фигурок выполнена из прозрачного дымчатого кварца. Разная толщина материала на туловище и плавниках позволила поиграть с меняющимся оттенком кварца. Вторая «Рыбка» (рисунок 2) вырезана из почти непрозрачного светло-зелёного хризопраза. Здесь большее внимание уделено деталям, а также акцентированным глазкам, инкрустированным топазами в серебряных оправках.

Эти эксперименты с анималистическими формами нашли отклик в творчестве мастера начала 2000-х годов. Известные работы того времени – две скульптуры кошек из меди «Ориенталки» (2003 г.), миниатюрная бронзовая пепельница «Бегемотик» (2003 г.), серебряная фигурка «Обезьяндер» (2003 г.) – выполнены в металле, но принцип обобщения, обтекаемости форм, сформулированный мастером для этого вида камнерезной пластики в восьмидесятые годы XX века, сохраняется.

Наряду с анималистикой, среди камнерезных работ В.Н. Шицалова сохранились и интерьерные предметы. Следующие произведения включены в данный раздел на основании доминирующего материала – они выполнены полностью или в наиболее существенной для создания художественного образа части из цветного камня.

Своеобразную интерпретацию китайского камнерезного искусства можно увидеть в яшмовом лотке (1986 г.). Подобное обращение кажется вполне закономерным для мастера, работающего в тот период над реставрацией камнерезной коллекции Свердловского областного краеведческого музея, включающей в себя и собрание китайской каменной



Рисунок 2. В.Н. Шицалов. «Рыбка». Хризопраз, топаз, серебро. 1993 г. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20316850>



Рисунок 3. В.Н. Шицалов. Ваза из комплекта «Дракон и жемчужина». Обсидиан. 1990 г. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник: архив С.Е. Винокурова

пластики. Вслед за дальневосточными мастерами уральский художник сохраняет свободную форму и композицию, вписывая объёмные элементы в природные зоны окраски камня. Такое внимание к материалу можно увидеть и в «Вазочке» (1988 г.). Вырезанная из блока с переходом от мутно-молочного кварца к чистому прозрачному горному хрусталу, ваза свободной формы демонстрирует красоту камня и умение её увидеть и показать.

Глухой чёрный обсидиан подсказал Владимиру Николаевичу техническое и образное решение для комплекта из двух vaz «Дракон и жемчужина» (1990 г.) (рисунок 3). Свободный рисунок матовыми линиями на фоне полированного камня создаёт чёткую графику на фоне свободной окатанной формы предметов.

К камнерезным работам можно отнести и камеи, доминирующие в создании художественного образа туалетного набора «Зазимок» (1997 г.). Высокие рельефы, украшающие пробку флакона и крышку шкатулки из чёрного мельхиора и полированного серебра, выполнены на слоистой яшме с контрастными красным и белым слоями и создают образы насыщенных цветных листьев и ягод на фоне первого снега.

Несмотря на относительно небольшое число чисто камнерезных произведений в наследии В.Н. Шицалова, необходимо отметить, что они демонстрируют как профессиональное владение разными техниками работы с цветным камнем, так и глубокий интерес резчика к природным особенностям минералогического сырья, его выразительным возможностям. Эти качества будут важны для творческого развития мастера в последующие годы. Также в данных работах виден отклик на актуальные поиски в рамках выбранного вида искусства, переосмысленное влияние ярких явлений в камнерезном искусстве его времени.

Ювелирные украшения

Ювелирное направление в творчестве В.Н. Шицалова, занимавшее большое место в его деятельности в 1990-х годах, известно лучше. Именно с украшениями Владимир Николаевич начинает участвовать в крупных выставках (откуда и причисление к Уральской ювелирной школе), они наиболее востребованы у заказчиков авторских работ. В рамках подготовки настоящей статьи удалось



Рисунок 4. В.Н. Шицалов. Гривна «Весна». Мельхиор, кварц с рутилом. 1981 г. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16606532>

выявить и проанализировать около девяноста произведений, между тем, выставки свидетельствуют о гораздо большем числе сохранившихся в частных собраниях украшений. Известные работы позволяют проследить эволюцию направления, выделить важные для художника темы и приёмы.

Временем эксперимента и поиска можно считать 1980-е годы. Сохранившиеся изделия этого времени свидетельствуют о широте и разнообразии ювелирных интересов Владимира Николаевича. Гривна «Весна» (1981 г.) вполне созвучна поискам уральских ювелиров 1980-х гг.: использование мельхиора позволяет не ограничивать творчество рамками жёсткого законодательства, крупная вставка из кварца-волосатика авторской огранки открывает возможности камня (рисунок 4).

Более самобытны предметы, сегодня объединённые в гарнитур, но первоначально существовавшие отдельно. Грива «Лава» и браслет (ранее – «Лесной пожар») выполнены из затемнённого почти в чёрное медного сплава (1983 г.). Резные, текучей формы вставки в колье (в госкаталоге указан сердолик,



однако более вероятен актюбинский агат) переключаются с такими же текучими плавными линиями металла, создавая очевидный образ застывающей, но ещё продолжающей своё пугающее течение лавы. В браслете, при том же затемнённом сплаве металла, формируется иной образ: здесь крупная вставка из сердолика читается как «огненный цветок», распутившийся на уже почерневших корнях.

Принципиально иная – более резкая – форма отличает подвес «Ночной полёт» (1984 г.). Резкий контраст перламутра и обсидиана, «тревожные» высокие круглые кабошоны из кварца с тёмным хлоритом, чёрный каучуковый шнур, полированный никель металлических частей – графика материала вторит жёсткой линии рисунка украшения, напоминая поиски других уральских ювелиров 1980-х годов – В.Н. Устюжанина, В.Н. Сочнева. А рядом с этой аскетичной графикой – серия брошей «Ситцевый бал» (1985 г.). Броши-бабочки из полированного белого никеля украшены ярким, броским рисунком красного, синего и зелёного цветов. Он выполнен по вынутому фону синтетическим красителем. Эффектные, «кричащие» украшения резко выбиваются из привычного круга работ художника.

Ещё один эксперимент – гарнитур «Саламандра» (1985 г.). Создавая его, Владимир Николаевич проводил опыты с «выплеском» расплавленного металла – благодаря необычному приёму появилась «пузырчатая» фактура основы, оттенённая красно-оранжевыми круглыми кабошонами из сердолика.

К этому же этапу поиска своего стиля можно отнести чуть более поздний гарнитур (1993 г.) из золота и аквамарина. Нелюбимый мастером материал – жёлтое золото – прихоть заказчика. Но даже в нём ювелиру удалось создать оригинальное произведение: мелкие «гофрированные» лепестки создают игру света и тени, оттеняющую холодный блеск голубых камней. Привнесённая в работу рукотворность, отказ от полированных плоскостей в пользу мелкого рельефа сохранили авторский почерк в нетипичном изделии.

Уютный, «рукотворный» образ создан В.Н. Шицаловым в подвесе «Старый дом» (1984 г.). Шнур из сыромятной кожи, кажущаяся необработанность «досочки» из чёрного дерева, нарочито неидеальная рамка из металла, сохранившая следы обработки в сочетании с аккуратной круглой вставкой

из ярко-зелёного уваровита, рождает ощущение обветшалого деревенского дома, в окошко которого заглядывает Луна. Пожалуй, из всех экспериментов 1980-х годов, именно эта работа ближе всего к будущему узнаваемому авторскому почерку художника, ярко проявившемуся в произведениях последующих лет.

Необходимо подчеркнуть, что время поисков и экспериментов не заканчивается на рубеже десятилетий. Мастер и в дальнейшем будет пробовать новое, откликаясь на окружающее и новые возможности. Так в конце 1990-х появится браслет «Поскатастрофа», буквально сплетённый из монтажного провода и гаек (1997 г.). В 1998 году он создаёт гарнитур «Лабиринт» (брошь и кольцо) – графичные композиции из квадратных в сечении трубочек матово-чёрного никеля. Эксперимент с кручёным шнуром из нитей посеребрённого мельхиора, начатый в гарнитуре «Уральские кружева» (1997 г.), продолжится в более поздней серии интерьерных объектов.

Востребованный ювелир со сложившимся кругом заказчиков, В.Н. Шицалов вырабатывает своего рода «формулу» эффектного украшения. В работах 1990-х – начала 2000-х годов (за исключением некоторых серий, которые будут рассмотрены отдельно) использован белый металл (чаще всего – серебро), поверхности которого придана фактура, напоминающая следы обработки –ковки, кручения, прокатывания). Эта сознательная архаизация поддерживает неправильные формы предметов: они всегда ассиметричны, парные элементы – например, серьги – отличаются по форме и размеру. Солирующее место отводится крупным кабошонам цветного камня – они также неправильны по форме, могут иметь выемки и выступы на поверхности, напоминая собой приполированные природные гальки.

Таков, например, гарнитур «Весенний» (1993 г.), где образ формируется за счёт сочетания небольших ярко-зелёных, почти прозрачных и более крупных молочно-зелёных кабошонов хризопраза. В гарнитуре «Гроза» (1995 г.) крупные кабошоны зонально окрашенного аметиста напоминают грозовые тучи, оплетённые нитями дождя – металла оправы. Интересная комбинация большого неправильной формы куса прозрачного кварца с тёмными включениями хлорита и ярко-голубого огранённого топаза рож-

дает почти осязаемый образ яркой звезды над снежными просторами в подвесе «Звезда Заполярья» (1997 г.) (рисунок 5).

Одновременно с этими работами Владимир Николаевич выполняет серии произведений, позволяющие ему осмыслить волнующие темы. Приём серийности, характерный для японской графики и творчества импрессионистов, любим автором и занимает важное место в его творчестве последнего десятилетия.

Первым обращением к серийности можно считать цикл «Средневековье», созданный в 1997 году. Четыре подвеса построены на использовании разных материалов и отражают интерес к поиску типичного в разных культурах. В двух подвесах «Русь. Язычество» (рисунок 6) образным центром становятся когти медведя, вокруг которых буквально «выплетается» украшение из кожаных шнуров и неправильной формы бусин красного коралла. Нагрудное украшение «Западная Европа. Меч Каролингов» решено в виде жёсткой силуэтной конструкции, опорный элемент которой выполнен из контрастных друг другу золочёного нейзильбера и чёрного хрома. Мрачность и холодность композиции подчёркивает небольшой огранённый топаз. Последнее украшение серии – «Дальний Восток. Знак Восхода» свидетельствует об увлечении автора культурой этого региона – здесь и стилизованный иероглиф, и сложное плетение шёлкового шнура, и розоватые бусины яшмы.

На рубеже тысячелетий в творчестве художника появляются две важных для ювелира серии украшений.

Первая из них – «Инсектоплатика» или «Инсектогеометрия» (1999 г.) – объединяет восемь брошей примерно одного размера, представляющих разных насекомых. Особенностью серии является выраженная геометричность (откуда одно из авторских названий) форм украшений (треугольник, ромб, круг, овал), а также схожая схематичная трактовка, сведённая к пластине с плоским накладным декором. В качестве декоративного акцента использованы плоские кабошоны неправильных форм из ярких цветных камней. Исследования вариативности в ограниченных условиях привели к появлению пар брошей идентичной формы, но с разными камнями и формами кабошонов.



Рисунок 5. В.Н. Шицалов. Подвес «Звезда Заполярья». Мельхиор, кварц с хлоритом, топаз. 1997 г. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13246891>



Рисунок 6. В.Н. Шицалов. Нагрудные украшения из цикла «Средневековье». Подвесы «Русь. Язычество». Медвежий коготь, коралл, серебро, кожа. 1997 г. (из каталога выставки). Источник: Металл и камень. Владимир Шицалов, Владимир Пичугов, Сергей Сердюк: каталог выставки. Музей изобразительных искусств. Екатеринбург [1997 (1998)]

Вторая серия – «Полёт» (2000 г.) – состоит из броши, двух подвесов и броши-подвеса. Объединяющим приёмом здесь стало использование «каркасов» из спаянных прутиков металла, напоминающих склеенные деревянные штапики, используемые в авиамоделировании. Большое разнообразие форм украшений, входящих в серию, подчиняет себе мотив перетекания друг в друга птицы и летательного аппарата.

Важная для автора тема может проступать в серийности предметов, созданных на протяжении нескольких лет. Таким «сквозным» сюжетом стала трансформация гильз в украшения для человека и интерьера. Впервые эта тема «зазвучала» в 1997 году в колье «Леди вестерн», собранном из расплюснутых, обрезанных и согнутых латунных гильз. Через три года появляется серия из четырех ваз (2000 г.) в виде смятых, выведенных из прямого назначения, но узнаваемых латунных гильз, дополненная серебряной вазой той же формы (2000 г.). В 2002–2003 гг. Владимир Николаевич создаёт цикл «Стальное небо» из стальных гильз. В неё входят четыре миниатюрных вазы – сохранившие форму гильзы покрыты гравированным графическим рисунком, а также кольцо и браслет из разрезанных и расплюснутых гильз, на поверхности которых выполнен аналогичный рисунок.

В привычных ювелирных формах в творчестве В.Н. Шицалова в 2000-е годы остаются выработанные приёмы сочетания фактурного «архаического» металла, неправильные формы и асимметричность предметов, яркие цветовые акценты кабошонов фантазийных форм авторской огранки. При сохранении узнаваемой типологии украшения (колье, браслет, серьги, брошь) и такого важного качества как практическая функциональность, разнообразие использованных материалов и технологий свидетельствует о напряжённом поиске своего выразительного языка в ювелирном искусстве. Ретроспектива работ вдобавок позволяет обозначить волнующие художника темы, отражённые в «авторских» сериях.

Интерьерные объекты

Своеобразным симбиозом камнерезного и ювелирного направлений в творчестве В.Н. Шицалова стало создание интерьерных объектов. Ко всевозможным вазам и шкатулкам, ножам для бумаги



Рисунок 7. В.Н. Шицалов. Шкатулка из цикла «Старина». 1994 г. Серебро. Частная коллекция. Источник: архив автора

и пасхальным сувенирам он приходит в начале 1990-х годов, на фоне всё увеличивающегося внимания к деятельности русских ювелиров «эпохи Фаберже» – конца XIX – начала XX века. Растущее число выставок и публикаций [3] делает для современных мастеров доступными приёмы и направления в работах прошлого. С другой стороны, в 1990-е активизируется интерес к дорогим подаркам, которые могут занять почётное место на столе делового человека или в интерьере его рабочего кабинета.

Первыми опытами Владимира Николаевича в этой области стали серебряные сигаретница и шкатулка (обе – 1994 г.) (рисунок 7). В них явно отразился интерес автора к работам Сазикова и Овчинникова, соревновавшихся в создании серебряных имитаций разных фактур. У В.Н. Шицалова поверхность предметов напоминает плетёные из лыка и обвязанные толстыми верёвками дорожные короба. Легко заметна популярная в первые постсоветские годы игра в «русский стиль» как его интерпретировали в правление последнего царя из династии Романовых.

Принцип малой тиражности характерен для подарочных сувениров середины 1990-х годов. Так, известны три пары ножей для бумаг (1995–1999 гг.), в которых (при парном единстве металлических частей) разнообразие материалов каменных вставок придаёт оригинальность каждому из предметов.

Тот же приём был использован в трёх пасхальных яйцах (1995–1996 гг.). Общий рисунок

филиграни, образующей основной объём, дополнен разными элементами. Так, в одном случае заполнение медальона выполнено ажурными буквами «ХВ», а наверху несёт на себе крест. В других – наверху и парные медальоны на боках заполнены каменными кабошонами. Использование родонита для одного сувенира, и малахита – для другого, придаёт им необходимую для эксклюзивного подарка индивидуальность.

На протяжении четырёх лет (1994–1998 гг.) В.Н. Шицалов создаёт интерпретации знаменитых драгоценных букетов работы ювелира Дювала из коллекции Государственного Эрмитажа. Созданные из драгоценного металла и самоцветов изящные букеты в качестве подставки имеют вазочки из поделочных камней. В последнем варианте (1998 г.) мастер воспроизвёл и подвижное проволоочное крепление цветков (позволяющее им буквально трепетать от малейшего движения), и функциональность букета – он решён в виде бутоньерки с креплением, что позволяет носить его в качестве украшения на costume.

Во второй половине 1990-х гг. характер интерьерных работ В.Н. Шицалова меняется. Камень из второстепенного, оттеняющего и контрастного материала превращается в источник творческого вдохновения, диктует форму и художественный образ произведения, но при этом сохраняются и циклы из почти лишённого камня чистого металла.

Первыми появляются утилитарные предметы: туалетные предметы и наборы для письменного стола. Среди ранних можно отметить прибор «Зазимок», чья композиция и образное решение подчинены двум камням (рассмотрен выше), флакон «Лампа Алладина» (1997 г.) из золочёного мельхиора и большого, эффектно переливающегося внутри кабошона из кварца с рутилом.

Сформированный из четырёх предметов кабинетный прибор «Капище» (1997 г.) также построен на игре с камнем (рисунок 8). Декоративный мотив серебряного шнура из тонких нитей на контрастном фоне чёрного металла подчинён сюжету оплетения каменных элементов: большой плоской бирюзы на крышке коробочки, яркого хризопраз, венчающего перевитую рукоять ножа для бумаг, ярко-розового родонитового завершения настольной печати, «таинственного и затягивающего»



Рисунок 8. В.Н. Шицалов. Кабинетный прибор «Капище». 1997 г. Мельхиор, чёрный хром, хромдипсид, бирюза, хризопраз, родонит, кварц. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник: архив автора

крупного куска отполированного кварца с включениями на стекле для карандашей. Несмотря на многоцветье и разную прозрачность использованных камней, общий ювелирный мотив делает их органичной частью единого повествования о загадочных древних святилищах.

Одновременно Владимир Николаевич работает над ещё одним кабинетным прибором. «Тайнопись подземелья» (в другом варианте «Тайнопись лабиринта», 1997 г.) состоит из лотка, шкатулки и ножа для бумаг. Декор предметов лаконичен с точки зрения техники – на поверхности сочетается рисунок из полированного мельхиора и инкрустированного чёрного хрома. Однако, чтобы прочитать сам рисунок, надо обратиться к эскизам данной гарнитуры. Развёртки показывают, что элементы рисунка – это не хаотичные линии, а изображения, среди которых читаются силуэты птиц, людей и животных.

Больше двух лет художник выполнял элементы интерьерного цикла «Направление ступеней» (1998–2000 гг., ваза, вазочка, подсвечник и шкатулка). Основным выразительным мотивом работы



стала узкая лента металла, как бы обматывающая (а на самом деле – создающая) невидимый объём, напоминающая о неких экзотических, укрытых от глаз драгоценностях. Использование мельхиора с серебрением позволило добиться естественного эффекта старения, растяжки от почти белого до тёмного серого на металле. Кажется, что фактурный металл полностью вытесняет камень, но в дополненной серии шкатулке – на крышке вновь любимый мастером кварц с включениями, притягивающий взгляд и как бы затягивающий внутрь.

В 2000 году впервые был показан комплект из интерьерных предметов, в которых Владимир Николаевич возвращается к работе со шнуром, сплетённым из тонких металлических нитей (впервые этот материал появился в ювелирном гарнитуре «Уральские кружева», 1997 г.). Здесь снова задействовано чернение, придающее глубину и подчёркивающее узлы и пересечения вязи шнура. Ваза и стакан в данной серии обыгрывают основной мотив, как бы приучая зрителя к такой необычной трактовке, где иллюзорный объём ажурен и лишён главного свойства емкости – её герметичности. «Прозрачный» корпус дополняется каменными деталями. На флаконе это прозрачный кварц с включениями, рисунок которых вторит иллюзорности предмета. На кубке объём акцентирован вставками из лазурита и бирюзы, где опять использованы плоские накладные кабошоны произвольных форм.

Интерес художника к фактуре металла, сохраняющего следы рукотворности в произведении, проявился при создании серии стаканов из серебра. Первый из них – «Старая башня» (2000 г.) – собран из оттиснутых на восковых «лепёшках» разного размера отпечатков пальцев мастера. В процессе литья воск заменило серебро, в буквальном смысле слова несущее на себе отпечатки автора. Второй стакан, получивший название «Вавилонская башня» (2001 г.), как будто собран из обрезков, покрытых рисунками из разных культур. Третий, оставшийся без названия (2001 г.), напоминает ёмкость, прорехи в которой скреплены элементами с разной фактурой.

Серия «Аттракционы» (2000 г.), состоящая из двух флаконов и браслета, и созданное в дальнейшем украшение интерьера «Пироскаф» (2001 г.)

напоминают о работах середины 1990-х годов. В этих произведениях сплошные поверхности металла обогащают рельефные накладки и следы обработки (насечки, чеканка, отпечатки ударов), дополненные яркими кабошонами из цветного камня.

В последние годы Владимир Николаевич сосредотачивается на создании интерьерных объектов с акцентом на яркие вставки из цветного камня и фактурный металл. Открывает данное направление сделанная в 1999 году ваза «Сезоны дерева». Её лицевая сторона представляет собой схематичное изображение дерева, ствол и отходящие от него в разные стороны ветви, которые визуально делят плоскость на четыре части. Сохранившийся эскиз позволяет увидеть, как В.Н. Шицалов подбирает цветовое решение, прописывает материал определённого цвета, отталкиваясь от необходимой ему гаммы, создаёт образы разных времён года через цвета вставок: белый агат с голубой точкой бирюзы – для зимы, нежно-зелёный хризопраз – для весны, насыщенный зелёный малахит и золотистый тигровый глаз – для лета, оранжево-красный сердолик и красный коралл – для осени.

Подобный приём – ажурные конструкции из фактурного металла – будет излюбленным у мастера и позволит воплотить в жизнь большой круг интересных проектов. Один из них – «Кубок старого шута» (2000 г.), уплотнённый объём которого украшен крупными четырёхугольной формы кабошонами из тигрового глаза и россыпью овальных небольших вставок из бирюзы.

С помощью эффектных кабошонов и наплесков металла В.Н. Шицалов придаёт вазе «Волшебный пень» антропоморфные черты. Так, крупный кабошон горного хрусталя с включениями становится широко открытым ртом, два маленьких круглых кабошона из ярко-зелёного малахита напоминают весёлые прищуренные глазки, а высокие почти скульптурные, выступающие по бокам «ручки» из полосчатого шайтанского переливца можно трактовать как руки сказочного персонажа.

Столь же воздушными и сказочными получились его лоток «Лодка с острова Хоккайдо» (2001 г.) и украшение интерьера «Ладья» (2002 г.) (рисунок 9). Новое обращение к судомоделированию – юношескому увлечению Владимира Николаевича – определяет линии и формы его ажурных плава-

тельных средств. В каждом из этих произведений к привычным кабошонам добавляются крупные пластины из агата: вмонтированные в борт (лодка) и в дно (ладья), они подчёркивают роль камня, выходящего в данных работах на первый план.

Крупные вертикальные интерьерные объекты – «Идол» и «Старый дом» (2002 г.) построены по схожему принципу: в центре композиции – доминирующая пластина цветного камня. Пестрый агат в «Идоле» задаёт колористическое решение в тёплых тонах, а спил плотной жеоды с кристаллами молочного кварца создаёт эффект подёрнутого изморозью большого круглого окна – своеобразного глаза «Старого дома».

Выбор особых, непривычных, ярких и достаточно крупных камней превращает произведения В.Н. Шицалова начала 2000-х годов в миниатюрные минералогические коллекции.

Одной из последних работ Владимира Николаевича стала большая интерьерная композиция с фантасмагоричным названием «Жёлтая подводная лодка "Комсомолец Мордовии"» (2003 г.). Название и образ позаимствованы из фантастического рассказа, написанного в 1997 году Андреем Лазарчуком и Михаилом Успенским, и опубликованного в 2001 году в красноярском журнале «День и ночь» [12]. Образ сверкающей разноцветьем кабошонов подводной лодки, на боку которой переливается тщательно выбранный с максимальной иризацией большой лабрадорит, а выступающая рубка создана из прозрачного кварца с кристаллами рутила, очень точно соответствует духу рассказа. Стремление разорвать условности и выйти за рамки предложенного воплощались художником в ярких произведениях, не теряющих актуальности спустя два десятилетия, о чём свидетельствует востребованность его работ. Так, в Екатеринбурге регулярно проходят персональные выставки В.Н. Шицалова, предметы участвуют в выставочных проектах музеев Свердловской области за пределами региона.

Владимир Николаевич работал в сложное время, на изломе эпох, когда мастерам приходилось активно искать заказчика, ушла система художественных советов, творческие объединения служили площадками для встречи автора и клиента в большей степени, чем местом профессионального диалога и обсуждения. В этих непростых условиях доста-



Рисунок 9. В.Н. Шицалов. Украшение интерьера «Ладья». Фрагмент. 2002. Мельхиор, серебрение, поделочные камни. Музей истории камнерезного и ювелирного искусства. Источник: <https://www.livemaster.ru/topic/1750417-glotok-beskonechnosti-vladimira-shitsalova>

точно серьёзной конкуренции В.Н. Шицалов сумел сформировать свой творческий почерк, отражающий прежде всего его собственные интересы, нежели ориентированный на конъюнктуру рынка, где царили бижутерийные модели из золота с мелкими бриллиантами.

Оригинальный подход к форме и пластическому образному решению, отмеченные выше, особое отношение к рукотворности предмета и стремление раскрыть потенциал декоративного камня позволяют изделиям уральского мастера не терять актуальности и привлекают внимание исследователей и критиков.

Произведения В.Н. Шицалова отличаются от работ его современников своей смелостью, «нелинейной логикой материализации замысла. Сделанные им вещи словно бы отрицают постулаты классического ювелирного искусства» [19, с. 32].

Среди любимых приёмов мастера, составлявших основу его творческого почерка, необходимо выделить приверженность к рукотворности металла, выраженной через фактуры, следы инструментов (порой появляющихся в результате сознательного нанесения необусловленных техникой изготовления отпечатков), отсутствие идеальных форм и намеренную асимметричность, наличие нарочито

привнесённых следов бытования (царапин, потёртостей, надрывов и т. п.).

Важная роль в большей части произведений отводится декоративным камням, оформленным в кабошоны нерегулярной формы разной высоты и формы. Необходимо отметить, что В.Н. Шицалов выполняет их сам, учитывая особенности камня, выбирая наиболее живописные фрагменты и ракурсы. Отсюда происходит разнообразие форм и размеров, максимально адаптированных к задачам художника.

Сочетание архаизирующего металла и нерегулярных кабошонов, напоминающее манеру работы ювелиров раннего европейского средневековья, в полной мере соответствует интересу Владимира Николаевича к произведениям искусства прошлого.

Нередкое на Урале сочетание мастерства в обработке металлов с тонким пониманием и умением раскрыть природное богатство цветного камня, а также высокая степень творческой свободы и готовность идти непроторенным путем позволили работам В.Н. Шицалова занять особое место в истории декоративного искусства Урала.

Ещё на первой персональной выставке в Талине (1999 г.) он рассказал журналистке, что «очень любит перебирать камни в руках, держать на ладони, рассматривать каждый кристалл» и считает, что камни «снимают напряжение, уводят в свой мир спокойствия и мудрости природы» [1]. Это свойство камней стимулировать фантазию, помогать рождению новых образов отмечали многие уральские ювелиры. Трепетное внимание к природным данным – цвету, прозрачности, включениям, рисунку и даже дефектам – легли в основу творческого метода мастеров уральской ювелирной школы трёх поколений. Владимир Николаевич, работавший как бы в стороне от основного потока, избежав, в отличие от большинства ювелиров-современников, ограничений больших производств (ювелирного цеха завода «Русские самоцветы» или мастерских завода «Ювелиры Урала») и создав, казалось бы, уникальный в своей архаизации подход к металлу в украшениях, органично вошел в ряды последнего поколения характером работы с минералогическим материалом.

В другом интервью, посвящённом работе с металлом, В.Н. Шицалов поделился, что не приветствует гладких поверхностей – «они стирают

ВЫСТАВКА



Рисунок 10. Макет афиши выставки «Жёлтая подводная лодка «Комсомолец Мордовии» к 65-летию В.Н. Шицалова в Музее истории камнерезного и ювелирного искусства. 2011. Источник: архив автора

индивидуальность художника. Поэтому стремлюсь оставить в работах как можно больше своих следов» [2], а также признался, что любит «обращаться к прошлому», и «даже в работе обычно использует старые инструменты», особо подчёркивая, что ему «важно показать в изделии процесс работы над ним» [там же]. Характерные следы для старых металлических предметов, созданных ударами на наковальне или чеканом в руках мастера, делают произведения уникальными. Этот же подход отличает многие изделия Владимира Николаевича.

Стремление создавать объекты – даже когда речь шла о понятных функциональных украшениях, привычных серьгах или кольцах – было частью



авторского почерка В.Н. Шицалова. Так, в короткой заметке, опубликованной в 2001 году, уральский теоретик ювелирного искусства Л.Ю. Салмин отметил, что «произведения Владимира Шицалова концептуальны. Концепт – в обнажении самого духа ювелирного произведения. Через эксперименты с материалами, через преодоление стереотипов ремесла Шицалов высвобождает идею вещи» [19, с. 32].

Интерьерные предметы, созданные художником во второй половине 1990-х – начале 2000-х годов, можно считать самостоятельными художественными объектами, которые соответствуют определению, данному В.Полевым. По мнению этого исследователя, объекты представляют собой «своего рода имитации воссоздания реальных изделий, их

мыслимые идеальные модели, предназначенные для идеального же существования в мире художественных выставок» [15, с. 335].

Сегодня, спустя двадцать лет после ухода мастера из жизни, глядя на произведения Владимира Николаевича – будь то ювелирные украшения или интерьерные предметы – трудно не поддаться очарованию осознанной архаизации, возвращения к подчёркнуто ручному труду эпох, ещё не знающих 3D-моделирования и применения лазерной резки в мозаике. Мотивы средневековья, перекликающегося с памятниками византийского или романского искусства, предвосхищают время рыцарей-реконструкторов и популярность сериалов о стилизованных-воображаемых Средних веках от Netflix.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Балашова Г. Вариации с камнем // Русский почтальон. 1999. 22 февраля. С. 13–14. URL: <http://www.moles.ee/99/Feb/22/12-1.html> (дата обращения: 03.05.2024)
- 2/ Балуева Е. Ювелиры могут сделать и «Восток», и сказочный «Пироскаф» // Вечерний Екатеринбург. 2002. 25 ноября. С. 6.
- 3/ Блестящая эпоха Фаберже. С.-Петербург – Париж – Москва: Каталог выставки. М.: Норд, 1992. 240 с.
- 4/ Будрина Л.А. Династия камнерезов Суминых: от гранильщика императорской фабрики до поставщика императрицы / Л.А. Будрина // Поставщики Императорского двора: материалы XIX Царскос. науч. конф. Санкт-Петербург: Серебряный век, 2013. С. 50–58.
- 5/ Будрина Л.А., Худякова И.А. В.Н. Шицалов (1946–2003): творческая биография // Весенние искусствовед-

ческие чтения – 2024. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2024. (в печати)

- 6/ Будрина Л.А. «...Более, чем художник...»: к 150-летию со дня рождения Алексея Козьмича Денисова-Уральского: науч. каталог выставки в Екатеринбург. музее изобраз. искусств. 19 февраля – 18 мая 2014. Екатеринбург, 2014. 84 с.
- 7/ Владимир Шицалов. Ювелирное искусство Урала. / Вступ. Ст. Ю.И. Ильина. Екатеринбург, 2021. 30 открыток.
- 8/ Винокуров С.Е., Будрина Л.А. Истоки уральской ювелирной школы в деятельности свердловского завода «Русские самоцветы» // Академический вестник УралНИИпроект РААСН, 2021. № 3 (50). С. 77–82.
- 9/ Гамзатова П.Р. Русское ювелирное искусство 1980–2000-х годов: Чувства, переживания, фантазии чело-



века. От рок-культуры до эмоциональной усталости. М.: ЛЕНАНД, 2023. 200 с.

10/ Копылова В.И. Ювелирное искусство Урала XVIII–XX вв. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2000. 120 с.

11/ Копылова В.И., Владислав Храмцов. Ювелирное искусство: [книга-альбом]. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2017. 335 с.

12/ Лазарчук А., Успенский М. Жёлтая подводная лодка Комсомолец Мордовии // День и ночь. 2001. № 9–10. С. 463–468.

13/ Леонид Устьянцев. Художник-ювелир. Екатеринбург: Автограф, 2020. 211 с.

14/ Металл и камень. Владимир Шицалов, Владимир Пичугов, Сергей Сердюк: каталог выставки / сост. Т.В. Парнюк / Музей изобр. Искусств. Екатеринбург: [б.и.], [1997 или 1998]. 23 с.

15/ Парнюк Т.В. Ювелирное искусство Урала. Авторские произведения 1970–2000-х гг. // Урал: металл и камень: избранные коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств: альманах. Екатеринбург: ЕМИИ, 2012. С. 64–71.

16/ Перфильева И.Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций, 1920–2000-е годы. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 512 с.

17/ Полевой. В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. Москва: Советский художник, 1989. 456 с.

18/ Посадский А.В., Тищенко Т.В. Ювелирное искусство России. М.: Интербук-бизнес, 2002. 280 с.

19/ Салмин Л. Ювелирные проделки Владимира Шицалова // Grafo Platinum. Екатеринбург: ООО студия ГРАФО и ООО Принт-Медиа. 2001. № 1. С. 32–33.

20/ Ювелирное искусство художников Свердловска: кат. выст.; авт. вступ. ст. О.А. Джавадова. Магнитогорск: [б.и.], 1985. 15 с.

21/ Ювелирные изделия фирмы Фаберже / сост. И.А. Родимцева. М.: Реклама, 1971. 22 с.

REFERENCES

1/ Balashova, G. (1999), "Variations with stone", *Russkiy Pochta'lon* [Russian Postman], 22 February, pp. 13–14, Available at: <http://www.moles.ee/99/Feb/22/12-1.html> (Accessed 03 May 2024) (In Russ.)

2/ Balueva, E. (2002), "Jewelers cans make "East" and

fairy "Piroskaph", *Vecherniy Ekaterinburg* [Evening Ekaterinburg], 25 November, p. 6. (In Russ.)

3/ Blestiaschaya epokha Faberge. S.-Peterburg – Parij – Moskva: Katalog vystavky [Brilliant epoche of Fabergé. S.-Petersburg – Paris – Moscow: Catalog of exhibition] (1992), Edition Nord, Moscow, 240 p. (In Russ.)

4/ Budrina, L.A. (2013), "The dynasty of te stonecutters Sumin: since the cutter of imperial factory til the furnisher of the empress", *Postavshchiki Imperatorskogo dvora. Materialy XIX Tsarskosel'skoi nauchnoi konferentsii, Serebrianyi vek* [The furnishers of the Imperial Court. Acts of the 19th scientific Conference in Tzarskoe Selo], St.Petersburg, pp. 50–58. (In Russ.)

5/ Budrina, L.A., Khudiakova, I.A. (2024), "Vladimir N.Shitsalov (1946–2003): Biography of the Artist", *Vesennie iskusstvovedcheskie chtenia – 2024* [Spring Art History Conference – 2024], Ural University Publishing House, Ekaterinburg (in print) (In Russ.)

6/ Budrina, L.A. (2014) ""...More than an artist...": towards the 150th anniversary of Alexey Kozmich Denisov-Uralsky], *nauch. katalog vystavki v Ekaterinburg. muzee izobraz. iskusstv. 19 fevralya – 18 maya 2014*. [Scientific catalogue for the Exhibition in Ekaterinburg Museum of Fine Arts. February 19 – May 18], Ekaterinburg, 84 p. (In Russ.)

7/ Vladimir Shitsalov. Yuvelirnoe iskusstvo Urala [Vladimir Shitsalov. Jewelry Art of Ural] (2021), Introduction of Yu.G. Il'ina, 30 p. (In Russ.)

8/ Vinokurov, S.E., Budrina, L.A. (2021), "The origins of the Ural Jewelry School on the activity of the Sverdlovsk Factory "Russkie Samotsvety", *Akademicesliy vestnik UralNIIProekt RAASN* [Academic News of the Ural Scientific-Researcher Institut of Project RAACS], No. 3 (50), pp. 77–82. (In Russ.)

9/ Gamzatova, P.R. (2023), *Russkoe yuvelirnoe iskusstvo 1980–2000-kh godov: Chuvstva, perezhivania, fantasia cheloveka. Ot rok-kulturylj emotsional'noy ustalosti* [Russian jewelry art of the 1980s–2000s: Feelings, experiences, fantasies of a person. From rock culture to emotional fatigue], LENAND, Moscow, 2000 p. (In Russ.)

10/ Kopylova, V.I. (2000), *Yuvelirnoe iskusstvo Urala 18–20 vv.* [Jewelry Art of Ural of 18th–20th centuries], Bank kulturnoy informacii, Ekaterinburg, 120 p. (In Russ.)

11/ Kopyova, V.I. (2017), Vladislav Khramtsov. Yuvelirnoe iskusstvo [Vladislav Khramtsov. Jewelry Art], *Uralskiy rabochiy*, Ekaterinburg, 335 p. (In Russ.)

12/ Lazarchuk, A., Uspenskiy, M. (2001), "Yellow submarine The Komsomolets of Mordovia", *Den' I Noch* [Day and



Night], No. 9–10, pp. 463–468. (In Russ.)

13/ Leonid Ust'antsev. Khudojnik-yuvelir [Leonid Ust'antsev. Artist jeweler] (2020), Avtograf Ekaterinburg, 211 p. (In Russ.)

14/ Metall I kamen'. Valdimir Shitsalov, Vladimir Pichugov, Sergey Serduk; Katalog vystavki [Metall and Stone. Valdimir Shitsalov, Vladimir Pichugov, Sergey Serduk; Catalog of exhibition] (1997 or 1998), Ed. T.V. Patnuk, Ekaterinburgskiy musey izibrozitel'nykh iskusstv, 23 p. (In Russ.)

15/ Parnuk, T.V. (2012), "Jewelry Art of Ural. Autor' works of 1970s–2000s", Ural: metal I kamen': izbrannye kollektsii Ekaterinburgskogo museia izibrazitel'nykh iskusstv: almanah [Ural: metal and stone: selected collection of Ekaterinburg Museum of fine Art], EMII, Ekaterinburg, pp. 64–71. (In Russ.)

16/ Perfilieva, I.Yu. (2016), Russkoe yuvelirnoe iskusstvo XX veka v kontekste evropeyskikh khudozhestvennykh tendentsiy, 1920–2000-e gody [Russian jewelry art of the 20th century in the context of the European trends], Progress-Traditsia, Moscow, 512 p. (In Russ.)

17/ Polevoy, V.M. (1989), Dvadsatyy vek. Izibrazitel'noe iskusstvo I arkhitektura stran I narodov mira [Twente century. Fine art and Architecture of countries and nations of the world], Sovetskiy khudozhnik, Moscow, 456 p. (In Russ.)

18/ Posadskiy, A.V., Tistchenko, T.V. (2002), Yuvelirnoe iskusstvo v Rossii [Jewelry Art in Russia], Interbuk-bisness, 280 p. (In Russ.)

19/ Salmin, L. (2001), "Jewelry Pranks of Vladimir Shitsalov", Grafo Platinum [Grapho Platinum], No. 1, 000 Studia GRAFO I 000 Print-Media, Ekaterinburg, pp. 32–33. (In Russ.)

20/ Yuvelirnoe iskusstvo Sverdlovskaya [Jewelry Art of Sverdlovsk] (1985), introduction by O.A. Djavadova, Magnitogorsk, 15 p. (In Russ.)

21/ Yuvelirnye izdelia firma Faberge [Jewelry Art of Fabergé Firm] (1971), Introduction by I.A. Rodintseva, Rec-lama, Moscow, 22 p. (In Russ.)

Сведения об авторах

Будрина Людмила Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет им. Первого президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

E-mail: ludmila.budrina@gmail.com

Худякова Ирина Александровна, независимый исследователь, Екатеринбург

E-mail: ira310177@yandex.ru

Authors information

Ludmila A. Budrina, PhD in History of Arts, Associate Professor, Associate Professor of Chair History of Art and Museology, Ural Federal University (Ekaterinburg).

E-mail: ludmila.budrina@gmail.com

Irina A. Khudikova, Independent Researcher, Ekaterinburg

E-mail: ira310177@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

154/

ШИГАНКОВА А.Д.
Реализация принципов
«эпического театра»
Б. Брехта в спектакле
Ю. Бутусова
«Барабаны в ночи»



УДК 792

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПОВ «ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА» Б. БРЕХТА В СПЕКТАКЛЕ Ю. БУТУСОВА «БАРАБАНЫ В НОЧИ»

А.Д. ШИГАНКОВА

Московский педагогический государственный университет, 119435, г. Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Выдающийся немецкий драматург Бертольт Брехт, будучи также театральным режиссёром, выстроил собственную систему – «эпический театр». Его основные произведения создавались с учётом выработанных принципов, однако пьеса «Барабаны в ночи» была написана ранее и потому не в полной мере соответствует его поэтической и эстетической концепции. Тем не менее пьеса получила известность и в 2016 году была поставлена в московском Театре им. Пушкина режиссёром Ю.Н. Бутусовым. Автор данной статьи рассматривает спектакль «Барабаны в ночи» в контексте системы «эпического театра» на предмет реализации в нём основных постулатов поэтики Б.Брехта, что ещё не входило в орбиту научного внимания отечественных исследователей. В рамках сравнительно-сопоставительного анализа установлено, что, несмотря на тяготение русской театральной школы к системе К.С. Станиславского, Ю.Н. Бутусов создал спектакль, соответствующий брехтовским принципам не только на уровне актёрской игры, но и на уровне режиссуры, звукового и художественного оформления.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: эпический театр, Бертольт Брехт, «эффект очуждения», режиссура, система К.С. Станиславского, Ю.Н. Бутусов, театральная интерпретация, интермедийность.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

IMPLEMENTATION OF THE PRINCIPLES OF B. BRECHT'S "EPIC THEATER" IN THE PLAY BY Y. BUTUSOV "DRUMS IN THE NIGHT"

A.D. SHIGANKOVA

Moscow State Pedagogical University, 119435, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. German playwright Bertolt Brecht, being also a theater director, created his own theater system – "epic theater". His main works were created taking into account the principles of this system, but the play "Drums in the Night" was written earlier and therefore does not fully correspond to his poetic and aesthetic concept. Nevertheless, the play became famous and in 2016 was staged at the Moscow Pushkin Theater by director Y.N. Butusov. The author examines the play "Drums in the Night" in the context of the "epic theater" system for the implementation of the main postulates of B. Brecht's poetics, which has not yet entered the orbit of scientific attention of domestic researchers. As part of a comparative analysis, it was established that, despite the gravitation of the Russian theater school to the system of K.S. Stanislavsky, Y.N. Butusov created a performance that corresponds to Brechtian principles not only at the level of acting, but also at the level of directing, sound and artistic design of the performance.

KEYWORDS: epic theatre, Bertolt Brecht, "alienation effect", directing, K.S. Stanislavsky's system, Y.N. Butusov, theatrical interpretation, intermediality.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



В 1919 году начинающий немецкий писатель Бертольт Брехт (Bertholt Brecht, 1898–1956) закончил работу над пьесой «Спартак», второй в библиографии драматурга. Позже пьеса была переименована, и современному читателю известна как «Барабаны в ночи» (*“Trommeln in der Nacht”*). Ввиду не только раннего возраста на момент создания (21 год), но и с учётом общего литературного наследия автора, пьесу принято относить к раннему творчеству. Сам Б. Брехт, готовивший в 1954 году большое издание своей драматургии, высказался о ней так: «...Я вижу, что свойственный мне дух противоречия <...> привёл меня на самую грань абсурда... Видимо, моих познаний не хватало на то, чтобы показать всю серьёзность пролетарского восстания зимы 1918–1919 года; их оказалось достаточно лишь для того, чтобы показать несерьёзность участия в этом восстании моего “героя” – скандалиста. <...> Мне не удалось заставить зрителя взглянуть на революцию иначе, чем её видел “герой” Краглер... В то время я ещё не владел техникой очуждения» [3, с. 286–287]. Упомянутый «эффект очуждения» (*Verfremdungseffekt*) – не только ключевой термин, но и важнейший приём «эпического театра» – авторской литературно-театральной системы Б. Брехта. Будучи режиссёром, основателем собственного театра «Берлинер ансамбль» (*Berliner Ensemble*), он тщательно разрабатывал и апробировал различные театральные техники, вычленив наиболее подходящие для его эстетической концепции.

Созданная Б. Брехтом теория «эпического театра» является одной из ведущих мировых театральных школ, в рамках которой по сей день работают режиссёры разных стран, в том числе и в России, где доминантной считается система К. С. Станиславского. Одним из современных режиссёров, применяющих принципы немецкой концепции, является Юрий Николаевич Бутусов, который в том числе выносит на театральные подмостки непосредственно драматургию самого Б. Брехта. Наиболее значимые примеры – «Добрый человек из Сезуана» (Москва, Театр им. Пушкина, 2013), «Кабаре Брехт» (Санкт-Петербург, Театр им. Ленсовета, 2014) и «Барабаны

в ночи» (Москва, Театр им. Пушкина, 2016).

Если в «Добром человеке из Сезуана» Ю. Н. Бутусов совмещает две театральные школы (Брехта и Станиславского), выбирая наиболее сходные с его собственной поэтикой принципы, то в «Барабанах в ночи» влияние «эпического театра» реализуется глобально. Цель данной работы – проанализировать спектакль Ю. Н. Бутусова «Барабаны в ночи» на предмет полноты применения и путей реализации идей «эпического театра», чему ранее в филологической и культурологической науках не уделялось внимания.

Тезисно обозначим основные положения «эпического театра» Брехта: эпический элемент, «эффект очуждения», зонги, ремарки, подчёркнутая жестикуляция, использование современных технологий (кино), музыкальность, открытая театрализованность действия, неаристотелевский катарсис.

Ведущий отечественный исследователь Б. Брехта И. М. Фрадкин подчёркивает: «Теория эпического театра может быть правильно понята и оценена лишь при одном принципиально важном условии: если постоянно иметь в виду, что эта теория ни в малейшей степени не является попыткой создать свою систему некоей нормативной поэтики. Она никогда не рассматривалась Брехтом как априорно придуманная программа, согласно предписаниям которой должны создаваться художественные произведения» [8, с. 67]. Другими словами, драматург не превращает собственные новации в догмы, а лишь обосновывает их важность для реализации поставленных перед произведением (текстом, спектаклем) задач. По этой причине большинство его приёмов подразумевают многоуровневое включение: в частности, «эффект очуждения» реализуется в сценографии, режиссёрских решениях, игре актёров и т. д.

Рассуждая о художественном пространстве сцены, Б. Брехт писал: «Предпосылкой применения “эффекта очуждения” <...> является освобождение сцены и зрительного зала от всего “магического”, уничтожение всяких “гипнотических полей”. Поэтому мы отказались от попытки создавать на сцене



Рисунок 1. Декорация к спектаклю «Барабаны в ночи».
Источник: <https://i.ytimg.com/vi/OV-Bze0vDpc/maxresdefault.jpg>

атмосферу того или иного места действия (комната вечером, осенняя дорога)» [3, с. 102]. Сцена, по его мнению, не может быть заставлена громоздкой декорацией, лишаящей возможности изменять место действия. По ходу спектакля интерьеры должны трансформироваться, создавая образы новых топов условными элементами. Причём перемены могут происходить на виду у зрителей для достижения эффекта театральности.

В «Барабанах в ночи» Ю.Бутусова данный эффект реализуется на разных уровнях. Критик Н.Г.Ефремова отмечает: «Сценография, предложенная А.Шишкиным, артистично условна – это подмостки кабаре, с тускло поблёскивающей зеркальной полоской пола, в раме-гирлянде из ярко светящихся ламп. В неё вписываются и квартира семейства Балике, и респектабельный бар “Пикадилли”» [4, с. 84]. Условность достигается отсутствием декорации как таковой: из масштабных монтированных объектов на сцене присутствует лишь светящаяся рама (рисунок 1), обозначающая границы сценического портала. Чёрные кулисы и задники формируют эффект глубины и широты внутри рамы, а место действия обозначается мобильным реквизитом (столы, стулья, барабаны) и в отдельных случаях – подсвеченными табличками-надписями.

Обрамляющая сцену рама-гирлянда воплощает целый ряд принципов и идей. Во-первых, как подчёркивает Н.Г.Ефремова, она создаёт атмосферу кабаре, к эстетике которого часто обращался сам Б.Брехт. Во-вторых, в отдельных сценах, когда персонажи полностью уступают место артистам, а последние меняются костюмами или переходят на собственные имена, верхняя часть рамы приподнимается, что можно интерпретировать как выход за рамки условностей, не только театральных, но и жизненных. В-третьих, в процессе спектакля, одной из тем которого является антитеза «участие – наблюдение» в контексте политических событий, используется образ телевизора как ретранслятора взглядов и убеждений. Спектакль даже приостанавливается показом кинохроники, что вполне приветствовал сам Б.Брехт: «Строитель сцены, владея особыми изобразительными средствами, располагает определённой свободой в своём понимании авторского текста. Представление может прерываться демонстрацией графических изображений или кинофильмов» [3, с. 151]. Рама, проводящая границу между сценой и залом, создаёт таким образом эффект «чёрного зеркала», внутри которого мелькают герои и сюжеты, а зритель становится отстранённым наблюдателем за происходящим.



Рисунок 2. Сцена из спектакля «Барабаны в ночи». Полёт валькирий. Источник: личный архив автора

Сценография спектакля между тем не ограничивается оформлением сцены физическими предметами и включает в себя также освещение. Б.Брехт на этот счёт высказывал два важных тезиса: 1) необходим включённый свет в зрительном зале на протяжении всего представления; 2) разрешена открытая демонстрация осветительных приборов для сохранения эффекта театральности, искусственности происходящего. Если первое условие в современном театре не применяется в принципе, то второе реализуется Ю.Н. Бутусовым в полной мере: описанная рама состоит из светящихся ламп, сопровождающих действие световыми изменениями.

Важнейшим элементом рассматриваемого спектакля является музыкальное сопровождение. Б.Брехта часто называют популяризатором музыкального театра, поскольку в своей театральной и литературной практике он часто обращается к кабаре и опереттам (яркий пример – «Трехгрошовая опера»). Сам он замечал, что «благодаря музыке возродилось то, что давно уже казалось похороненным, а именно “поэтический” театр» [3, с. 164]. В брехтовской поэтике музыкальность часто связывают с понятием «зонг», то есть песенным исполнением поэтических текстов с важной

идейной составляющей. В постановке Ю.Н. Бутусова зонги за одним исключением отсутствуют, однако музыка звучит практически непрерывно. В его режиссёрской практике это проявляется в большинстве спектаклей, причём музыка тесно переплетается с танцем, что позволяет на уровне аудиовизуального восприятия показать те чувства и характеры, которые невыразимы на уровне вербальном. Одной из первых музыкальных композиций звучит песня группы Prodigy “Ruff in the Jungle Bizness”. Действующие лица в этот момент совершают мелкие, конвульсивные движения, очевидно неестественные и потому парадоксальные. Однако при внимательном прослушивании композиции данная мизансцена однозначно декодируется: начинающаяся с резкого крика мелодия продолжается на фоне слов протяжным звуком, напоминающим сирены, что в контексте спектакля подчёркивает внешнюю военно-революционную обстановку. Резкие внешние движения актёров в свою очередь демонстрируют внутреннюю психологическую напряжённость их персонажей. Исследователь Е.А. Ульянич видит в этом также оммаж театру марионеток, «где актёров дергают за ниточки в такт с очень энергичной музыкой» [7, с. 92].



Наравне с музыкальной темой весь спектакль «Барабаны в ночи» пронизывает танец, причём не в академическом значении определённого художественного стиля. Танец у Ю.Н. Бутусова является средством выразительности и в контексте поэтики Б.Брехта может быть условно приравнен к понятию «жест». Драматург отмечал: «Театр требует подчёркнутой жестикуляции. Требовательность к ясности на сцене иная, чем в книге» [2, с. 75]. Однако из его риторики очевидно, что под жестом понимаются не просто широкие движения рук и других частей тела, но и в целом пластика как таковая. Ю.Н. Бутусов же использует танец в объёме, сопоставимом с вербальным текстом: например, третий акт «Полёт валькирий» (рисунок 2) открывается десятиминутным хореографическим действием с участием всех действующих лиц в разных обстоятельствах и под разное музыкальное сопровождение. В этом ключе стоит отметить, что данный приём не только уместен в контексте спектакля, но и соотносится с рядом важных страниц истории театра. Во-первых, активное применение танцевальных интермедий часто встречается в других постановках Ю.Н. Бутусова («Отелло», Сатирикон, 2013; «Бег», Театр им. Е.Вахтангова, 2015; «Сын», РАМТ, 2020) и может быть правомерно названо структурным элементом его режиссёрской поэтики. Во-вторых, за активную пластику «синтетических артистов» выступал А.Я. Таиров, создатель Камерного театра, преемником которого является современный Театр им. А.С. Пушкина. В-третьих, выразительность танца свойственна театру экспрессионизма, доминировавшему в Германии 20-х годов XX века, как раз в период создания пьесы. Сам Б.Брехт не был сторонником экспрессионизма («Всякий раз я прихожу к выводу, что главное в искусстве – простота, величие и чувство, а главное в его форме – сдержанность» [2, с. 23]), однако поддерживал любое сочетание стилей в рамках произведения: «Для стилей столь же полезно смешиваться, как и для людей различных рас» [2, с. 246].

Важнейшей областью применения «эффекта очуждения» считается актёрская игра, в которой данной понятие также раскрывается в разных аспектах. Об актёрском остранении Б.Брехт писал следующее: «Техника, которая вызывает “очуждение”, диаметрально противоположна технике, об-

уславливающей перевоплощение. Техника “очуждения” дает актёру возможность не допустить акта перевоплощения. Однако, стремясь представить определённых лиц и показать их поведение, актёру не следует полностью отказываться от средств перевоплощения» [3, с. 103]. Безусловно, полный отказ от вживания невозможен, ибо в таком случае спектакль рискует утратить свою художественность и обратиться в сферу сценки или пародии низкого качества. Оба приёма, очуждение и вживание, следует комбинировать, однако первому необходимо уделять больше внимания, поскольку в нём сосредоточен нравственный компонент – косвенный комментарий артистом личной и режиссёрской позиции, отношения к действию или реплике.

Один из формальных способов не допустить вживания – перемена образов: «Актёр должен обмениваться ролями со своим партнёром, один раз копируя его, другой раз демонстрируя ему собственную манеру игры» [3, с. 591]. Репетируя таким образом, артист не только избежит шаблона, но и со стороны увидит разность восприятия своего персонажа, его многомерность. Ю.Н. Бутусов данный приём реализует мастерски, причём не в ходе репетиции, а в процессе самого действия: все роли (по пьесе 17) исполняют девять артистов, которые не только принимают за один спектакль несколько образов (например, А.Урсуляк играет и невесту Анну Балике, и проститутку Августу), но и меняются ролями и костюмами между собой, что создаёт эффект «двойничества», часто используемый Б.Брехтом в его драматургии, в частности, в пьесе «Добрый человек из Сезуана» [9]. Акт четвёртый «Заря взойдет» представляет собой «сценку-экспромт», где отец Балике (А. Рахманинов) предстаёт в парике Бабуша, мальчик-официант (А. Лебедева) превращается в Анну Балике, сама Анна (А. Урсуляк) – в Андреаса Краглера, а Краглер (Т. Трибунцев) – в проститутку Августу. «Бутусов словно стирает грани между главными и второстепенными героями, делая каждого из них полноправным участником действия», – отмечает Е.А. Ульянич [7, с. 92], а Е.В. Калужских и Е.С. Чабан, опираясь на систему Б.Брехта, подчёркивают, что «в условиях “эпического театра” нет нужды в достоверности, а значит, у актёра нет образа, в который нужно вжиться» [5, с. 218]. Речь персонажей в данной сцене пародийна, вслух



Рисунок 3. Сцена из спектакля «Барабаны в ночи».
Источник: Официальный сайт Театра им. Пушкина
<https://teatrpushkin.ru/spektakli/detail/barabany-v-nochi/>

прямо с листа произносятся авторские ремарки, а артисты периодически «выходят из образа».

Очуждённость заметна также в гриме и костюмах (рисунок 3): «Отец невесты-Алексей Рахманов, похожий на зомби, ходит весь в кровавых потёках, мать и вовсе в мужском обличье (Иван Литвиненко) с лицом, набелённым, как смертная маска. Такая же маска на лице у нового жениха – Александра Матросова, а сам солдат вначале облачён в белое платье невесты. Юный же официант Манке – напротив, девица в пиджачной паре (филигранная работа Анастасии Лебедевой). Перед нами, будто некая бродячая труппа, малая модель социума, застрявшего в промежутке между окончанием одной войны и ожиданием новой. Бутусов мешает травестию с жестокой клоунадой» [6, с. 14] – пишет Н.Г. Каминская. Примечательно, что клоунада активно используется не только в гриме, но и в пантомиме (сцена похорон Мурком нерождённого ребенка), травестия выражается в одновременном присутствии на сцене клоуна Мурка и Джокера-Балике с молодым Иисусом в сияющем венце (А. Дмитриев).

Проявляется очуждение и в манере исполнения: «Мурк, бодро начав песенку Мэкки-ножа и вытянув изящным жестом факира из левого кармашка у сердца красную ленточку, не в состоянии допеть зонг

до конца. Он стирает с лица белый грим и уходит в темноту. Эта усталость от актёрского фиглярства становится демонстрацией выхода из образа. Перебивший изображать Фридриха Мурка, артист Матросов даёт сигнал к окончанию балагана» [4, с. 85].

Важно отметить, что возможность очуждения тесно переплетена с произносимым текстом, и в данном ключе финал ранней пьесы, написанной до формирования постулатов «эпического театра», парадоксальным образом соответствует зарождающейся эстетике. В тексте Б.Брехта финальный монолог Краглера звучит так: «Меня тошнит от всего этого. Это обыкновенный театр. Сцена из досок, бумажная луна, а под ней мясная лавка, зато в ней-то и рубят настоящее мясо. ... Нечего глазеть так романтически! Вы все захребетники! Вы все живодёры! Вы все кровожадные трусы, эй, вы!» [1, с. 398]. В спектакле Ю.Н. Бутусова данная сцена направлена прямо в зал сидящим на стуле перед зрителями, как бы на одном уровне с публикой, Краглером-Трибунцевым, изменившимся до неузнаваемости относительно первой сцены (рисунок 3 и 4).

Режиссёр в целом активно использует идею прямого обращения в зал “zum publikum”, причём в большинстве эти цитаты имеют не брехтовское происхождение, а режиссёрское («Анна, покажи



Рисунок 4. Финал спектакля «Барабаны в ночи».
Источник: личный архив автора

им!», «Какое здесь ближайшее метро? Чеховская?», «– Саш, помоги разобраться. / – Я не Саша, я Августа») и ситуативное (в сцене в пивной Т.Трибунцев просит у зрителей телефон, чтобы подсмотреть забытый текст).

Отметим, что привнесения Ю.Н. Бутусова органично вписываются в ткань пьесы. «Присочинённые к тексту театральные интермедии, преодоление разрывов между отдельными сценами, их взаимное перетекание – всё это разрушает незатейливый сюжет комедии, подвергая сомнению рационализм композиционного построения автора. Бутусов не ищет рифмующихся образов внутри брехтовского текста, не нацеливается на выявление и, тем более, воспроизведение его структуры. Наоборот, он – противник любой структурности, безукоризненно прямого следования сюжету» [4, с. 88], – пишет критик Н.Г. Ефремова, при этом не добавляя, что для позднего Брехта, уже сформировавшего свою систему не только в театральном, но и в литературном направлении, принципиальна самооценочность каждого отдельного эпизода вне контекста общей архитектоники текста. Возможность менять сцены местами, невзирая на общую сюжетную канву, и отражает одну из эпических черт его поздней драматургии. Ю.Н. Бутусов, ориентируясь на это,

вставляет в текст дополнительные, в основном (как альтернативу зонгам) поэтические эпизоды, причём как авторства Брехта («Легенда о мёртвом солдате», песня Мекки-ножа из «Трёхгрошовой оперы»), так и других поэтов (Б. Пастернак «Мне хочется домой»).

Завершается спектакль очередной демонстрацией кинохроники, которая транслируется на полотне, сброшенном словно белый флаг: «Разогретые до предела, актёры распалют и зрителей, когда уже, кажется, трудно дышать от градуса эмоций, красок, от насыщенности музыкального фона. И тогда Бутусов неожиданно отменяет театральную атаку и подаёт порцию прямых политических ассоциаций, чего прежде, кажется, не делал. На экране возникают кадры разрушенного после Второй мировой войны Берлина, затем строительства Берлинской стены и самого, пожалуй, жуткого зрелища – закладки кирпичами оконных проёмов близлежащих домов» [6, с. 15]. Жуткие военные кадры демонстрируются зрителям, смотрящим на них прямо, в то время как по левой стороне авансцены расположились трое артистов перед другим, реальным экраном: режиссёр возвращает зрителей к образу телевизора-ретранслятора, показывая, как холодно и равнодушно человек наблюдает за тра-



гедией. Тем самым он возвращает происходящему действию изначальный брехтовский антивоенный пафос, однако преподносит его не с эмоциональной, а с холодной, рациональной точки зрения в форме неаристотелевского катарсиса.

Таким образом, несмотря на изначальное несоответствие пьесы Бертольта Брехта «Барабаны в ночи» сформировавшимся позднее принципам «эпического театра», режиссёру Юрию Николаевичу Бутусову, не в первый раз работавшему с брехтовской драматургией и хорошо знакомому с его поэтикой и эстетикой, в своём спектакле удалось реализовать большую часть постулатов немецкого мастера: музыку, танец, поэзию, «эффект очуждения» во всех его проявлениях, а при постановке использовать и рекомендации Б.Брехта декораторам, осветителям и другим рабочим сцены. Отхождения

от принципа – освещение и экспрессивность – вполне оправданы собственными режиссёрскими приёмами Ю.Н. Бутусова. Относительно разности сценической интерпретации Б.Брехт оставил потомкам следующую сентенцию: «Может ли история, возникшая в другую эпоху, быть поставлена полностью в духе её автора? Нет. Режиссёр выбирает такой способ прочтения, который может быть интересен его времени» [3, с. 271]. В этом плане Ю.Н. Бутусов, будучи современным мастером первой величины и обладающим неповторимым и узнаваемым авторским стилем, вполне правомерно отходит от частных принципов выдающегося немецкого драматурга, но при этом создаёт спектакль, отвечающий большинству из них, что особенно примечательно в условиях работы с пьесой периода раннего творчества.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Брехт Б. Барабаны в ночи // Бертольт Брехт. Стихотворения, рассказы, пьесы. М.: «Художественная литература», 1972. С. 355–398.
- 2/ Брехт Б. О литературе. М.: Художественная литература, 1977. 430 с.
- 3/ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. М.: «Искусство», 1965, Т. 5/2. 566 с.
- 4/ Ефремова Н.Г. Привидение с барабаном // Вопросы театра. 2017. № 3–4. С. 80–88.
- 5/ Калужских Е.В., Чабан Е.С. Анализ и сценическое воплощение эпического театра Бертольда Брехта // Культурные инициативы: Материалы 56-й Всероссийской (с международным участием) научной конференции молодых исследователей. Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2024. С. 218–219.
- 6/ Каминская Н.Г. От войны до войны // Сцена. 2017. № 2(106). С. 14–15.
- 7/ Ульянич Е.А. Драматургия Б.Брехта в интерпретации Ю.Бутусова // Мир культуры глазами молодых исследователей: тезисы XLV научно-практической конференции студентов. Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2020. С. 88–93.
- 8/ Фрадкин И.М. Бертольт Брехт. Путь и метод. М.: Наука, 1965. 380 с.
- 9/ Шиганкова А.Д. Мотив двойничества в пьесе Б.Брехта «Добрый человек из Сезуана» // Донецкие чтения 2023: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: Материалы VIII Международной научной конференции. Донецк: Донецкий государственный университет, 2023. С. 191–193.

REFERENCES

- 1/ Brecht, B. (1972), *Barabany v nochi*. Bertolt Brecht. Stikhotvoreniya, rasskazy, p'esy. [Drums in the Night. Bertolt Brecht. Poems, stories, plays], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, pp. 355–398. (In Russ.)
- 2/ Brecht, B. (1977), *O literature* [About literature], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, 430 p. (In Russ.)
- 3/ Brecht, B. (1965), *Teatr. P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya* [Theater. Plays. Articles. Statements]. Iskustvo, Moscow, Vol. 5/2, 566 p. (In Russ.)
- 4/ Efremova, N.G. (2017), "Ghost with a Drum", *Voprosy teatra* [Theatre questions], No. 3–4, pp. 80–88. (In Russ.)

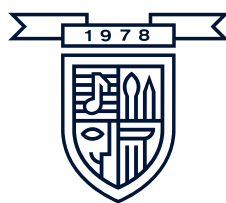
- 5/ Kaluzhskikh, E.V., Chaban, E.S. (2024), "Analysis and stage embodiment of the epic theater of Bertolt Brecht", *Kulturnye initsiativy: Materialy 56-i Vserossiiskoi (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchnoi konferentsii molodykh issledovatelei* [Cultural initiatives: Materials of the 56th All-Russian (with international participation) scientific conference of young researchers], Chelyabinsk, Chelyabinskii gosudarstvennyi institut kul'tury, pp. 218–219. (In Russ.)
- 6/ Kaminskaya, N.G. (2017), "From war to war", *Stsena* [Scene], No. 2 (106), pp. 14–15. (In Russ.)
- 7/ Ul'yanich, E.A. (2020), "Drama by B.Brecht in the interpretation of Y.Butusov", *Mir kul'tury glazami molodykh issledovatelei: tezisy XLV nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov* [The world of culture through the eyes of young researchers: theses of the XLV scientific-practical conference of students], Perm', Permskii gosudarstvennyi institut kul'tury, pp. 88–93. (In Russ.)
- 8/ Fradkin, I.M. (1965), *Bertolt Brecht. Put' i metod* [Bertolt Brecht. Path and Method], Nauka, Moscow, 380 p. (In Russ.)
- 9/ Shigankova, A.D. (2023), "The Motif of Double Creativity in B.Brecht's Plays "The Good Person of Szechwan"", *Donetskie chteniya 2023: obrazovanie, nauka, innovatsii, kul'tura i vyzovy sovremennosti: Materialy VIII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Donetsk Readings 2023: Education, Science, Innovation, Culture and Challenges of Our Time: Proceedings of the VIII International Scientific Conference], Donetsk, Donetskii gosudarstvennyi universitet, Donetsk, pp. 191–193. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шиганкова Анна Дмитриевна, аспирант кафедры всемирной литературы, Институт филологии, Московский педагогический государственный университет
E-mail: shigankova.anna@yandex.ru

AUTHOR INFORMATION

Anna D.Shigankova, postgraduate student of the Department of World Literature, Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University
E-mail: shigankova.anna@yandex.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, 31 августа 2024