

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2 0 2 4

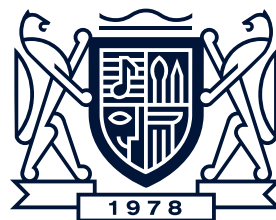
ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)
29 сентября [29 September]

[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

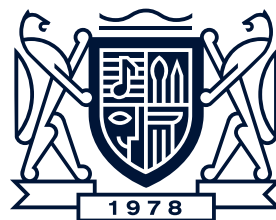
Редактор – **С.В. Бакуто**, кандидат искусствоведения, доцент

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

№3

2 0 2 4



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2 0 2 4

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Перепич Н.В.

Работа композитора со словом в вокальных циклах М. Таривердиева на стихи Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой

Белых С.Г.

«Струнное фортепиано» Генри Коуэлла в контексте звуковых открытий XX века: теория и исполнительская практика

Эпова Е.М.

Понятие «исполнительская школа» в современных исследованиях о музыкальном искусстве

36/ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

Колокольников И.А.

Значение творческой деятельности Р.А. Иванова в музыкальной жизни Иркутска начала XX века

49/ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Сейберт А.Ю., Ту Чжиминь

Музыкальный инструмент хулуся как символ культурной идентичности Китая

Поляков А.Ф., Полякова О.Н.

К вопросу формы и содержания мануальной техники дирижёра

70/ ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Карлова О.А., Мясоутов О.В.

Homo Historicus или Homo Vacuus Memoria: основные тренды и динамика изменений культурно-исторического сознания

Марков А.В., Штайн О.А.

Культурные модели в пьесе «Блоха» Евгения Замятина: карнавализация и пантомима

88/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Серикова Т.Ю., Милованов И.А.,

Стрижнева Н.А.

Взаимосвязь процесса познания и художественного творчества (на примере живописных произведений сибирских художников)



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

ПЕРЕПИЧ Н.В.

Работа композитора
со словом в вокальных
циклах М. Таривердиева
на стихи Б. Ахмадулиной
и М. Цветаевой

16/

БЕЛЫХ С.Г.

«Струнное фортепиано»
Генри Коуэлла
в контексте звуковых
открытий XX века: теория
и исполнительская
практика

27/

ЭПОВА Е.М.

Понятие
«исполнительская
школа» в современных
исследованиях
о музыкальном искусстве



УДК 792.8

РАБОТА КОМПОЗИТОРА СО СЛОВОМ В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ М. ТАРИВЕРДИЕВА НА СТИХИ Б. АХМАДУЛИНОЙ И М. ЦВЕТАЕВОЙ

Н.В. ПЕРЕПИЧ

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

АННОТАЦИЯ. В настоящей статье рассматриваются интереснейшие образцы камерно-вокального творчества отечественного композитора Микаэла Таривердиева (1931–1996) – вокальные циклы на стихи выдающихся поэтов Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой. Поэтический и музыкальный язык этих сочинений ещё не становился предметом отдельного исследовательского внимания, хотя современные исполнители демонстрируют всё большую увлечённость данным репертуаром, включая его в свои концертные программы. В противоположность широкой популярности эстрадных песен и киномузыки М. Таривердиева существенный пласт его творчества мало изучен. Данное обстоятельство подтверждает актуальность обращения к обозначенным произведениям и заявленной проблематике. Основная цель работы – выявление особенностей и приёмов работы композитора с текстом оригинала. С применением лексического и синтаксического методов разбора художественного текста, сравнительного анализа и музыкально-аналитического подхода было установлено наличие в вокальных циклах сложившихся приёмов работы М. Таривердиева со словом, что позволило ему бережно интерпретировать талантливые стихи и, дополнив их новыми смысловыми нюансами, сделать истоком своей «музыкальной поэзии».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: вокальная музыка, М. Таривердиев, М. Цветаева, Б. Ахмадулина, поэтический текст.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

COMPOSER'S WORK WITH THE TEXT IN M. TARIVERDIEV'S VOCAL CYCLES ON POEMS BY B. AKHMADULINA AND M. TSVETAEVA

N.V. PEREPICH

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

ABSTRACT. This article discusses fascinating vocal compositions by Soviet composer of Armenian descent Mikael Tariverdiev (1931–1996): vocal cycles based on poems by Tsvetaeva and Akhmadulina written in 1957, 1971 and 1986. The main purpose of the article is identifying the unique techniques of the composer's treatment of the original text. The poetic and musical language of their compositions has not yet been the subject of dedicated research. But performers are increasingly keen on this repertoire, incorporating it more often into their concert programs. The study applied lexical and syntactic methods of parsing the artistic text, as well as comparative analysis and musical-analytical approach. These compositions revealed Tariverdiev's established methods of working with poetic originals that helped him to carefully interpret brilliant poems and supplementing them with new semantic nuances, make them the source of his "musical poetry".

KEYWORDS: vocal music, M. Tariverdiev, M. Tsvetaeva, B. Akhmadulina, poetic text.

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



Микаэл Леонович Таривердиев (1931–1996) – выдающийся отечественный композитор и разносторонний музыкально-общественный деятель, завоевавший при жизни большую популярность. Его эстрадные песни и киномузыка хорошо знакомы широкой аудитории, однако оперы, балеты, инструментальные сочинения, романсы и вокальные циклы автора ещё не получили исчерпывающего осмысления в работах исследователей.

Благодатной областью его творчества и для исполнителей, и для музыковедов в последние годы является вокальная музыка – своего рода, «автобиография», отражающая «поиск себя»; «музыкальная поэзия», проникнутая «неповторимой таривердиевской интонацией» [6, с. 3]. «Музыкальная поэзия» – очень точное определение вокальных произведений Микаэла Леоновича. Прежде всего, потому, что для него было характерно полное погружение в сферу современной ему поэзии, новой по языку и приёмам, и её глубокое прочтение. Применительно к сочинениям 1970-х – 1980-х гг. «музыкальная поэзия» может трактоваться также и как условное жанровое обозначение: как пишет В. Таривердиев, это «определённо не песни», и здесь «невозможно обращаться к готовым формальным клише песни – романс» [6, с. 5]. По сути, они представляют собой настоящие монологи.

При том, что камерно-вокальная музыка композитора сегодня достаточно часто звучит в концертных программах, она ещё ожидает равноценного музыковедческого внимания. Между тем, данный материал обнаруживает актуальность и высокий потенциал для его изучения в различных аспектах. На сегодняшний день романсы и вокальные циклы М. Таривердиева на тексты разных поэтов рассматривались: в автобиографии композитора [3], трудах В.А. Васиной-Гроссман (о песнях: [1]), М.И. Овсепян (о драматургии таривердиевской камерно-вокальной музыки: [2]), В.Г. Таривердиевой (книге [4] и статьях о вокальной музыке: [5; 6]), А.М. Цукера (о вокальном цикле: [7]; к 90-летию: [8]; монографии: [9]).

Объектом предлагаемого исследования послужили вокальные циклы М. Таривердиева на стихи Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой. Специфика их организа-

ции в цикл, музыкальный язык, обращение автора к «женской» поэзии не освещались отдельно в упомянутых источниках. Однако данная проблематика чересчур велика для рамок научной статьи. Поэтому основной целью в ней стало выявление особенностей работы композитора с поэтическим оригиналом, что обусловило применение элементов лексического и синтаксического, сравнительного методов анализа стихотворений, а также музыкально-аналитического подхода к вокальным произведениям.

Такая постановка цели объяснима: представители русской композиторской школы и советской эпохи славились своими находками в камерно-вокальных жанрах, по-разному решая задачи достижения союза слова и музыки. В то же время, к избранию именно этого ракурса побудила неоднократно высказанная В. Таривердиевой идея о «присваивании поэзии» [4, с. 364, 378, 394] как некоем творческом принципе мастера. Не случайно Р. Щедрин характеризовал его как «композитора, который загорается от слова» [9, с. 3]. Сам Микаэл Леонович отмечал, что особое внимание к поэзии было свойственно ему с ранних лет. С детства он много читал, в часы занятий на фортепиано импровизируя с книгой на пюпитре. В пятнадцатилетнем возрасте постановление «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (1946), коснувшееся творчества А. Ахматовой и М. Зощенко, отчётливо отложилось в памяти юноши (см. об этом: [3, с. 24]). Период же его профессионального формирования сопровождался интенсивным расцветом советского поэтического искусства.

Микаэл Таривердиев не обращался к так называемым универсальным текстам: «Мне всегда трудно сочинять музыку на стихи, написанные ямбом или хореом, в точной метрической структуре, ровные, закруглённые по своему ритму. Они диктуют какое-то ритмическое решение, которое мне не нравится, раздражает» [3, с. 50]. Напротив, его привлекала подлинная, высокая поэзия, «замешенная, – по выражению самого композитора, – на дрожжах философской глубины» [9, с. 182], и, по определению А.М. Цукера, «сложная»: с «особой смысловой ёмкостью, <...> наполненная множеством семантических обертонов»;



со сложной структурной организацией, лексикой и ритмикой, «подчас лишённая рифм, метрической регулярности, предельно прозаизированная» [там же], отличающаяся «сложной оркестровкой стиха, драматургией сочетания разных смыслов» [4, с. 362].

М.Таривердиев является автором романсов и песен на слова Л.Ашкенази, Н.Добронравова, Е.Евтушенко, А.Исаакяна, М.Малишевского, В.Орлова, Б.Пастернака, Р.Рождественского и других, а также вокальных циклов на стихи Б.Ахмадулиной, Е.Винокурова, А.Вознесенского, С.Кирсанова, Л.Мартынова, В.Маяковского, Г.Поженяна, М.Светлова, М.Цветаевой, средневековых японских поэтов (пер. А.Глускиной и В.Маркиной), Э.Хемингуэя (пер. А.Вознесенского), У.Шекспира (пер. С.Маршака).

В данном перечислении – всего два женских имени талантливейших поэтесс своего времени: на музыку композитором положены пять стихотворений Б.Ахмадулиной (1937–2010) и около десяти – М.Цветаевой (1892–1941). На стихи современницы мастер сочинял впервые, прокладывая «новые пути для союза поэтического слова с музыкальной интонацией времени» [9, с. 3]. «Исходя из внутренней интонации, буквально расшифровывая текст», он создал вокальные циклы, «которые переворачивают представления о возможностях сочетания слова и музыки, возможностях музыкальной трактовки слова» [4, с. 452]. В них примечательно его внимание к стихам, в которых претворяется образ женщины XX столетия с её размышлениями и переживаниями, и стремление к воплощению этого образа в музыке – но не таким реалистичным и, безусловно, биографичным, каким он предстал у Б.Ахмадулиной и М.Цветаевой. Женский образ глазами М.Таривердиева получился «с иного ракурса»: облагороженным, с явным переосмыслением, с отказом от биографической конкретики в пользу эстетического обобщения. Подобное наблюдалось и при работе композитора над монооперой «Ожидание» (1982 г.): «После паузы Роберт говорит: “Старик, а я не об этом написал”. “Как не об этом?” – удивляюсь я. “У тебя эта женщина получилась с большой буквы”. “А у тебя она чем была?” “Более обыкновенная, что ли”. “С такой концовкой?” “Концовку ты выделил”» [4, с. 231].

Универсализм дарования композитора обусловил возможность его творческой работы со словом, отличающейся скрупулёзным подходом к тексту во-

кального сочинения. Конечно, можно процитировать строки из автобиографии Микаэла Леоновича о том, что он считал «высшей бестактностью менять созданные поэтом стихи» [3, с. 91]. Однако его творческое наследие свидетельствует об устойчивой практике внесения органичных изменений. Обращение М.Таривердиева к произведениям больших поэтов происходило, как подчёркивал Р.Рождественский, с «исключительным вкусом, тактом, по-рыцарски бережным отношением к ткани стиха, умением музыкально дополнить и развить его» [9, с. 182]. В ряде случаев он интуитивно шёл дальше: «Любое стихотворение нельзя формально перенести в музыку. Соединяясь с ней, оно может менять направленность, приобретать новые проблемы» [3, с. 90]. Прочтение первоисточника выступало импульсом для вызревания нового художественного явления, часто с обогащённым содержанием и иной трактовкой образов.

Остановимся на особенностях работы М.Таривердиева со словом в обозначенных вокальных циклах. Для своих сочинений композитор избрал стихи разных лет, не входящие в один сборник. Так, для цикла на слова Б.Ахмадулиной были взяты два опуса 1957 года («Не уделяй мне много времени» и «Я думала, что ты мой враг») и «Стихотворение, написанное давным-давно» («Пятнадцать мальчиков», 1950 г.) в качестве заключительного номера. Соблюдение хронологического порядка не являлось принципиальным также и в циклах на тексты М.Цветаевой. В опус «Два романа на стихи М.Цветаевой» (1971 г.) автор включил «Вчера ещё в глаза глядел» (1920 г.) и «Как живётся вам с другою» (1924 г.), а «Пять песен на стихи М.Цветаевой» (1986 г.) составили «Откуда такая нежность?» и «Вот опять окно» (1916 г.), «Проста моя осанка» (1920 г.), «Мне тебя уже не надо» (1918 г.), «Быть нежной, бешеной и шумной» (1913 г.).

Прежде всего, рассуждая о знакомстве с первоисточником, композитор отмечал, что стихотворения «должны читаться про себя. Тогда возникают внутри свои аллитерации, ты успеваешь заметить оркестровку стиха, как сочетаются гласные и согласные, как шипящие и ударные соединяются с мягкими и возникает ещё один образ» [3, с. 56]. В дальнейшем процессе сочинения М.Таривердиев выделял в качестве наиболее существенных три аспекта: 1) «Проблема, которую несёт в себе поэзия. Можно писать



Пример 1. М.Таривердиев, Два романса на стихи М.Цветаевой:
«Попытка ревности», тт. 33-37



Пример 2. М.Таривердиев, Два романса на стихи М.Цветаевой:
«Мой милый, что тебе я сделала?», тт. 28-32

музыку в соответствии с ней. Но можно создать свой смысловой план, свою достаточно самостоятельную образную версию»; 2) «Проблема решения строчки в её ритмическом и структурном восприятии»; 3) «Интонационное слово» [3, с. 89–90].

Созданием собственной образной версии (первый аспект) обусловлено решение композитора о **смене заглавия** некоторых стихов при введении их в цикл: «Старинный романс» («Не уделяй мне много времени» Б.Ахмадулиной), «Мой милый, что тебе я сделала?» («Вчера ещё в глаза глядел» М.Цветаевой), «Островитянка» («Проста моя осанка» М.Цветаевой), «Забыть?» (у М.Цветаевой «Быть нежной, бешеной и шумной»). Кроме того, М.Таривердиев использует приём **купюры** избранных строк и – реже – строк поэтического текста, стремясь избежать излишних для его трактовки подробностей, связанных с биографией поэтов, исключить отсылку к персонажу, который не вписывается в условный сюжет музыкального произведения, а также фрагменты, обесценивающие образ или намекающие на иронию.

Так, в сочинении «Пятнадцать мальчиков» на текст Б.Ахмадулиной в строках *«приветствуют <...> при встрече своё освобождение»* отсутствует продолжение *«нормальный сон и пишу»*. В песню «Вот опять окно» на стихи М.Цветаевой не введены итоговые для стихотворения строки *«Помолись, дружок, за бессонный дом, / За окно с огнём!»*. В романсе «Мой милый, что тебе я сделала?» изъята третья строфа, повествующая в оригинале о болезненном разрыве, детоубийстве, немилости и цене жизни «в копейку ржавую». В романсе «Попытка ревности» сокращены шесть строк (в них содержится негативная, сниженная характеристика ушедшего героя – *«бедняка»* с *«пошиной бессмертной пошлости»* и *«язвою бессмертной совести»* – и его новой избранницы – *«чужой», «подобия», «земной женщины без шестых чувств»*), в песне «Мне тебя уже не надо» исключена одна строфа, в «Забыть?» – две с половиной.

Изменение масштабов стихотворения согласно воплощению «своего смыслового плана» непосредственно затрагивает структуру первоисточника. Работая с организацией поэтического текста, ком-



позитор, помимо купюры, прибегает к **повторению значимого слова или стихотворной строки**. В третьей строфе романа «Попытка ревности» он дважды вводит троекратный повтор *«Вам, Вам, Вам»*, позволяющий максимально подчеркнуть принадлежность последующей характеристики *«– избранному моему!»* (пример 1). В песне «Мне тебя уже не надо» заглавная фраза звучит восемь раз, хотя в оригинале появлялась трижды. В романсе-монологе «Мой милый, что тебе я сделала?» риторический вопрос, вынесенный в название и завершающий каждую строфу, дополнен троекратным повтором обращения *«мой милый»*, в результате чего вопросительность становится второстепенной и на первый план выступает выражение чувств героини к охладевшему к ней возлюбленному¹ (пример 2).

Благодаря как последовательному, так и рассредоточенному повтору строф М.Таривердиев создаёт иную композицию, складывающуюся под воздействием закономерностей музыкальной формы и жанра. Так, двукратное повторение последней строки каждого куплета, присущее песне и бытовому романсу, встречается в «Старинном романсе», а в сочинениях «Мне тебя уже не надо» и «Забудь?» дважды исполняются последняя строфа и финальная строка, что свойственно песенному жанру. В песне «Вот опять окно» вследствие возвращения первой строфы образуется обрамление.

В романсе «Я думала, что ты мне враг» композитор укрупняет заключительную строку третьей строфы *«Кружилось надо мной враньё, похожее на вороньё»* до самостоятельного раздела², имеющего важное значение в музыкальном развитии: слово *«кружилось»* звучит четырежды, фраза *«кружилось, кружилось надо мной враньё»* – дважды. Одним из наиболее интересных примеров оказывается орга-

низация текста в романсе «Откуда такая нежность?»: автор распределяет четыре строфы по принципу ABCBDA³ – в чём свободно претворяется идея зеркальности – с открытым окончанием в виде риторического вопроса (в то же время обнаруживающим логику обрамления с самим заглавием сочинения).

Решая в работе с поэтическим текстом задачи, связанные с ритмической и структурной организацией строки (второй аспект), и сохраняя верность «не букве, а духу избранной поэзии» [9, с. 45], М.Таривердиев использует приём **инверсии**, акцентируя высказывание героини о самой себе: *«у самых очей моих»* («Откуда такая нежность?»); вместо *«моих очей»*), *«иные красивее, иные некрасивее, чем я»* («Старинный романс», в оригинале *«иные красивее, чем я, иные некрасивее»*). Ярким примером кардинальной перемены смысла по причине инверсии становится заключительная строфа романа «Я думала, что ты мне враг», где композитор меняет местами наречия *«напрасно – нелепо; направо – налево»*, смягчая драматизм, заданный в оригинале, и инвертируя саму суть антитезы «тебе – мне»: *«Но как же всё нелепо, но как же всё напрасно! Тебе идти налево. Мне идти направо»*.

Не нарушая ритмической организации поэтического текста и раскрывая новые смысловые оттенки в трактовке образов, М.Таривердиев прибегает к **замене слов и словосочетаний**. Благодаря этому в сочинениях на стихи Б.Ахмадулиной возникают новые случаи противопоставления (антитезы) и отрицания – основополагающих в поэтике рассматриваемых вокальных циклов. Во фразе *«я думала, что ты (мой) мне враг»* вместо притяжательного местоимения, свидетельствующего о принадлежности объекта, вводится личное, образуя антитезу «ты – мне»; в строке *«а (вышло-так:) ты не враг, ты просто враль»* противопоставление «враг – враль» усиливается также и наличием отрицания. Отличается и написание названий объектов: в *«площади Манежн(ая)ой»* изменение падежа делает повествование более плавным, снимает скрытый акцент на указании места, а упоминание про *«Музей изобразительных искусств»*, напротив, конкретизируется после замены строчной буквы на заглавную.

¹ Повторность приобретает особое значение и в музыке. В монологах «Мой милый, что тебе я сделала?», «Откуда такая нежность?» и «Попытка ревности» неоднократно возвращается ключевой вопрос, который открывает романс и звучит в разных разделах, в том числе завершающих. Показательно его бытование в вокальной партии, передача в инструментальную партию без слов, проведение в сопровождении в момент пропевания солистом другого текста. Эти признаки указывают на формирование лейтмотива вопроса, предпосылкой чего стало наличие в стихах стилистической фигуры «риторический вопрос».

² Начало данного раздела протяжённостью 21 такт подчёркнуто авторской ремаркой «Грубо, как городской духовой оркестр».

³ При этом в музыкальной форме прослеживаются закономерности строфической на основе трёхчастной репризной.



В стихотворении «Пятнадцать мальчиков» замена слов связана с характеристикой образов «ухажёров»: с *«надломленными испуганными голосами»*, исполнивших *«тяжёлую повинность подснежников отчаяния, отчаянья слёз и писем»*. Подобные приёмы фигурируют и применительно к стихам М.Цветаевой. *«Как живётся Вам с другою? Проще ведь ли?»* (привносится интонация сомнения), *«Тяжче-ли, так же ли, как мне с другим?»* (сравнение замещается сопоставлением). Стремлением к претворению простоты и лиричности в образах героев обусловлены замены: *«ещё не такие гимны песни я слушала»* («Откуда такая нежность?»), *«взошёл зашёл – так и живи»*, *«луну заманим достанем с неба»* («Островитянка»), *«строки, писанные с грустью, <...> расколдуешь прочитаешь не один»* («Мне тебя уже не надо»). При этом упрощённая трактовка облагораживается: *«проста горда моя осанка нищ-мой-домашний-кров и нижней мачты кров»* («Островитянка»).

Интересными примерами лексических замен являются следующие. По сюжету стихотворения «Мне тебя уже не надо», героиня отправила бывшему возлюбленному послание (записанное в стихах – этот момент купирован композитором, что определило необходимость изменений): *«над неясностью заглавных моих согласных вы вздохнёте, наклонясь»*. А в монологе «Забудь?» благодаря замене заключительная фраза приобретает исторический ракурс и иной масштаб – *«когда прочтётся этот юный прелестный двадцатый век»*.

Помимо замены слов, в поэтических текстах вокальных циклов М.Таривердиева обнаруживаются **введение заглавной буквы** (обращение *«Вам»* – «Попытка ревности»; *«согреть Чужому»* ужин – «Островитянка»), **оформление прямой речи**, способствующее персонификации (*«который скажет: “Пить”»* – «Островитянка»), **проставление в тексте смыслового ударения** (*«ну а ушёл – как не был»* – там же), **выделение курсивом** значимых слов (*«простою* женщиною», *«без* божеств», «вот что *ты*, милый, сделал мне»⁵).

Последние два приёма ориентированы, прежде всего, на исполнителя и отвечают задачам «интонирования слова» (третий аспект, согласно пояснению композитора). Здесь особенно раскрывается мастерство М.Таривердиева – он «прокладывает русло речевым интонациям, музыкально решает каждую фразу, знаки препинания: запятые, точки, многоточия» [9, с. 186]. Прочитывая первоисточник и интонируя текст соответственно собственному замыслу, он в ряде случаев прибегает к **замене знака препинания**: точка, присущая утвердительному высказыванию, замещается связанной с перечислением запятой, восклицательным знаком или троеточием, которое служит выражению неуверенности, сомнения, условным символом открытого окончания – и наоборот, в зависимости от контекста. В романсе «Мой милый, что тебе я сделала?» риторический вопрос, выполняющий функцию припева, завершается сначала знаком «?», за вторым разом, с нагнетанием эмоции – «?!», в то время как в оригинале их порядок противоположен.

В своих вокальных циклах М.Таривердиев идёт «по пути индивидуализации, детализации текста, повышенного внимания к слову, что естественно влечёт за собой усиление декламационного начала» [9, с. 182]. Оно претворяется многообразно – от преобладания мелодии декламационного типа до речитации и ритмодекламации. Е.Камбунова отмечала, что композитор интерпретирует стихи как драматический актёр⁶ [9, с. 186]. Сам автор объяснял свой метод тем, что интонация слова – это первооснова музыкальной интонации, и ему важно почувствовать и раскрыть её [3, с. 89–90]. Стремясь приблизиться к передаче звучания речи – от мерной повествовательной до рваной и импульсивной – и преодолевая метрическую регулярность, он применяет смену темпа, переменный размер, частое и неравномерное паузирование посреди фраз и мотивов, речитацию на одном тоне в сочетании с ходами на широкий интервал в кульминациях, активно использует секундовые обороты, мелкие длительности, акцен-

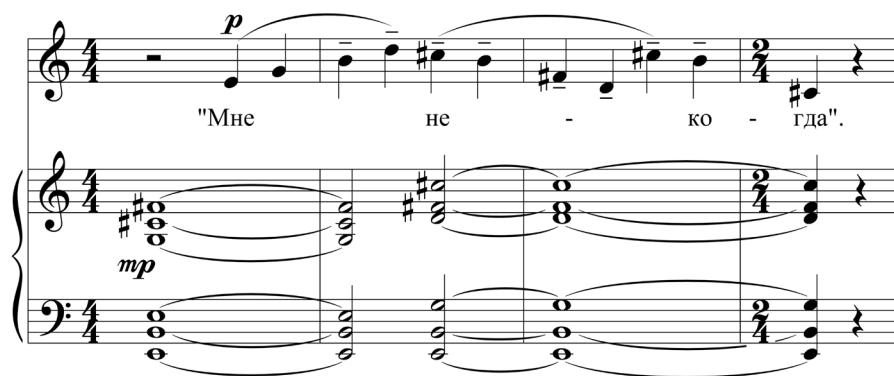
⁴ «Чужой» у поэтессы – прилагательное, указывающее на принадлежность героя к группе «других» (не имеющих отношения к «нам»), а характеристика композитора придает слову «Чужой» свойства существительного, качества персоны, мужского образа.

⁵ Примеры приведены из сочинений «Попытка ревности» и «Мой милый, что тебе я сделала?».

⁶ Об этом свидетельствуют и ремарки, оставленные им для исполнителей: «с грустью», «грубо», «сквозь стиснутые зубы», «рассказывая», «резко», «печально», «почти выкрикивая», «почти сказать», «с горечью», «напевая», «с нежностью», «энергично».



Пример 3. М.Таривердиев, Вокальный цикл на стихи Б.Ахмадулиной: «Старинный романс», тт. 35-39



Пример 4. М.Таривердиев, Вокальный цикл на стихи Б.Ахмадулиной: «Пятнадцать мальчиков», тт. 16-19

тирование значимых тонов и целых фраз.

Музыкальный язык рассматриваемых вокальных циклов на стихи отечественных поэтов и композиторские решения, касающиеся взаимодействия поэзии и музыки (в том числе и общие для разных опусов), заслуживают углублённого рассмотрения в рамках отдельного исследования. В данной статье остановимся лишь на некоторых из них, наиболее показательных в контексте заявленной проблематики.

В хорошей поэзии смысл – глубже, «в полутонах», «не на поверхности», – подчёркивал М.Таривердиев (см. об этом: [3, с. 92]). Интерпретируя первоисточник, он тонко улавливал сосуществование двух текстов – вербального и внутреннего: «есть текст, выраженный и облечённый в слова, звуки <...>, а есть текст внутри текста, <...> это то, что мы часто называем подтекстом» [4, с. 452]. Появление же музыкального плана создавало «полифонию,

укрупняя, проясняя смысл стихов – не вербальный смысл, а собственно тот, что составляет суть поэзии» [там же, с. 381].

Работая со стихотворной фразировкой, автор нередко нарушает заданную конструкцию, составляя иные смысловые акценты. Он **продлевает посредством распева слова и фразы**, имеющие ключевое для него значение в тексте. В «Старинном романсе» на стихи Б.Ахмадулиной – «не задевай», «ничего» (продолжительность – 4 такта, распев включает 6 звуков в диапазоне малой септимы), «горести» (пример 3); в «Я думала, что ты мне враг» «вся игра» (3 т., 5 зв., кварта), «люблю я или нет» (5 т., 5 зв., большая секунда), «что и я солгу» (4 т., 5 зв., квинта), «враньё» (3 т., малая терция), «всё напрасно» (12 т., 7 зв., ундецима), «мне идти направо» (15 т., 16 зв., малая нона). В монологе «Пятнадцать мальчиков» распеваются слова «мне не-



Пример 5. М.Таривердиев, Пять песен на стихи М.Цветаевой:
«Мне тебя уже не надо!», тт. 23-26



Пример 6. М.Таривердиев, Вокальный цикл на стихи Б.Ахмадулиной: «Я думала, что ты мне враг», тт. 77-79

когда» (пример 4) и «посмотрим» (3 т., 11 зв., малая нона). В сочинениях на стихи М.Цветаевой данный приём встречается реже: на словах «воплъ», «стон» («Мой милый...») и «двадцатый век» («Забудь?»).

Акцентирование важных фраз осуществляется, вместе с тем, и благодаря ритмодекламации на при-близительной высоте (фраза «над неясностью моих согласных», тт. 24-26 «Мне тебя уже не надо», пример 5), а также речитации на одном тоне а саррелла (фраза «[враньё] похожее на вороньё», тт. 77-79 «Я думала, что ты мне враг», пример 6)⁷.

В ряде случаев композитор добивается несоот-ветствия интонации в поэтическом и музыкальном

тексте. Например, в «Островитянке» решительное восклицание в партии солистки «*жильё своё спалю!*» сопровождается оборотом D₂-T₆ (т. 24), смягчающим заключительную интонацию построения (пример 7). В «Старинном романсе» частое использование отрицаний-запретов («не уделяй», «не задавай», «не задевай», «снова не получится»), убедительное при прочтении в стихотворении, в вокальной партии озвучивается интонациями неуверенности, сомнения – в тексте поэтическом и музыкальном транслируются разные смыслы, что обнаруживает их полифоничность.

В сочинении «Попытка ревности» образуется противопоставление двух типов высказывания: в начале строф – учтивая и благочинная речь, «принятая в обществе», а далее – экспрессивное повествование героини, раскрывающее её состо-

⁷ Это свидетельствует и о наличии в анализируемых сочи-нениях театральных приёмов, что приближает их к вокальной сцене сквозного строения.



Пример 7. М.Таривердиев, Пять песен на стихи М.Цветаевой.
«Островитянка», тт. 20-24



Пример 8. М.Таривердиев, Вокальный цикл на стихи Б.Ахмадулиной: «Я думала, что ты мне враг», тт. 41-42; 50-56

яние. Главный и «острый» вопрос стихотворения, *«как живётся Вам с другою»*, открывающий каждую строфу – напевный и размеренный – контрастирует с дальнейшим развитием, где максимальна концентрация речевых интонаций.

Среди оригинальных находок М.Таривердиева – приём **энгармонической замены пропеваемого тона**, связанный с антитезой в содержании: в монологе «Я думала, что ты мне враг» текст *«шарфом ноги мне обматывал...»* (тт. 41–49) исполняется с опорой на тон b^1 – а продолжение «а всё обманивал» (т. 50) начинается повторением в мелодии его энгармонической замены a^{is1} и мыслится в диэзной сфере. Переосмысление одного образа в сюжете

произведения в данном случае подчёркнуто даже средствами нотации (пример 8).

Нередко музыкальная фактура в анализируемых сочинениях **организуется по принципу диалога или с воссозданием эффекта «эхо»** благодаря передаче оборотов и тематических образований из солирующей партии в аккомпанирующую. Так, инструментальные подголоски вторят фразам в вокальной партии в песне «Вот опять окно». В репризе романса «Откуда такая нежность?» лейтмотив вопроса неоднократно проводится в сопровождении на тех же тонах, на которых звучал в мелодии, обуславливая отсылку к подразумеваемому тексту. В третьей строфе сочинения «Попытка ревности» лейтмотив



Пример 9. М.Таривердиев, Два романса на стихи М.Цветаевой:
«Попытка ревности», тт. 3-5; 53-54; 89-93

вопроса также передаётся в партию рояля. Интересно, что на его мелодию (за предыдущие повторения слившуюся в памяти с соответствующей фразой) и её варианты в партии солистки накладываются уже иные вопросительные формулировки (пример 9).

Таким образом, работе М.Таривердиева с поэтическим первоисточником в вокальных циклах на стихи Б.Ахмадулиной и М.Цветаевой свойственны детальность, творческое прочтение и поиск оригинальных решений для претворения своего замысла. В каждом слове, по справедливому замечанию Р.Щедрина, он ищет особое звучание, смысл, корневую основу, интонацию [9, с. 3]. Поэзия выступает импульсом «в процессе его интуитивного поиска себя, своей музыкальной интонации, а главное – способа поймать в звуках то, что между строк, между определений, нечто невысказываемое, что, собственно, и составляет существо всякой поэзии, будь то поэзия сама по себе или поэзия музыки» [4, с. 361–362].

Благодаря сложившемуся методу композитор начинает творить ещё до сочинения музыки. Соответственно обозначенным в автобиографии трём аспектам [3, с. 89–90] в его «музыкальной поэзии» [6] формируется многообразие приёмов. Они охватывают все уровни текста: поэтического – знаки препинания, буквы, слова, фразы и строфы;

музыкального – нотацию, интонации, тематизм, гармонические обороты, фактуру и структуру.

В целом, можно согласиться с идеей Е.Винокурова о рождении из поэтического оригинала собственных стихов М.Таривердиева⁸, распространив её на всё камерно-вокальное творчество композитора. Его «удивительная, уникальная способность вложить себя в написанные другим <...> строки так, что они становятся собственными. То есть присвоить их» (цит. по: [4, с. 400]) – в рассмотренных вокальных циклах на слова М. Цветаевой и Б.Ахмадулиной помогает достижению высокого замысла: благородно и жизненно преподнести образ Женщины, найдя нужную глубину и выйдя на уровень философско-эстетического обобщения.

⁸ Поэт, в числе прочего, сказал о творческом методе композитора следующее: «Цикл, возникший на основе моих стихов, является совершенно самостоятельным произведением, имеющим ко мне весьма косвенное отношение» [4, с. 394].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Васина-Гроссман В.А. О песнях Микаэла Таривердиева // Мастера советской песни. М.: Сов. композитор, 1977. Вып. 1. С. 125–149.
- 2/ Овсепян М.И. Особенности драматургии камерно-вокальной музыки М.Таривердиева // Вестник Краснодарского государственного института культуры. 2015. № 2. С. 1–7.
- 3/ Таривердиев М.Л. Я просто живу: автобиография. М.: Эксмо, 2011. 383 с.
- 4/ Таривердиева В.Г. Биография музыки // Таривердиев М.Л., Таривердиева В.Г. Я просто живу. Биография музыки. М.: КоЛибри, 2017. С. 319–736.
- 5/ Таривердиева В.Г. О вокальных циклах // Композитор Микаэл Таривердиев [сайт]. URL: <https://tariverdiev.ru/public/?id=2> (дата обращения: 26.03.2024).
- 6/ Таривердиева В.Г. Человеческий голос. Музыкальная поэзия Микаэла Таривердиева // Микаэл Таривердиев. Музыкальная поэзия: 12 вокальных циклов для голоса и ф-но. СПб.: Композитор, 2002. С. 3–6.
- 7/ Цукер А.М. По законам полифонии. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Седьмой Междунар. науч.-практ. конф., Краснодар, 17 апр. 2020 г. Краснодар, 2020. С. 7–14.
- 8/ Цукер А.М. Микаэл Таривердиев крупным планом: к 90-летию со дня рождения // Музыкальная академия. 2021. № 3 (775). С. 156–169.
- 9/ Цукер А.М. Микаэл Таривердиев. М.: Сов. композитор, 1985. 288 с.

REFERENCES

- 1/ Ovsepyan, M.I. (2015), "Features of dramaturgy of chamber-vocal music by M.Tariverdiev", Bulletin of the Krasnodar State Institute of Culture, no. 2, pp. 1–7. (In Russ.)
- 2/ Tariverdiev, M.L. (2011), Ya prosto zhivu: avtobiografiya [I just live: an autobiography], Eksmo, Moscow, 383 p. (In Russ.)
- 3/ Tariverdieva, V.G. (2002), "A human voice. Musical poetry by Mikael Tariverdiev", M.Tariverdiev. Muzykal'naya poeziya: 12 vokal'nyh ciklov dlya golosa i f-no [Musical

Poetry: 12 vocal cycles for voice and piano], Kompozitor, Saint Petersburg, pp. 3–6. (In Russ.)

- 4/ Tariverdieva, V.G. (2010), "On vocal cycles", Kompozitor Mikael Tariverdiev [Composer Mikael Tariverdiev]. Available at: <https://tariverdiev.ru/public/?id=2> (Accessed 23 March 2024). (In Russ.)
- 5/ Tariverdieva, V.G. (2017), "Music Biography", Tariverdiev M.L., Tariverdieva V.G. Ya prosto zhivu. Biografiya muzyki [I'm just living. Music Biography], KoLibri, Moscow, pp. 319–736. (In Russ.)
- 6/ Tsuker, A.M. (1985), Mikael Tariverdiev [Mikael Tariverdiev], Sov. compositor, Moscow, 288 p. (In Russ.)
- 7/ Tsuker, A.M. (2020), "According to the laws of polyphony. Film music and vocal cycle in the work of Mikael Tariverdiev", Muzyka v prostranstve mediakultury: sb. st. po materialam Sed'moj Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., Krasnodar, 17 apr. 2020 g. [Music in the space of media culture: collection of articles on the materials of the Seventh International Scientific and Practical Conference], Krasnodar, pp. 7–14. (In Russ.)
- 8/ Tsuker, A.M. (2021), "Mikael Tariverdiev close-up: on the 90th anniversary of his birth", Music Academy, no. 3 (775), pp. 156–169. (In Russ.)
- 9/ Vasina-Grossman, V.A. (1977), "About Mikael Tariverdiev's songs", Masters of Soviet Song, Iss. 1, Sov. compositor, Moscow, pp. 125–149. (In Russ.)

Сведения об авторе

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

Author information

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



УДК 786

«СТРУННОЕ ФОРТЕПИАНО» ГЕНРИ КОУЭЛЛА В КОНТЕКСТЕ ЗВУКОВЫХ ОТКРЫТИЙ XX ВЕКА: ТЕОРИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА

С.Г. БЕЛЫХ

Институт Современного Искусства, 121309, Москва,
Российская Федерация
Детская музыкальная школа имени Н.А. Алексеева,
Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена фортепианной музыке и новациям в области звука выдающегося американского композитора XX века Генри Коуэлла. На материале отдельных произведений рассматривается проблема расширенной трактовки инструмента, которая предполагает вторжение во внутреннее пространство, трансформируя функционал, в результате чего фортепиано становится не только клавишным, но и струнным инструментом. Автор уделяет особое внимание изучению технических трудностей, с которыми сталкивается исполнитель, и предлагает некоторые способы их решения. Выводом данной работы становится новое понимание роли Г.Коуэлла в формировании феномена расширенного фортепиано, что связано не только с игрой на струнах, но и с масштабным исследованием звуков различной природы в зависимости от способов их извлечения. Разработав систему графических символов, композитор дополнил её инструкциями, помогающими определить точное местоположение музыканта за инструментом и осуществить качественное выполнение художественно-технических задач. Помимо практического применения новых исполнительских приёмов игры Г.Коуэлл внёс значительный теоретический и практический вклад в новую историю фортепиано. Открытый им широчайший спектр приёмов сделал этот традиционный инструмент максимально гибким в отношении творческих новаций, которые получили своё развитие в произведениях ряда авторов, в том числе известного американского композитора второй половины XX века Джорджа Крама, продолжившего и модернизировавшего многие коуэлловские приёмы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: расширенное фортепиано, струнное фортепиано, новые методы игры, Генри Коуэлл, Джорж Крам, музыка XX века.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

HENRY COWELL'S "STRING PIANO" IN THE CONTEXT OF THE SOUND DISCOVERIES OF THE 20TH CENTURY: THEORY AND PERFORMANCE PRACTICE

S.G. BELYKH

Institute of Contemporary Art, 121309, Moscow, Russian
Federation Children's Music School named after N.A. Alekseev,
Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the piano music of the American composer of the 20th century H.Cowell. The problem of the extended interpretation of the instrument, which involves the invasion of internal space, transforming the functionality, is considered on the material of piano works. The piano becomes not only a keyboard, but also a string instrument. The author pays special attention to the consideration of technical difficulties faced by the performer and offers certain ways to solve them. The conclusion of the study is a new understanding of Cowell's role in the formation of the phenomenon of the extended piano, which is associated not only with playing the strings, but also with an extensive study of sounds of various natures depending on the methods of their extraction. Having developed a special system of graphic symbols, the composer supplemented it with instructions. This made it possible to determine the exact location of the performer at the piano so that this or that effect was unambiguous in terms of interpretation. In addition to the practical application of the expansion of performance techniques for playing the instrument, Cowell made a significant theoretical and practical contribution to the new history of the piano. The widest range of techniques opened up to the composer makes this traditional instrument flexible in relation to composer innovations, which were developed in the works of the American composer of the second half of the 20th century George Crumb.

KEYWORDS: extended piano, string piano, new playing methods, Henry Cowell, George Crumb, music of the 20th century.

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



Поиск специфических приёмов и усовершенствование техники игры на музыкальных инструментах, обозначивших новые горизонты тембровых и виртуозных возможностей, происходили на протяжении всей истории музыки. Широчайший спектр художественных и технических открытий в области фортепианного искусства в XX столетии неустанно пополнялся различными идеями. В своём обращении к экспериментам творчестве, композиторы XX – начала XXI веков активно изучали богатые возможности обертонов инструмента, применяя беззвучно нажатые клавиши, игру на струнах и множество иных необычных приёмов. Несмотря на то, что к теоретическому осмыслению их художественных результатов сегодня обращается ряд отечественных учёных, в числе которых следует назвать авторов диссертаций о расширенных инструментальных техниках А.Радвиловича [1], Н.Хруста [2], в этой обширной теме всё же остается ряд лакун. Данное обстоятельство определяет актуальность и научную новизну предлагаемой статьи.

Целью работы становится не только практическое применение игры на струнах фортепиано американским композитором и музыковедом Г.Коуэллом, но и его теоретизация, так как именно дополняющие друг друга теория и практика американского композитора заложили мощный фундамент для последующего развития этих идей в конце XX – начале XXI вв. Предмет исследования – возможности игры на струнах фортепиано, открытые Г.Коуэллом (1897–1965) в начале прошлого столетия. Методологическую базу статьи составляет комплексный анализ, сочетающий в себе элементы дескриптивного метода описания новых техник игры на струнах фортепиано с их систематизацией.

В XX веке с помощью нахождения нового характера звучаний на одном и том же инструменте появлялась возможность создания неповторимого тембрового разнообразия. Расширение исполнительских возможностей фортепиано представляют интересную и весьма актуальную исследовательскую задачу. Её отправной точкой и исходным пунктом может служить творчество Г.Коуэлла. Сравнительно недавно зарубежные учёные начали серьёзное изучение музыкального наследия и мно-

гогранной личности этого талантливого мастера. Первая из существующих в англоязычном музыкознании фундаментальных монографий, посвящённых Г.Коуэллу, принадлежит Майклу Хиксу [3], в которой автор сосредотачивается на ранних этапах творческой биографии композитора. В историко-теоретическом контексте заявленной проблематики важную роль играет опыт отечественной музыкальной американистики, включающий в себя труды Г.Шнеерсона [4], В.Конен [5], А.Ивашкина [6], М.Переверзевой [7], А.Кром [8], О.Манулкиной [9], А.Тимошенко [10].

В диссертации последнего из упомянутых авторов «Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции: Г.Коуэлл, Дж.Кейдж, Л.Хэррисон» [10] большое внимание уделяется изменениям представлений о звуке и инструменте, его источнике, механическом воспроизводстве – то есть формировании нового инструментария (например, у Гарри Парча) и широкого спектра ранее неиспользованных приёмов, значительно модернизирующих традиционные инструменты. «Существенным моментом для понимания эстетики экспериментального пианизма становится представление о новом типе фортепиано как об инструменте, обладающем темброво-акустическими качествами других инструментов», – справедливо заключает в своём исследовании А.Тимошенко [10, с. 86]. По поводу раскрытия Г.Коуэллом богатого потенциала игры на струнах музыковед отмечает, что его «фортепианные эксперименты, имевшие характер тончайших сонористических эффектов, обнаруживают типологическое сходство с традицией музицирования на китайском щипковом хордофонецине» [там же, с. 87]. В отношении специфического подхода композитора к игре на струнах фортепиано автор использует термин самого Г.Коуэлла – *stringpiano*/кордепиано, ссылаясь на его ирландские корни: «Подобный тип звукоизвлечения уходит корнями в ирландский эпос и тождествен ирландской арфе» [там же].

Автор книги «Новые музыкальные ресурсы» и учитель Джона Кейджа и Лу Харрисона, Генри Коуэлл создал теорию и внедрил в музыкальную



практику экспериментальные техники игры на фортепиано. Применяя специфические способы звукоизвлечения, такие как кластеры (исполняемые в том числе с помощью ударов по клавишам – кулаком, локтем или предплечьем), игра на струнах инструмента, он включал в поле своих экспериментов и преобразование ряда параметров: различные гармонические и метроритмические новации (политональность, полиритмию, атональность). Его авторству принадлежит и терминологическое расширение теории созвучий: внедрение понятий “tone” “cluster” и «эластичная», «мобильная» музыка, демонстрирующая принцип алеаторической композиции [11].

Г.Коуэлл не был первым, кто обратился к внутреннему пространству фортепиано. Согласно данным исследователя и каталогизатора его творчества – У.Лихтенвангера, самое раннее произведение композитора с применением техники струнного фортепиано – это пьеса «Меч забвения» для фортепиано соло¹, созданная в период 1920–1922 гг. [19, с. 246]. Однако по сведениям биографа Г.Коуэлла, М.Хикса, игру на струнах фортепиано как минимум на четыре года раньше применил Перси Грейнджер²: в заключительной части своей сюиты «Вкратце» (“In a Nutshell”), датируемой 1916 годом, он предписывал пианисту играть на нескольких басовых струнах (см. об этом: [12, с. 26]). Вскоре после этого и Г.Коуэлл начал использовать технику струнного фортепиано (в дальнейшем определяемую им термином *stringpiano*/кордепиано).

Среди его репрезентативных работ первой половины 1920-х гг. в этом направлении стали уже указанный опус «Меч забвения», Пьеса для фортепиано и струнного квартета (1923 г.) и Композиция для фортепиано и струнных (струнного квартета или струнного оркестра) (1925 г.)³, сочетающие в себе игру на клавиатуре с игрой

на струнах. В этот же период, в 1923 году, Г.Коуэлл пишет пьесу «Эолова арфа» – первое сочинение композитора, созданное исключительно для «струнного фортепиано». Эффект резонирующих струн подразумевает, что в то время, как обозначенные композитором нажатые клавиши беззвучно удерживаются, звук создается с помощью струн⁴.

Немаловажно, что именно Г.Коуэлл, автор множества теоретических работ, ввел термин «струнное фортепиано» для подобной исполнительской техники и осуществил её подробное описание, дав следующие пояснения: «Поскольку звуки и техника, необходимая для их воспроизведения, совершенно отличны от игры на клавиатуре, я без колебаний, маркирую струны фортепиано как отдельный специфический инструмент, который называю “струнным фортепиано” (кордепиано)» [12, с. 20]. А.Тимошенко, характеризуя в своей диссертации термин «кордепиано», ссылается, помимо Г.Коуэлла, на американского композитора и искусствоведа П.Гарланда, который, обобщая новации в области фортепиано, обозначает их общим понятием «американское фортепиано» (American piano), к которому относит, в том числе и кордепиано (Stringpiano) Г.Коуэлла [10, с. 5].

Экспериментируя с игрой на струнах, Г.Коуэлл открыл 165 различных приёмов, которые возможно создать в контексте «струнного фортепиано», когда от пианиста требуется «игра в первую очередь на струнах инструмента, осуществляемая рукой или предметами» [12, с. 36]. Охарактеризуем некоторые из них.

Так, композитор неоднократно обращался к резонансным эффектам. Они создаются посредством открытых струн, служащих ответом на атаку других клавиш. Игра на струнах щипком при помощи кончика пальца или ногтя образует различные тембры. Звук вариативен в зависимости от того места, где защипывается струна – в её середине или рядом с колками. Воздействие на струны также возможно посредством кончиков пальцев, ногтями, ладонями и посторонними предметами, такими как мягкие

¹ Henry Cowell. *The Sword of Oblivion* (1920–1922 гг.) for String Piano.

² Джордж Перси Олдридж Грейнджер (англ. George Percy Aldridge Grainger; 1882–1961) – американский композитор и пианист австралийского происхождения, представитель Франкфуртской композиторской группы.

³ В монографии М. Хикса это произведение датируется 1925 годом. В каталоге Лихтенвангера в качестве даты создания сочинения указывается 1924 год.

⁴ Отметим, что, работая над расширением пространства фортепиано, Г. Коуэлл применил новую технику одновременного сочетания игры на струнах и клавишах в своём более позднем сочинении «Зловещий резонанс» (1930 г.) [19].



и/или твёрдые барабанные палочки. В некоторых случаях демпферы поднимаются педалью, оставляя все струны свободными для вибрации. В иных вариантах избранные демпферы поднимаются беззвучным нажатием клавиш и, таким образом, вибрируют лишь взятые исполнителем звуки.

Отметим, что отправным пунктом всевозможных музыкальных идей в области поиска новых тембров и звучаний для Г.Коуэлла стало приобщение к различным культурным традициям, как европейским, так и восточным. С раннего возраста будущий композитор проявлял живой интерес к народной музыке, впитывая в себя её разнообразие. Например, город Сан-Франциско, куда он переехал вместе со своей семьёй, познакомил его с китайской и японской музыкой благодаря близости к Чайна-тауну. Среди людей, с которыми общался Г.Коуэлл в подростковом возрасте, были дети теософа Джона Вариана, а сам Вариан-старший привил ему увлечение кельтским фольклором. Поэт и драматург Джон Вариан, оказал на юношу значительное влияние. Ирландец по происхождению, он был универсально одарённой творческой личностью: живописцем, чьи работы были размышлениями на теософские и космологические темы; писателем – его литературные сочинения печатались в различных популярных и специализированных изданиях, таких как “Temple Artisan”, “Troubadour” и “Everyman” и других. Сыновья Вариана, Генри и Рассел, интересовались акустикой и электроникой и в переписке обменивались своими новыми музыкальными идеями во время обучения Г.Коуэлла в Нью-Йорке в 1916 году.

К середине 1910-х начинающий композитор уже активно работал над расширением возможностей фортепиано и искал пути звуковых воплощений своих воспоминаний об ирландском фольклоре. Одним из самых известных произведений этого периода является фортепианная пьеса «Приливы Манауна⁵» (“The Tides of Manaunaun”, 1917 г.). Она была написана для задуманного Дж.Варианом музыкально-театрального представления под названием «Здание Банбы», основанного на одноимённом цикле его же стихов. В данной пьесе ли-

рическая quasi-народная, стилизованная мелодия в правой руке сочетается с аккомпанементом левой руки, состоящим из кластеров, передающих мощь и величие божества.

В пьесе «Банши» (“The Banshee”, 1925 г.), также входящей в круг сочинений Г.Коуэлла, связанных с кельтской традицией, он уже разносторонне применил технику «струнного фортепиано» [13]⁶. Банши, или бэнши – это персонаж из ирландского фольклора и горной Шотландии, представляющий собой существо, предвещающее смерть. Распространённое в кельтской мифологии, его традиционно изображают в виде женщины-призрака или духа, издающего звуки, похожие на всхлипывания, рыдающие вопли и стоны. Пьеса исполняется на открытых струнах фортепиано и предполагает наличие двух музыкантов: в данном случае, один из них должен играть эту пьесу стоя, а другому необходимо, сидя за клавиатурой, удерживать правую педаль на протяжении всей композиции. Произведение следует исполнять на октаву ниже написанного, так как при условии звуковой реализации в заданном композитором диапазоне, может возникнуть ряд технических проблем.

В нотной рукописи Г.Коуэлла знак RH обозначает правую руку, LH – левую. Различные способы игры на струнах маркируются буквами над каждым из обозначенных в нотах звуков. В инструкциях перечислены методы звукоизвлечения, отмеченные буквами от A до L. Первые шесть методов следующие:

«A» – указывает на движение подушечкой пальца от самой нижней струны до следующего обозначенного звука;

«B» – провести вдоль исходной струны подушечкой пальца;

«C» – провести вверх и вниз от самой низкой ноты ля, до самой высокой ноты си бемоль в этой композиции и в обратном движении;

«G» – щипок струны пальцем;

⁵ Манаунаун (Мананан) – божество в ирландской мифологии; владыка морей, повелевающий приливами.

⁶ Впоследствии Г. Коуэлл представил ещё одну версию «Банши», в которой пьеса стала одной из частей сюиты – триптиха ирландских пьес для струнного фортепиано и камерного оркестра. Когда композитор начал писать музыку для хореографических постановок в 1920-х годах, сотрудничая с Мартой Грэм и другими мастерами, он использовал пьесу «Банши» в качестве музыкального материала для номера Дорис Хамфри.



Рисунок 1. Г. Коуэлл за исполнением «Банши», 1950 г., фотограф Дэвид Линтон. Источник: диск Henry Cowell Piano music USA, Smithsonian |Folkways Recordings 1998. <https://www.discogs.com/release/1031261-Henry-Cowell-Piano-Music>

«Е» – провести по трём струнам одновременно;
«F» – движение по струнам, аналогичное указанному в разделе «В», но осуществляемое тыльной стороной руки – ногтем вместо подушечки пальца.

Пьеса «Банши» требует применения трёх различных вариантов техники:

- продольное скольжение по струнам от фа до си бемоль;
- пиццикато на струнах от соль малой октавы, до ре первой октавы;
- глиссандо между струнами от самых низких доступных нот (по крайней мере, от до большой октавы) до си бемоль первой октавы. Диапазон глиссандо – от ля второй октавы до ре первой октавы. Диапазон пиццикато: от соль малой октавы до ре второй октавы.

Возникает и ряд проблем, связанных, с различиями в конструктивных особенностях фортепиано, о чём упоминалось выше в связи с необходимостью игры произведения на октаву ниже написанного. Так, в рассматриваемой пьесе скольжение от низкой ноты до нот, которые находятся на другой стороне от перегородки, не позволяет глиссандо быть непрерывным до указанного верхнего значения, а продольное скольжение можно осуществлять только на струнах с обмоткой, так как на стальных

струнах недостаточно трения, чтобы произвести слышимый эффект. Первая проблема не критична: короткий перерыв между глиссандо, практически не слышимый, не угрожает целостности музыкально-интонационного материала.

При внимательном рассмотрении фотографии, на которой Г.Коуэлл демонстрирует исполнение «Банши» (см. рисунок 1), мы видим, как композитор скользит безымянным пальцем по трём нижним струнам с двойной и одинарной обмоткой. Переход от струны с двойной обмоткой к струне с одинарной обмоткой присутствует на изображении, из чего можно сделать вывод, что перпендикулярные глиссандо при исполнении на инструментах с конструкцией, не соответствующей исходной, должны быть транспонированы на октаву ниже существующей нотной записи.

Предположительно, в пьесе «Банши» автор ориентировался на кабинетную модель рояля *Steinway*. Тем не менее, большинство инструментов имеют стальные струны в диапазоне от фа малой октавы и выше, что представляет некоторые сложности при игре по обмотке струны. На большинстве фортепиано дополнительная транспозиция обеспечивает решение проблемы. Учитывая эту специфику, целесообразно говорить о том, что приёмы игры



на струнах в целом нестабильны и находятся в прямой зависимости от конструктивных особенностей рояля. В нотации пьесы зафиксирован также и ряд тех приёмов и обозначений, которые композитор теоретически описал в своей известнейшей работе «Новые музыкальные ресурсы» [11] и в двух неопубликованных текстах: «Природа мелодии» [14] и «Скользющие тона» [15]. Так, техника, о которой говорится в пункте «А», служит примером скольжения вверх по высоте от начальной ноты, мало чем отличающаяся, например, от приёма портаменто у струнных, а техника «В» демонстрирует процесс скольжения на уровне той же высоты для изменения тембра звука.

Другое наиболее известное произведение этого автора, созданное для «струнного фортепиано» – «Эолова арфа» [16]. Здесь для пианиста также существуют определённые проблемы, связанные с несовместимостью исходного нотного текста с различными моделями фортепиано. Для большинства инструментов партитура должна быть транспонирована, с тем, чтобы облегчить исполнение. Глиссандо на открытых струнах в «Эоловой арфе» простирается от *ми* до *си бемоля* первой октавы. Части рамы, которые создают препятствия для возможности непрерывного глиссандо на различных современных моделях фортепиано, можно сравнить с теми моделями Steinway, которые были распространены во времена Г. Коуэлла, и сделать вывод, что они наилучшим образом подходили под указанный диапазон глиссандо. Если верхняя нота безмолвно нажатого на клавиатуре аккорда находится справа или слева от стойки, то палец не сможет полностью скользить по струне. На более поздних – современных моделях Steinway – транспонирование всего произведения на большую терцию вниз будет оптимальным решением по отношению к конструктивным особенностям рояля, так как в этом случае все приёмы получатся должным образом.

«Зловещий резонанс» (“Sinister Resonance”, 1930 г.) – одно из фортепианных произведений Г. Коуэлла, наряду с «Эоловой арфой», «Банши» и «Волшебными колокольчиками» (“The Fairy Bells”), в котором композитор предлагает исполнителю пять различных видов фортепианной техники. Все они подробно описаны: «В начале пьесы “Зловещий резонанс” присутствуют опорные тоны на низких стру-

нах, от которых нужно пройти струну до рамы и обратно, что создают особое качество звука, которое в данном случае имеет ключевое значение. Флажолеты создаются путём очень лёгкого прикосновения к струнам в прикосновении к четверти струны, точно так же, как можно было бы произвести флажолет и на скрипке. Однако все эти приёмы производят особую тембро-колористику, которую невозможно получить каким-либо другим способом» [19, с. 9].

Партитура «Зловещего резонанса» включает в себя также и дополнительную страницу с инструкциями для исполнителя [19]. Для исполнения первого приёма музыканту предлагается максимально сильно нажать на самую нижнюю струну на фортепиано, а затем нажать соответствующую клавишу, в результате чего высота звука и его тембр будут отличаться от нотации. Это принципиально иной метод, не имеющий ничего общего с флажолетами, при создании которых достаточно лишь слегка коснуться струны, чтобы достичь желаемой высоты тона. Предполагается также учитывать, что при воспроизведении гармоник создаваемые высоты тона являются членами серии обертонов для соответствующей тональности. В процессе реализации первого приёма, согласно Г. Коуэллу, следует нажимать струну как можно сильнее, чтобы получить серию диатонических высот, в рамках тональности *фа минор*, а не просто обертонов самой низкой ноты *ля*. Эти диатонические тона возможны лишь при сильном нажатии на струну, и подобные звуки низкого регистра невоспроизводимы на большинстве других струнных или же клавишных инструментов.

Тем, кто знаком с игрой с помощью флажолетов, не следует прислушиваться к обертоновым интервалам, а необходимо опираться на вполне конкретные звуки, обозначенные композитором. Чтобы организовать нужную высоту звука при создании флажолетов, струну заглушают на определённой длине, отмеченной и маркированной заранее. В этом случае, при нажатии соответствующей клавиши, высота звука должна быть на октаву выше заданной (см. рисунок 2).

Во втором и четвёртом способах звукоизвлечения суть состоит в том, чтобы нажать рукой на струны за колками и перед рамой, приглушая звук частично или максимально. Эти приёмы не влияют на высоту звука, а лишь меняют его тембр. Третий



SINISTER RESONANCE



Рисунок 2. Г.Коуэлл «Зловещий резонанс».
Источник: партитура по изд. New York: Associated Music
Publishers, 1940

приём Г.Коуэлл описывает как неоднозначный, объясняя это тем, что в нём применяется аналогичный первому метод, за небольшим исключением, ибо в данном случае речь идёт о струне «фа» большой октавы, определённая в нотации. Струна «фа» «обрывается» прямо посередине первого обертона, а последующие получаются путём перемещения пальца вдоль той же струны по направлению к исполнителю для возникновения более высоких обертонов. Проблема в реализации этого приёма связана с его нестабильностью. Струна слишком тонкая, чтобы воспроизвести обертоны, которые возможно озвучить в первом приёме. Для осуществления авторской задачи, музыканту приходится идти на ряд хитростей. Существует видеозапись, на которой композитор играет свою пьесу [18]. На ней становится очевидным воспроизведение обертонов с использованием струны на октаву ниже заданной высоты тона. Г.Коуэлл понимает, что внутреннее устройство на фортепиано может

существенно различаться. С его точки зрения, «...всегда допустимо вносить в произведение такие коррективы, какие могут быть необходимы. Почти всегда возможно исполнение путём переноса определённых пассажей на другую октаву. Поддерживающие открытые квинты могут исполняться на октаву ниже написанного, если это оказывается нецелесообразным в указанном регистре» [19, с. 2].

Резюмируя приёмы игры на струнах, представим их типологию:

1. струнное пиццикато с передвижением по струне ногтем вперёд и назад (аналогично тремоло на мандолине);
2. создание струнных кластеров: движение по струнам пальцами и ладонью;
3. трение одной или нескольких струн ногтём (ногтями);
4. струнный резонанс при нажатии определённых клавиш.

Техника исполнения на струнах фортепиано



предполагает также возможность *зажима струны в определённых точках пальцами одной руки с одновременной игрой* на клавиатуре для получения соответствующего флажолета. Перечисленные приёмы можно также сочетать с приглушением струн с помощью специальных сурдин – устройств, подобных тем, которые используются с той же целью на скрипке. Применение педалей предполагает дополнительные возможности игры на струнном фортепиано. Для пьес, в которых исполнитель стоит рядом с инструментом, не обращаясь к клавиатуре, педали фортепиано (и даже, «молча», клавиши) тоже могут быть задействованы с помощью ассистента или предмета, позволяющего достичь нужной локации струны. Композитор предлагал техники, включающие в себя скольжение по одной или нескольким струнам пальцами или металлическим предметом для создания особых эффектов глиссандо.

Радикальные инновационные методы расширения фортепианного пространства Г.Коуэлла, воплощённые им в «Зловещем резонансе», получили своё развитие в новаторских исканиях ряда композиторов XX века. Так, препарированный рояль Дж.Кейджа, где использовались всевозможные гайки и болты, размещённые между струнами, с тем чтобы создать ряд новых квази-ударных звуков, образующихся при нажатии клавиш, нередко обнаруживает сходство с коуэлловскими тембрами. Например, можно провести параллели между звучанием пьесы «Медитации» (*"Tossed as it is Untroubled"*. 1943 г.), посвящённой Мерсу Каннингему, и «Зловещим резонансом».

Спустя несколько десятилетий после создания Г.Коуэллом практической концепции «струнного фортепиано», американский композитор конца XX – начала XXI века Джордж Крам также обратился к идее подобного расширения пространства фортепиано. Он не только использовал и модернизировал приёмы, уже разработанные Г.Коуэллом, но и предложил ряд дальнейших расширений тембро-красочной палитры инструмента, представил множество разновидностей приёмов игры на струнах в ряде своих сочинений, включая «Пять пьес для фортепиано» (1962 г.). Так, например, Дж.Крам применяет пиццикато, звукоизвлечение

на засурдиненных струнах, для точного исполнения которых музыканту необходимо пометить рабочую зону при помощи специальных «флажков», задействуя бумажные маркеры или скотч. Звукоизвлечение флажолетов также требовало точности и фиксированных обозначений того места на струне, которое необходимо прижать для получения нужного эффекта.

В четвертой тетради цикла «Макрокосмос» под названием «Небесная механика» должны звучать гармоника 2-го, 4-го и 5-го частичных тонов. Точки возникновения данного эффекта на струне композитор предлагал обозначить, прикрепив к струнам крошечные полоски ленты. Палец (или пальцы), касающиеся узлов, должны были отрываться от струны непосредственно после удара по отдельным гармоникам или их группам, чтобы они звучали более ярко. Первый исполнитель «Макрокосмоса», Дэвид Бердж, предложил следующий способ определения узла для искомого обертона. В среднем диапазоне они отмечаются таким образом: сначала пианист находит узловую точку, необходимую для воспроизведения той или иной гармоника, делает одну меловую отметку на струнах следующей, более высокой ноты, тем самым избегая возможности стереть её во время игры. Узлы для пятых обертонов находятся достаточно близко к демпферам, чтобы можно было легко и точно оценить их положение, будучи осторожным, как всегда, чтобы не касаться самих демпферов во время игры (см. об этом: [20 р. 49]). В отношении резонансных эффектов, также впервые применённых Г.Коуэллом, Дж.Крам развивает их, используя демпферы. Игра на струнах с достижением определённых обертоновых эффектов – технически непростая задача. Для её решения Д.Бердж предложил метод быстрого и точного определения струн внутри фортепиано для осуществления качественных демпферных эффектов: нажав на педаль, чтобы приподнять демпферы, необходимо сделать метки – приложить кусочки клейкой ленты к верхним частям демпферов, которые соответствуют чёрным клавишам в средней части инструмента, соблюдая осторожность, чтобы не нажимать и не крутить демпферы каким-либо образом. При правильной практике, полагает музыкант, «ноты можно будет найти так же быстро внутри, как и снаружи» [20, р. 59].



Пиццикато у Дж.Крама, наследующего идеи Г.Коуэлла, представлено в двух вариантах – мягкое (пальцевое) и жёсткое (ногтевое). Для реализации необычных звучаний в первых двух тетрадах фортепианного цикла «Макрокосмос» (1972 г.; 1973 г.) [21], согласно инструкции композитора в предварительной «легенде», следовало использовать также различные объекты (предметы), помещаемые на струны (массивную алюминиевую цепь, прикрепляемую к раме рояля, или металлическую пластину в № 1 «Первобытные звуки»). В пятой пьесе «Призрачный гондольер» пианисту нужно было заготовить металлические напёрстки для нажима струны и/или резкого удара по ней. В «Призрачной ночной музыке» в качестве объектов фигурировали два стеклянных бокала. Педализация, в отношении которой (равно как и в помещении предметов внутри фортепиано) Дж.Крам пошёл значительно дальше Г.Коуэлла, предполагая задействование всех трёх педалей, а также использование возможности продолжительного педального звучания. В некоторых случаях автором предписывалось «амплифицировать» фортепиано, то есть усилить звучность при помощи микрофона.

В «Музыке летнего вечера» (“Music for a summer evening” (“Makrokosmos III”), 1974 г.) для двух фортепиано и ударных композитор использует эффекты из предыдущих произведений цикла: это и безмолвно нажатые клавиши, кластеры, пиццикато, два типа флажолетов, трение по обмотке басовой струны, струнные и клавишные глиссандо, техника коуэлловской «Эоловой арфы», а также гибкая препарация при помощи бумаги, цепи, проволочной щётки и игра стеклянными стаканами, трение басовых струн и удары по перекладине специальной палочкой – все эти приёмы создают множество разнообразных, ярко индивидуальных звуковых красок. Особо отметим, что «непрерывное скольжение по струнам», перекрашивающееся в различные оттенки при помощи препарации или без неё, должно выполняться чередующимися руками, чтобы избежать препятствий в виде перекладины. Это важный исполнительский аспект «струнного фортепиано», учитывающий различные конструкции инструментов, так как чередование рук позволяет не зависеть от их специфики.

Подведём некоторые итоги. Заслуги Г.Коуэлла

ла применительно к расширению рабочей зоны фортепиано связаны не только с игрой на струнах, но также и с масштабным исследованием звуков различной природы в зависимости от способов их извлечения. Композитор создал специальную систему, которая достаточно точно объясняет, что означают символы, в дополнение к инструкциям о том, где пианисту следует находиться за инструментом и как нужно играть на струнах различными частями рук. Г.Коуэлл также разработал и систему записи для того, чтобы исполнитель понимал все сложные технические нюансы игры. Его осмысление современных атрибуций расширения тембровой палитры, которое композитор осуществил в статьях и в своей ключевой работе «Новые музыкальные ресурсы» [11] – бесценный вклад в теорию современной композиции. Среди таковых – концептуализация струнного фортепиано (техника различных манипуляций со струнами, а не ударов по клавишам)⁷, теория кластеров (которые Г.Коуэлл определял как «аккорды, составленные по нетерцовому принципу – из больших и малых секунд» [там же]).

Обращаясь к нетрадиционным техникам звукоизвлечения, американский композитор обогатил не только тембровые, но и гармонические возможности фортепиано. В новых условиях создания фактуры, вобравшей в себя невероятно разнообразный спектр «ударных», «глиссандирующих» и резонансно-обертоновых приёмов, Г.Коуэллом была создана сложная полипластовая структура музыкальной композиции, значительно расширившая замкнутое традиционное пространство инструмента и, послужившая, таким образом, его «разгерметизации». Это расширение способствовало и формированию качественно нового исполнителя, который стал по своей сути человеком-ансамблем, сочетая разные типы звукоизвлечения на фортепиано.

⁷ Стоит отметить, что на творчество Г. Коуэлла и его осмысление фортепиано существенно повлияла связь с новаторскими теориями Чарльза Сигера, наставника композитора в Калифорнийском университете. Так, теория диссонансного контрапункта Ч. Сигера основывалась на физических законах, выведенных из явлений, наблюдаемых при возникновении звука – серии обертонов. Применение Г. Коуэллом флажолетов – обертонов на фортепиано в качестве особых эффектов звукоизвлечения, вписывалось в эту теорию.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Радвилевич А.Ю. Инструментарии новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.): дисс. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2007. 228 с.
- 2/ Хруст Н.Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: дисс. канд. искусствоведения. Москва, 2017. 480 с.
- 3/ Hicks M. Henry Cowell, bohemian. Urbana: University of Illinois Press, 2002. 240 p.
- 4/ Шнеерсон Г.М. Портреты американских композиторов. М.: Музыка, 1977. 232 с.
- 5/ Конен В.Д. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Музыка, 1965. 524 с.
- 6/ Ивашкин А.В. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991. 473 с.
- 7/ Переверзева М.В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: монография, 2-е изд. М.: Юрайт, 2019. 292 с.
- 8/ Кром А.Е. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх: монография. Нижний Новгород: Изд-во Гладкова, 2004. 223 с.
- 9/ Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
- 10/ Тимошенко А.А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции: Г.Коуэлл, Дж.Кейдж, Л.Хэррисон: дисс. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004. 254 с.
- 11/ Cowell H. New Musical Resources. New York, Alfred A. Knopf 1930. 166 p.
- 12/ Cowell H. The String Piano // Musical America. 30 January, 1926. Pp. 10–32.
- 13/ Cowell H. The Banshee. Los Angeles: W.A. Quincke & Company, 1925. 12 p.
- 14/ Cowell H. The Nature of Melody // The Musical Quarterly. 2001. № 85(4). Pp. 595–600.
- 15/ Rao N.Y. Cowell's Sliding Tone and the American Ultramodernist Tradition // American Music. 2005. Vol. 23. No. 3. Pp. 281–323.
- 16/ Cowell H. Aeolian Harp. Los Angeles: W.A. Quincke &

Company, 1923. 16 p.

17/ Cowell H. New Musical Resources Cambridge University Press 1996. 196 p.

18/ Cowell H. Sinister Resonance, per pianoforte (1930): [сайт]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Wy4dK-5cB038> (дата обращения: 10.10.2024).

19/ Cowell H. Sinister Resonance, per pianoforte score. Associated Music Publishers Inc., 1930. 8 p.

20/ Burge D. Twentieth Century Piano Music. Schirmer Books, 1990. 296 p.

21/ Crumb G. Makrokosmos. Volume I-II. C.F. Peters: New York, London, Frankfurt, 1973–1974. 142 p.

22/ Cowell H. Piano Music: Volume Two. New York: Associated Music Publishers, 1982. 216 p.

23/ Lichtenwanger W. The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog / William Lichtenwanger. New York: Institute of Studies in American Music Monographs, 1986. 365 p.

24/ Rao N.Y. American Compositional Theory in the 1930s: Scale and Exoticism in "The Nature of Melody" by Henry Cowell // The Musical Quarterly. Vol. 85. No. 4 (Winter, 2001). Pp. 595–640.

REFERENCES

- 1/ Radvilovich, A.Yu. (2007), Instrumentarii novoj muzyki vtoroj poloviny XX veka (na primere kamernyh zhanrov v tvorchestve zarubezhnyh kompozitorov 1960–1980 gg.): diss. kand. Iskusstvovedeniya [Instrumentation of new chamber music genres of the second half of the 20th century: on the example of the work of foreign composers of the 1960–1980s. Diss. Cand. of Art Criticism]. St.Petersburg, 228 p. (In Russ.)
- 2/ Khrust, N.Yu. (2018), Novye instrumental'nye tekhniki: opyt klassifikacii: diss. kand. iskusstvovedeniya [New instrumental techniques: an attempt at classification: Diss. Cand. of Art Criticism], Moscow, 480 p. (In Russ.)
- 3/ Hicks, M. (2022), Henry Cowell, bohemian, University of Illinois Press, Urbana, 240 p. (In Eng.)
- 4/ Shneerson, G.M. (1977), Portrety amerikanskih kompozitorov [Portraits of American composers], Music, Moscow, 232 p. (In Russ.)
- 5/ Konen, V.D. (1965), Puti amerikanskoj muzyki: Ocher-



ki po istorii muzykal'noj kul'tury SSHA [Paths of American music: Essays on the history of the musical culture of the USA], Music, Moscow, 524 p. (In Russ.)

6/ Ivashkin, A. CHar'z Ajvz i muzyka XX veka [Charles Ives and the Music of the Twentieth Century], Sovetsky Kompozitor, Moscow, 473 p. (In Russ.)

7/ Pereverzeva, M.V. (2019), Dzhon Kejdzh: zhizn', tvorchestvo, estetika: monografiya, 2-e izd. [John Cage: Life, Work, Aesthetics: Monograph 2nd ed.], Yurait, Moscow, 292 p. (In Russ.)

8/ Krom, A.E. (2004), Filosofiya i praktika amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: Stiv Rajh: monografiya [Philosophy and Practice of American Musical Minimalism: Steve Reich: Monograph.], Gladkov Publishing House, Nizhny Novgorod, 223 p. (In Russ.)

9/ Manulkina, O.B. (2010), Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the Twentieth Century], Ivan Limbach Publishing House, St.Petersburg, 777 p. (In Russ.)

10/ Timoshenko, A.A. (2004), Amerikanskij muzykal'nyj eksperimentalizm pervoj poloviny XX veka: predstavleniya o zvuke, koncepciya instrumenta, kompozicii: G.Kouell, Dzh. Kejdzh, L.Herrison: diss. kand. Iskusstvovedeniya [American musical experimentalism of the first half of the 20th century: ideas about sound, concept of instrument, composition: Diss. Cand. of Art Criticism], St.Petersburg, 2004. – 254 p. (In Russ.)

11/ Cowell, H. (1930), New Musical Resources, Alfred A.Knopf New York, 166 p. (In Eng.)

12/ Cowell, H. (1926), The String Piano, Musical America, 30 January, pp. 10–32. (In Eng.)

13/ Cowell, H. (1925), The Banshee, W.A. Quincke& Company, Los Angeles, 12 p. (In Eng.)

14/ Cowell, H. (2001), "The Nature of Melody", The Musical Quarterly, no. 85(4), pp. 595–600. (In Eng.)

15/ Rao, N.Y. (2005), "Cowell's Sliding Tone and the Ameri-

can Ultramodernist Tradition", American Music, Vol. 23, no. 3, pp. 281–323. (In Eng.)

16/ Cowell, H. (1923), Aeolian Harp W.A. Quincke& Company, Los Angeles, 16 p. (In Eng.)

17/ Cowell, H. (1996), New Musical Resources, University Press, Cambridge, 196 p. (In Eng.)

18/ Cowell, H. (1930), Sinister Resonance, per pianoforte, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Wy4dK5cB038> (Accessed 10 September 2024). (In Eng.)

19/ Cowell, H. (1930), Sinister Resonance, per pianoforte, score, Associated Music Publishers, Inc. 8 p. (In Eng.)

20/ Burge, D. Twentieth Century Piano Music. Schirmer Books, 1990. – 296 p. (In Eng.)

21/ Crumb, G. (1974), Makrokosmos, Volume I-II, C.F. Peters, New York, London, Frankfurt, 142 p. (In Eng.)

22/ Cowell, H. (1982), Piano Music: Volume Two, Associated Music Publishers, New York, 216 p. (In Eng.)

23/ Lichtenwanger, W. (1986), The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog, Institute of Studies in American Music Monographs, New York, 365 p. (In Eng.)

24/ Rao, N.Y. (2001), "American Compositional Theory in the 1930s: Scale and Exoticism in "The Nature of Melody" by Henry Cowell", The Musical Quarterly, Vol. 85, no. 4 (Winter, 2001), pp. 595–640. (In Eng.)

Информация об авторе

Стелла Гаррьевна Бelykh, аспирант, Институт Современного Искусства (Москва); преподаватель, Детская музыкальная школа имени Н.А. Алексеева (Москва)
E-mail: belykh0711@gmail.com

Author information

Stella G. Belykh, postgraduate student, Institute of Contemporary Art (Moscow); lecturer, Moscow Children's Music School named after Wolfgang Amadeus Mozart (Moscow)
E-mail: belykh0711@gmail.com



УДК 78.01

ПОНЯТИЕ «ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА» В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ О МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Е.М. ЭПОВА

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

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается понятие «исполнительская школа», начиная от первых упоминаний термина до его бытования и закрепления в современном отечественном музыкознании. Данную тему нельзя назвать тщательно разработанной, поскольку, как и многие другие применяемые в обиходе музыкальные понятия, определение «исполнительская школа» существует как «само собой разумеющееся». Однако теоретическое обоснование и вопросы исторической перспективы в отношении этого термина ранее не являлись предметом отдельного научного интереса. Специального исследования, в котором бы рассматривалась исполнительская школа, как отдельный музыкальный феномен, не существует. Данная попытка осуществляется впервые, что определяет научную новизну и актуальность работы. Предлагаемые в статье наблюдения и выводы строятся на основе анализа научной и методической литературы через выявление закономерностей в истолковании различных интерпретаций данного понятия. Предпринимается их систематизация и обобщение в отношении различных исполнительских школ: фортепианной, струнно-щипковой, вокальной, струнной, композиторской и духовой. Методология исследования базируется на основе аналитического, комплексного изучения, культурно-исторического и структурного методов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: исполнительская школа, региональный аспект, музыкальные навыки, педагогические установки, передача опыта, творческий лидер.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE CONCEPT OF “PERFORMING SCHOOL” IN MODERN RESEARCH ON MUSICAL ART

E.M. EPOVA

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

ABSTRACT. The paper addresses the concept of performing school, from the first mention of the term to its development and consolidation in Russian musicology. One cannot call this topic well-developed since, like many other musical concepts used in everyday life, the definition of “performing school” is taken as a matter of course. However, theoretical justification and historical perspective issues regarding the term have not previously been the subject of separate scientific interest. There is no special study considering the performing school as a particular musical phenomenon. It is the first time this attempt has been made, which determines the scientific novelty and relevance of the work. The observations and conclusions provided in the article are based on the analysis of scientific and educational literature through identifying regularities in construing various interpretations of this concept, their systematization and generalization with reference to different performing schools: piano, stringed plucked, vocal, string, composer and wind schools. The research methodology is based on comprehensive analytical study. A cultural and historical method as well as a structural method are applied.

KEYWORDS: performing school, a regional aspect, music skills, educational mindset, sharing experience, a creative leader.

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



В исследовательском музыковедческом аппарате и обиходе музыкантов фигурирует такое понятие как «исполнительская школа». Чаще всего под этим термином подразумевается наличие в том или ином учебном заведении практики передачи навыков игры на музыкальном инструменте¹ от выдающегося педагога, основоположника специальности и школы через своих учеников с целью передачи накопленных знаний последующим поколениям. За многие десятилетия в отечественном образовании сложились авторские школы не только в центральных городах, но и во многих региональных центрах.

Вместе с тем, само определение данного понятия достаточно размыто. Оно обсуждается в научных кругах по различным направлениям инструментального исполнительства, однако четкой дефиниции термина и его единых критериев на сегодняшний момент не существует. Теоретическое обоснование и вопросы исторической перспективы в отношении рассматриваемого явления ранее не являлись предметом отдельного научного интереса.

Все работы, в той или иной степени касающиеся изучения исполнительских школ, можно условно разделить на две группы. К первой относятся исследования, авторы которых находят общую компоненту, их выводы актуальны для любой сферы исполнительства. Вторую составляют публикации, выявляющие индивидуальность, «авторство» школы. Наибольшее количество трудов касается рассмотрения фортепианных исполнительских школ. Это работы В.Д. Архангельской [3], А.Б. Бородин [4], В.В. Будникова [5], Ю.В. Диденко [8], М.А. Дроздовой [11], А.М. Меркулова [15], Ф.Н. Мухамедовой [16]. Вопросы функционирования анализируемого термина в отношении скрипичной

школы разбираются в работе Е.Л. Сафоновой [20]; струнно-щипковой – в статье Т.П. Варламовой [6]. В области исполнительства на духовых инструментах назовём труды А.В. Майстренко о кларнетовой школе [14], А.М. Понькиной – о саксофонной школе [18], А.М. Паутова, посвящённое школе игры на трубе [17].

Нередко учёных интересует региональный аспект исполнительской школы. Так, В.В. Дитенбир и М.Н. Дрожжина пишут о вокальной оперной школе Новосибирска [9; 10]; диссертации А.Э. Рудяковой [19] по вокальной школе Саратова и С.А. Айзенштадта [1], связанные с изучением фортепианных школ Дальневосточного региона, рассматривают краеведческую компоненту; статья И.А. Арутюнян касается национальных традиций исполнительства [2].

Поскольку термин имеет различные трактовки, которые зачастую зависят от субъективного взгляда конкретного исследователя, любое обращение к данному понятию носит персонализированный характер. В связи с этим в рамках предлагаемой статьи предпринимается попытка рассмотреть многообразие трактовок определения «исполнительская школа» и представить обзор имеющихся на сегодняшний день аспектов этого понятия на основе анализа научных и учебно-методических работ, касающихся фортепианной, вокальной, струнной, композиторской, струнно-щипковой и духовой подготовки. Подобный ракурс заявляется впервые, что определяет научную новизну и актуальность публикации.

Как показало исследование, понятие «исполнительская школа» начинает фигурировать с момента открытия специализированных учебных заведений, направленных на подготовку профессиональных музыкантов. Так, например, в западноевропейской культуре первые упоминания данного термина встречаются в связи с появлением придворных капелл и церквей, «ставших сосредоточием музыкальной профессиональной культуры XVIII века» [7, с. 126] и вытеснивших пользовавшиеся большой популярностью в XVII веке придворно-домашние капеллы и «полулюбительские кружки» [7, с. 125].

Если говорить о начале создания исполнительских школ, их появление и развитие в Европе

¹ Следует отметить, что понятие «исполнительская школа» применяется не только к игре на музыкальном инструменте. Сюда следует относить вокальные школы, дирижёрские и композиторские. О последних в данной работе будет неоднократно упоминаться, так как развитие любой инструментальной практики неразрывно связано с оригинальным репертуаром, создаваемым авторами для инструмента и нередко для конкретного исполнителя.



связано, прежде всего, с открытием в 1793–1795 гг. Парижской консерватории, ознаменовавшей «начало формирования системы профессионального академического образования» [12, с. 3]. В России они возникли гораздо позже, чем в Европе, при этом первые зачатки профессионального обучения – вокальные (певческие) сообщества при монастырях – существовали и активно развивались гораздо раньше, ещё с XVI века. Но всё же музыкальное образование возникло спустя 64 года после появления первого европейского учебного заведения благодаря царскому правительству, которое на примере Парижской консерватории учредило в 1859 году Императорское Русское Музыкальное Общество – ИРМО – «с его музыкальными школами и открытием в дальнейшем при этом обществе Консерваторий» [12, с. 3].

Изучение различных информационных ресурсов привело к выводу, что одно из самых цитируемых выражений о понятии «исполнительская школа» принадлежит кандидату педагогических наук, доценту Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского Антону Борисовичу Бородину. Он рассматривает данный термин в контексте фортепианного исполнительства, но его выводы также применимы и к другим музыкальным сферам. Приведём цитату полностью: «Фортепианная школа – это неформальное объединение музыкантов, которое обладает центром или отличается полицентричностью, имеет индивидуальную парадигму, включающую эстетические, педагогические, исполнительские, профессиональные принципы, характеризуется прямым или опосредованным типом коммуникации и осуществляет сохранение, передачу, генерирование художественных идей и выработку технических средств для их воплощения в местном, национальном или интернациональном масштабе в рамках конкретного исторического периода» [4, с. 54].

Не менее интересным, на наш взгляд, представляется ещё одно мнение, которое принадлежит исследователю Т.П. Варламовой, чья работа посвящена эволюции понятия «исполнительская школа» на примере струнно-щипкового, а конкретнее – домрового инструментального мастерства. Выводы носят универсальный характер и могут быть экстраполированы на другие ветви исполнительства. Автор статьи делает экскурс к истокам возникновения самого термина

«школа»². Она даёт его весьма структурированное понятие и определяет основные признаки, к которым относятся: индивидуальное мастерство и приобретённый опыт исполнителя, педагога и лидера; существование в некой образовательной структуре, а конкретно: стационарном либо периодическом учреждении, проводящем исполнительские курсы, семинары и мастер-классы; появление авторской педагогической системы; принадлежность к определенной национальной культуре; комплекс необходимых профессиональных навыков, характерных приёмов и способов обучения, формирования и совершенствования исполнительской техники; «наличие образца художественного оригинала, проникнутого эстетическими взглядами автора» [6, с. 15]. По мнению исследователя, «исполнительская школа – есть профессионально-творческая основа деятельности музыканта» [6, с. 17], которая включает в себя данные признаки в том или ином соотношении.

Проведённый анализ позволяет констатировать, что наиболее многочисленны труды по теории исполнительских школ в области фортепианного искусства. В ряду значительных исследований можно выделить работы А.М. Меркулова [15], посвящённые изучению советской школы игры на фортепиано, где он, что примечательно, старается не использовать понятие «отечественная исполнительская школа», так как большинство критериев, определяющих данный термин, по его мнению, чересчур «размыты и неспецифичны» [15, с. 45], то есть свободно применимы не только к представителям русской, но и к другим национальным школам. Автор отмечает, что все параметры, к которым можно отнести ту или иную школу игры на любом музыкальном инструменте, субъективны и зачастую основываются лишь на личном опыте самого исследователя. Помимо этого, А.М. Меркулов приходит к выводу, что советская школа исполнительства на фортепиано «не была стилистически единой и монолитной» [15, с. 52].

Часть работ посвящена вопросам авторских школ,

² Этот термин берёт свое начало от греческого слова «схоле», от которого произошло имеющееся почти во всех языках в той или иной форме слово «школа», первоначально означавшее буквально «проводить свободное время, быть праздным, заниматься чем-то во время досуга» [6, с. 10].



которые складываются в связи с появлением фигуры крупного педагога. Рассматривая данный феномен, В.В. Будников пишет о «глубинной наследуемой структуре» инструменталиста или, так называемом, «геноме», который является «характеристикой каждого пианиста, основывающейся на поиске фортепианных традиций» [5, с. 87].

Особый научный интерес представляет анализ авторской фортепианной школы Марии Юдиной, предпринятый в научной статье М.А. Дроздовой [11]. Основным признаком появления исполнительской школы исследователь считает «новаторство выдающегося лидера музыкального направления, а также его исключительность и неповторимость» [11, с. 151]. Отмечая причины возникновения феномена «юдинская школа», М.А. Дроздова утверждает, что ей была присуща определённая концепция, основанная на «слиянии знания, веры и творческой энергии» [11, с. 152].

Ещё одним примером изучения авторских школ следует назвать исследование В.Д. Архангельской, посвящённое пианисту Л.В. Николаеву. Для более целостного понимания понятия «исполнительская школа» учёный вводит дополнительный термин «особых педагогических установок, главная из которых – настрой на положительный результат» [3, с. 403].

Если обратиться к монографиям выдающихся исполнителей, то стоит отметить книгу «Мой мир» немецкого и австрийского пианиста, композитора и педагога Эмиля фон Зауэра. В мемуарах автор описывает собственный творческий путь становления как музыканта в классе Антона Рубинштейна. Он считает, что исполнительскую школу следует определять по наличию «гениев, появляющихся раз в столетие, которые могут творить чудеса» [13, с. 13].

Становлению и развитию исполнительских школ стран бывшего СССР посвящено исследование Ф.Н. Мухамедовой, касающееся фортепианной школы Узбекистана. Она даёт весьма точное определение понятия «исполнительская школа», которая «является неотъемлемой частью художественной культуры и представляет собой систему музыкально-эстетических, исполнительских принципов, свидетельствующую об уровне развития профессионального музыкального образования при взаимодействии учителя и ученика в процессе обучения» [16, с. 50]. Особое внимание Ф.Н. Мухамедова уделяет факту

взаимодополнения исполнительской школы и композиторского творчества. Помимо этого, популяризация «узбекской фортепианной школы» связана с открытием в 1936 году Ташкентской государственной консерватории (на базе Высшей музыкальной школы, открытой в 1934 году) – первого высшего музыкального учебного заведения в регионе Центральной Азии» [16, с. 52]. Тем самым подтверждается ранее высказанный тезис о том, что понятие «исполнительская школа» неразрывно связано с возникновением профессионального образования.

Точную дифференциацию по территориальному признаку предлагает Ю.В. Диденко [8], который делит исполнительские школы на австро-немецкую, французскую, английскую и русскую, определяя отличительные особенности каждой из них. Автор акцентирует внимание на таком понятии как «исполнительская компетенция», подразделяя его на ряд блоков, а именно: «технично-процессуальный; историко-стилевой; мыслительно-когнитивный; регулятивный; педагогико-воспитательный» [8, с. 118]. Вышеперечисленные исполнительские компетенции и их градация относительно блоков в той или иной степени является фактором дифференциации на различные исполнительские школы.

И.А. Арутюнян, наряду с изучением самого понятия, вводит новый термин: «профессиональный опыт педагога-музыканта». Автор обращает внимание на «расширении музыкального кругозора» [2, с. 13] как важном факторе воспитания музыканта и утверждает, что «развитие современной фортепианной педагогики опирается на изучение и освоение в рамках преемственности» [2, с. 13] творческого наследия и опыта выдающихся преподавателей прошлого.

Одним из наиболее выдающихся трудов по изучению региональной фортепианной школы можно считать диссертацию доктора искусствоведения, профессора С.А. Айзенштадта, применяющего в качестве международного определения исполнительской школы термин «полицивилизационный мир» музыкального искусства. В работе он рассматривает национальные школы Дальнего Востока с точки зрения «целостного системного явления» [1, с. 4].

В рамках данного исследования интересными представляются публикации, посвящённые вокальному искусству, которые делают акцент на географи-



ческой принадлежности к определённому субъекту России. Так, В.В. Дитенбиров и М.Н. Дрожжиной были подробно изучены особенности формирования регионального компонента появления исполнительских школ на примере вокальной оперной школы Новосибирска [9], [10]. Авторы статьи выделяют два аспекта. Первый – территориальный – отражает исторические процессы, свойственные ментальным особенностям и художественным культурам различных народов региона. Вторым – исполнительско-педагогический, представляющий собой «синтез вокальных школ, исторически проявивших себя в регионе, благодаря деятельности их последователей» [9, с. 185]. Учёные определили несколько параметров, которые характерны именно для регионального исполнительства. К ним относятся: локализация в региональном культурном пространстве; развитие исполнительства в русле собственной художественной, хронологической и педагогической парадигмы, основанной на преемственности традиций; «успешная трансляция достижений за пределы своего региона» [9, с. 184].

Последний параметр разберём более детально на примере другого региона – Саратовской авторской вокально-педагогической школы, диссертационное исследование которой посвятила А.Э. Рудякова [19]. Понятие «исполнительская школа» она рассматривает в двух направлениях. В первом случае термин трактуется более традиционно с позиций комплекса технических приёмов и навыков; во втором – как «выявление особенностей по территориальному или национальному признаку, сформированных в контексте культурных традиций» [19, с. 3].

Вышеописанные выводы, сделанные авторами региональных вокальных школ, вполне применимы к другим ветвям музыкального исполнительства, что позволяет классифицировать их как универсальные.

В свете заявленного ракурса исследования не менее значимы работы, касающиеся исполнительского мастерства на струнных инструментах. Рассматривая особенности формирования московской скрипичной школы, Е.Л. Сафонова пишет о первом упоминании понятия «исполнительская скрипичная школа», относящемуся к XVIII веку и зародившемуся в Италии [20]. Она акцентирует внимание на этапе появления первых известных скрипичных школ, где прослеживается эволюция

данного явления. По её словам, «единые требования к качественному уровню игры бесконечного ряда индивидуальностей и универсальный характер скрипичных выразительных средств усложняют исследовательскую задачу» [20, с. 66]. Е.Л. Сафонова говорит о необходимости «обобщения опыта лидеров», а также поднимает вопрос о феномене московской школы, который «был обусловлен новым уровнем осмысления исполнительского процесса» [20, с. 70]. Обратим внимание на тот факт, что автор затрагивает интересный ракурс темы, отмечая, что особую роль в становлении исполнительской школы играет «сотрудничество крупнейших отечественных исполнителей и композиторов» [20, с. 71].

Действительно, инструментальная и композиторская школы неразрывно связаны между собой, так как развитие исполнительских специальностей невозможно без создания репертуара. В процессе анализа литературы было отмечено интересное явление: исполнительская школа развивается в прямом взаимодействии с композиторской. Появление яркой исполнительской индивидуальности побуждает композиторов создавать сочинения, ориентированные на конкретного музыканта, что способствует расцвету исполнительской школы благодаря обогащению репертуара, его популяризации, расширению технических возможностей. Подобные «взаимодополняемые системы» можно сравнить с сообщающимися сосудами: чем ярче исполнитель, тем больше композиторов желают с ним сотрудничать. Вследствие этого пополнение репертуара стимулирует больший интерес к игре, что даёт возможность в непосредственно прямом взаимодействии формироваться конкретной исполнительской школе.

Это особенно заметно при рассмотрении исполнительских школ игры на духовых инструментах. Исследователи в области духового искусства по трубе А.М. Паутов [17] и кларнету А.В. Майстренко [14] сосредоточивают своё внимание в основном на историческом аспекте, указывают даты появления трубных и кларнетовых школ в России, рассуждают о влиянии зарубежных музыкантов на формирование российского духового исполнительства, но, собственно, самого термина авторы не касаются.

А.М. Паутов считает, что школы у духовиков зародились в «классах медных инструментов ведущих музыкальных учебных заведений города



Москвы» [17, с. 29]. Исследователь делает акцент на историческом аспекте, не касаясь самого понятия. В этом же русле находится работа А.В. Майстренко, посвящённая изучению исполнительской школы игры на кларнете [14]. Автор подробно описывает процесс появления и становления кларнетового исполнительства в России, которое напрямую связано с деятельностью иностранных музыкантов, заложившее «фундамент для образования собственной национальной школы игры на кларнете» [14, с. 49].

Среди других исполнительских школ хочется выделить саксофонную, которая не отличается богатой историей в связи с относительно молодым возрастом этого инструмента. В статье А.М. Понькиной прослеживается путь становления саксофонного исполнительства на примере Америки [18]. Главным критерием термина «исполнительская школа», по мнению автора, является «исторический генезис исполнительского мастерства в рамках географического пространства, где возникла преемственность “учитель – ученик”, то есть была создана среда профессионального музыкального образования» [18, с. 870].

Подводя итоги анализа различных определений понятия «исполнительская школа», можно констатировать, что наиболее часто этот термин подразумевает передачу знаний, умений и навыков от яркого педагога или лидера своим ученикам. Точкой «исторического» отсчёта следует считать время возникновения учреждений профессионального образования со сложившейся системой взаимоотношений между обучающим и обучаемым. Чем ярче личность наставника, тем больше учеников он привлекает, что приводит к появлению авторской исполнительской школы. При этом нередко (но не обязательно) складываются методы преподавания, носителями и продолжателями которых в дальнейшем выступают

выпускники. Систематическую передачу навыков и умений от поколения к поколениям, на наш взгляд, и следует рассматривать в качестве примеров данного феномена. Между тем, интересующее нас понятие зачастую применяется в методической и практической литературе некорректно. Чаще всего это возникает в публикациях об истории развития отдельных инструментов.

Проведённый аналитический обзор позволяет говорить о том, что понятие «исполнительская школа» правомерно используется в отношении региональных школ игры. Помимо этого, важным фактором является специфика различных инструментов. Чем он «моложе», тем короче его история, следовательно – меньше оснований применять к происходящим процессам данный термин. Вместе с тем, привлечение внимания к проблеме развития инструментальных, композиторских и вокальных направлений в различных субъектах нашей страны будет способствовать популяризации регионального исполнительского движения как уникального явления в мире музыки.

Существующие на данный момент школы дополняют и уточняют друг друга в той или иной степени. С каждым годом появляются всё новые и новые понятия в научных трудах, касающиеся этого направления исследования, их возникновение обуславливает образование дополнительных критериев, по которым можно определить и отнести школу к конкретному виду. В то же время важно не только техническое, но и эмоционально-творческое восприятие передаваемых знаний. Любое «догматическое» отношение к школе может её разрушить, так как конечная цель формирования исполнительства – это развитие основных идей в условиях сепарации её последователей и творческого поиска в решении художественных, эстетических, смысловых и технических задач.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Новосибирск, 2015. 326 с.
- 2/ Арутюнян И.А. Обобщение профессионального опыта педагога-музыканта и преемственность национальных исполнительских школ // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2007. Т. 13, № 3. С. 13–15.
- 3/ Архангельская В.Д. Исполнительская школа Л.В. Николаева как основа фортепианной педагогической культуры XXI века // Искусство глазами молодых: материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Красноярск, 23–24 апреля 2009 г. 2009. С. 403–405.
- 4/ Бородин А.Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2007. 23 с.
- 5/ Будников В.В. О пластическом «геноме» в фортепианной методике В.И. Слонима // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 3. С. 84–93.
- 6/ Варламова Т.П. Эволюция понятия «исполнительская школа» на струнно-щипковых инструментах // Художественное образование и наука. 2018. № 2. С. 10–17.
- 7/ Дарда, В.Н. Роль мангеймской школы в становлении инструментального классического стиля // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 28. С. 125–133.
- 8/ Диденко Ю.В. Влияние традиций национальных фортепианных школ на формирование исполнительских компетенций пианистов // Педагогический научный журнал. 2023. Т. 6. № 5. С. 117–120.
- 9/ Дитенбир В.В. Оперная студия Новосибирской консерватории: история и современность // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 2. С. 88–95.
- 10/ Дрожжина М.Н., Дитенбир, В.В. Новосибирская региональная вокальная школа как сформировавшийся феномен // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 2. С. 184–196.
- 11/ Дроздова М.А. Новаторство исполнительского искусства Марии Юдиной // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы: сборник статей по материалам международной научной конференции: в 2 ч. 2013. Ч. 2. С. 151–169.
- 12/ Дылькова С.В. Перспективы развития музыкальной культуры и общего музыкального образования в Европе и в России // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2020. Т. 11. № 4. С. 3.
- 13/ Зауэр Э.; пер. Е.Соколова. Кто меня сделал музыкантом: глава из книги «Мой мир» // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи. 1976. Вып. 4. С. 11–27.
- 14/ Майстренко А.В. Роль европейских музыкантов в формировании российской исполнительской школы игры на кларнете // Университетский научный журнал. 2020. № 55. С. 47–54.
- 15/ Меркулов А.М. Русская фортепианно-исполнительская школа или школы? // Художественное образование и наука. 2015. № 3. С. 45–55.
- 16/ Мухамедова Ф.Н. Влияние русского исполнительского искусства на формирование фортепианной школы Узбекистана // Музыка как национальный мир искусства: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 10–11 ноября 2022 года. 2023. С. 50–58.
- 17/ Паутов А.М. Школа игры на трубе московской консерватории – важное звено российской духовой исполнительской школы // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения на духовых и ударных инструментах: теоретический и практический взгляд: Материалы межвузовской научно-практической конференции, Москва, 22–23 марта 2018 года. 2018. С. 29–37.
- 18/ Понькина А.М. Роль Фредерика Хемке в становлении американского профессионального музыкального искусства // Социология и социальная работа в системе профессионального образования, Белгород, 31 марта 2015 года. 2015. С. 478–488.
- 19/ Рудякова А.Э. Становление и развитие Саратовской вокально-педагогической школы (конец XVIII–XX вв.):



автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Саратов, 2016. 22 с.

20/ Сафонова Е.Л. Особенности исполнительской стилистики московской скрипичной школы // История музыкального образования: новые исследования: материалы международного семинара шестой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования, Воткинск, 18–21 апреля 2017 года. 2017. С. 65–74.

REFERENCES

- 1/ Aizenshtadt, S.A. (2015), *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitai, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki* [Piano schools of the countries of the Far Eastern region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 326 p. (In Russ.)
- 2/ Arutyunyan, I.A. (2007), "Generalization of professional experience of a music teacher and continuity of national performing", *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova* [Bulletin of Kostroma State University named after N.A. Nekrasova], Vol. 13, no 3, pp. 13–15. (In Russ.)
- 3/ Arkhangel'skaya V.D. (2009), "Performing school L.V. Nikolaev as the basis of piano pedagogical culture of the 21st century", *Iskusstvo glazami molodykh: materialy I Mezhdunarodnoi (V Vserossiiskoi) nauchnoi konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh* [Art through the eyes of young people: materials of the I International (V All-Russian) scientific conference of students, graduate students and young scientists], pp. 403–405. (In Russ.)
- 4/ Borodin A.B. (2007), *Formirovanie ponyatiya «fortepiannaya shkola» u muzykantov-ispolnitel'ei v protsesse professional'nogo vuzovskogo obrazovaniya* [Formation of the concept of «piano school» among performing musicians in the process of professional university education], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Ekaterinburg, 23 p. (In Russ.)
- 5/ Budnikov, V.V. (2021), "About the plastic «genome» in the piano technique of V.I. Slonim", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no 3, pp. 84–93. (In Russ.)
- 6/ Varlamova, T.P. (2018), "The evolution of the concept of «performing school» on plucked string instruments", *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], no 2, pp. 10–17. (In Russ.)
- 7/ Darda, V.N. (2014), "The role of the Mannheim school in the development of instrumental classical style", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no 28, pp. 125–133. (In Russ.)
- 8/ Didenko, Yu.V. (2023), "The influence of the traditions of national piano schools on the development of pianists' performing competencies", *Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal* [Pedagogical scientific journal], vol. 6, no 5, pp. 117–120. (In Russ.)
- 9/ Ditenbir, V.V. (2021), "Opera studio of the Novosibirsk Conservatory: history and modernity", *Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo "ARTE"* [Digital research journal of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts "ARTE"], no 2, pp. 88–95. (In Russ.)
- 10/ Drozhzhina, M.N., Ditenbir, V.V. (2021), "Novosibirsk regional vocal school as an established phenomenon", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no 2, pp. 184–196. (In Russ.)
- 11/ Drozdova M.A. (2013), "Innovation in the performing arts of Maria Yudina", *Muzykal'no-ispolnitel'skoe i pedagogicheskoe iskusstvo XIX–XX vekov: idei, lichnosti, shkoly: sbornik statei po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii v 2 ch* [Musical performing and pedagogical art of the 19th–20th centuries: ideas, personalities, schools: a collection of articles based on materials from an international scientific conference in 2 parts], part 2, pp. 151–169. (In Russ.)
- 12/ Dyl'kova, S.V. (2020), "Prospects for the development of musical culture and general music education in Europe and Russia", *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya* [World of Science. Sociology, philology, cultural studies], vol. 11, no 4, pp. 3. (In Russ.)
- 13/ Zauer E. (1976), "Who made me a musician: chapter from the book «My World»", *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva: ocherki, stat'i* [Issues of piano performance: essays, articles], vol. 4, pp. 11–27. (In Russ.)
- 14/ Maistrenko, A.V. (2020), "The role of European musicians in the formation of the Russian performing school of clarinet playing", *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], no 55, pp. 47–54. (In Russ.)
- 15/ Merkulov, A.M. (2015), "Russian piano performing school or schools?", *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], no 3, pp. 45–55. (In Russ.)
- 16/ Mukhamedova, F.N. (2023), "The influence of Russian performing art on the formation of the piano school of Uzbekistan", *Muzyka kak natsional'nyi mir iskusstva: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*



[Music as a national world of art: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference], pp. 50–58. (In Russ.)

17/ Pautov, A.M. (2018), "The trumpet school of the Moscow Conservatory is an important link in the Russian wind performing school", *Aktualnye voprosy ispolnitel'stva i metodiki obucheniya na dukhovykh i udarnykh instrumentakh: teoreticheskii i prakticheskii vzglyad: Materialy mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Current issues of performance and teaching methods on wind and percussion instruments: theoretical and practical views: Proceedings of the interuniversity scientific and practical conference], pp. 29–37. (In Russ.)

18/ Pon'kina, A.M. (2015), "The role of Frederick Hemke in the development of American professional musical art", *Sotsiologiya i sotsial'naya rabota v sisteme professional'nogo obrazovaniya* [Sociology and social work in the system of professional education], pp. 478–488. (In Russ.)

19/ Rudyakova, A.E. (2016), *Stanovlenie i razvitie Saratovskoi vokal'no-pedagogicheskoi shkoly (konets XVIII–XX vv.)* [Formation and development of the Saratov vocal pedagogical school (late XVIII–XX centuries)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saratov, 22 p. (In Russ.)

20/ Safonova, E.L. (2017), "Features of the performing style of the Moscow violin school", *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: novye issledovaniya: materialy mezhdunarodnogo seminara shestoi sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya* [History of music education: new research: materials of the international seminar of the sixth session of the Scientific Council on the history of music education], pp. 65–74. (In Russ.)

Сведения об авторе

Эпова Екатерина Михайловна аспирант 1-го года обучения, доцент, заведующий кафедрой оркестровых духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. E-mail: EkaterinaEpova77@yandex.ru

Author information

Ekaterina M. Epova, a first-year postgraduate student, Associate Professor, Head of the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.

E-mail: EkaterinaEpova77@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

37/

КОЛОКОЛЬНИКОВ И.А.
Значение творческой
деятельности Р.А. Иванова
в музыкальной жизни
Иркутска начала XX века



УДК 78.071.1

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Р.А. ИВАНОВА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ИРКУТСКА НАЧАЛА XX ВЕКА

И.А. КОЛОКОЛЬНИКОВ

Иркутский государственный университет, 664003, Иркутск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассмотрена деятельность иркутского музыканта Р.А. Иванова (1869–1915) – незаурядного педагога и музыкального критика, ученика Н.А. Римского-Корсакова. Впервые предпринимается попытка досконального анализа различных отраслей профессиональной активности этого талантливого человека. В Иркутске он в полной мере проявил себя как подвижник широчайшего распространения музыкального знания. В основу исследования легли документы государственных архивов Иркутска и Кирова, периодическая печать начала прошлого столетия, разнохарактерные издания последующих лет. Собранный материал позволяет с уверенностью говорить о том, что Р.А. Иванов являлся одной из ключевых фигур музыкальной жизни Иркутска 1900–1915 годов и в определённых моментах оказывал несомненное воздействие на её развитие. Его персона и сегодня может во многих отношениях служить примером для музыкантов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Р.А. Иванов, Иркутск, музыкальная культура, музыкальное образование, газета, критика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE IMPORTANCE OF R.A. IVANOV'S CREATIVE ACTIVITY IN THE MUSICAL LIFE OF IRKUTSK AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY

I.A. KOLOKOLNIKOV

Irkutsk State University, 664003, Irkutsk, Russian Federation

ABSTRACT. The creative activity of Irkutsk musician R.A. Ivanov is analyzed in this article. This man was a outstanding teacher, music critic and studied under N.A. Rimsky-Korsakov. The article is the first attempt to conduct a thorough analysis of this person's professional activities in various vectors. Ivanov fully proved himself as an ascetic of the widest dissemination of musical knowledge in Irkutsk. The author of the article analyzes the documents of the state archives of Irkutsk and Kirov, periodicals of the beginning of the last century, various printed publications of subsequent years. The collected material allows us to say with confidence that Ivanov was one of the key figures in the musical life of Irkutsk in 1900–1915. At certain points, he had an undeniable impact on the development of this life. The person of this man can still be an example for musicians in many ways.

KEYWORDS: R.A. Ivanov, Irkutsk, musical culture, musical education, newspaper, criticism.

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

Интенсивность развития культурной жизни провинциальных городов, удалённых от центра страны, всегда напрямую зависела от уровня активности местных просветителей-подвижников. Данное явление стабильно наблюдалось и в музыкальной жизни сибирских городов, особенно в период, когда ещё не сформировалось устойчивой системы учреждений культуры и специальных образовательных структур. Сегодняшняя наука рассматривает биографический метод, выявляющий роль личности в истории, как один из важнейших инструментов освещения прошлого. В связи с этим биографии сибирских подвижников культурного просветительства обязательно должны быть восстановлены как можно более полно, причём не только в плане сбора фактажа, но и всестороннего анализа того, насколько велико было значение каждой отдельно взятой персоны.

В случае с музыкальной культурой Иркутска существует ряд работ, рельефно показывающих деятельность местных подвижников. Наиболее крупными из них являются монографии И. Ю. Харкеевич [21] и автора данной статьи [14]. В первой из них подробно анализируется музыкальная жизнь города до 1930 года, во второй – события последующих 26 лет. Но все же оба издания ставят своей целью анализ выбранных периодов в целом. Между тем, подробное рассмотрение активности подвижников музыкального просветительства требует иного ракурса, а соответственно иного инструментария.

В предлагаемой статье предпринимается попытка обобщить ранее опубликованные и впервые вводимые в научный оборот сведения о творческой жизни **Рафаила Александровича Иванова** (1869–1915; рисунок 1) – представителя блистательной плеяды выпускников Санкт-Петербургской консерватории, работавших в Иркутске в начале прошлого столетия. Не возникает сомнений в том, что этот человек оставил весомый след в развитии местной музыкальной культуры и занял в её истории уникальное место. Причём особенно уникален он как музыкальный критик, чьи материалы были не только высокопрофессиональны, но и выразительны по языку, тонки по оценкам. Имеют большую важность и иные аспекты профессиональной деятельности Р. А. Иванова.



Рисунок 1. Рафаил Иванов. Начало XX века. Фотокопия.
Источник: архив Р. Г. Берестенёва (Иркутск)

Закономерно, что в монографии И. Ю. Харкеевич, большая часть которой посвящена дореволюционному периоду музыкальной жизни Иркутска, приводятся ценные сведения о педагогической работе Р. А. Иванова [21, с. 107, 119], дан беглый анализ его критических статей [21, с. 152–56, 158] и краткая биографическая справка в «Приложениях» [21, с. 254–255]. И всё же эта масштабная персона заслуживает более подробного рассмотрения и комплексного анализа всех направлений его профессиональной деятельности. Тем более, что И. Ю. Харкеевич, ознакомившись с личным делом музыканта, хранящимся в фонде № 64 Государственного архива Иркутской области, некоторые



сведения, имеющиеся там, не сочла возможным публиковать в связи с тем, что они отражали реалии монархической России, которые в советское время не освещались. Кроме того, обнаружено немало материалов, никогда не становившихся объектом научного рассмотрения. В связи с этим обозначим характер источниковой базы.

В первую очередь, следует отметить документы государственных архивов Иркутска и Кирова. Нахождение в последнем городе материалов, связанных с Р.А. Ивановым, объясняется тем, что там провёл значительную часть своей жизни и, что вполне закономерно, оставил личный архив один из ближайших сподвижников героя статьи – М.Н. Сеницын. Немало важных сведений было обнаружено в ходе знакомства с периодическими изданиями начала XX века. Наконец, следует отметить мемуары известного отечественного журналиста И.И. Попова [16], дающие ценный фактаж и ряд интересных оценок. Перечисленные источники позволяют существенно дополнить тот, без сомнения, ценнейший материал, что в своё время был собран И.Ю. Харкеевич.

Итак, главная задача настоящей публикации состоит в следующем: на основании анализа профессиональной деятельности Р.А. Иванова по всем её направлениям максимально полно показать его личностную роль в развитии культуры города Иркутска.

Появился на свет будущий музыкант 10 (22) ноября 1869 года в Кронштадте. Затем жил в Ревеле, где окончил гимназию [21, с. 254]. Ещё здесь юноша начал заниматься фортепианной игрой и на ученических вечерах получил первый опыт публичных выступлений. После окончания гимназии молодой человек отправился в Санкт-Петербург и поступил в музыкальную школу, основанную группой профессоров столичной консерватории во главе с профессором И.А. Боровкой¹. В этом заведении Р.А. Иванов стал воспитанником двух виднейших музыкальных деятелей своего времени. Его педагогом по фортепиано был К.Я. Лютш, а по музыкально-теоретическим дисциплинам – А.Р. Бернгард [19]. Последний, в свою очередь, являлся учеником Н.А. Римского-Корсакова, хотя в дальнейшем во время событий 1905 года кардинально разошёлся

с ним во взглядах на происходящее, что вызвало бесповоротный разрыв [24, с. 36–41]. Однако на данном этапе всё ещё обстояло иначе, поэтому по совету А.Р. Бернгарда его одарённый воспитанник был принят без экзамена в Санкт-Петербургскую консерваторию в класс композиции Н.А. Римского-Корсакова [19]. Несомненно, занятия с великим русским композитором окончательно завершили формирование Р.А. Иванова как разностороннего музыканта с богатыми познаниями в сфере теории и истории музыки. Это наглядно проявилось в его 15-летней творческой деятельности.

В 1900 году, окончив консерваторский курс со званием «свободного художника», Р.А. Иванов прибыл в Иркутск [4]. Прожив здесь вплоть до ухода из жизни, этот незаурядный человек только лишь как музыкант оставил след в следующих направлениях: педагогическом, музыкально-критическом, композиторском, эпизодически – и в исполнительском. Рассмотрим последовательно каждое из направлений профессиональной деятельности Рафаила Александровича.

Остановимся на его педагогической стезе, послужившей мотивом прибытия в Иркутск и протекавшей до самых последних дней жизни героя публикации. Но для начала невозможно не обозначить предшествующих этому обстоятельств. Первое музыкально-образовательное учреждение в городе появилось лишь за год до прибытия Р.А. Иванова. Это была Частная музыкальная школа свободного художника А.Ю. Гиниты-Пилсудского². Учебное заведение находилось на этапе становления, хотя нельзя не указать на довольно быстрое укомплектование штата рядом квалифицированных специалистов. Между тем, ещё задолго до появления в городе отдельного музыкально-образовательного учреждения довольно высокий уровень музыкальных занятий был здесь налажен в стенах Девичьего института Восточной Сибири. Важным показателем является тот факт, что одна из первых женщин-композиторов в России, М.В. Подгорбунская, перед поступлением в Московскую консерваторию прошла подготовку

¹ Вариант «Бровко», присутствующий в справке, составленной И.Ю. Харкеевич, является ошибочным.

² Гинита-Пилсудский Анатолий Юльевич – пианист, выпускник Санкт-Петербургской консерватории, в 1899–1901 годах владел частной музыкальной школой в Иркутске, участвовал в местных концертах как солист и ансамблист.



именно в стенах названного института, полученную под руководством В.П. Быковой и высоко оценённую композитором А.И. Дюбюком при приёме девушки в консерваторию [3, с. 322].

Вот почему символично следующее: Р.А. Иванов прибыл в Иркутск по запросу Девичьего института, но сразу же стал совмещать работу в нём с преподаванием в стенах музыкальной школы. В первом учреждении он до кончины был педагогом по фортепиано [21, с. 124]. Во втором же в 1900–1901 годах вёл элементарную теорию музыки [21, с. 107]. Подчеркнём, что Рафаил Александрович явился одним из первых квалифицированных педагогов-теоретиков в истории города.

В 1901 году школа столкнулась с серьёзными финансовыми затруднениями, а её руководитель А.Ю. Гинита-Пилсудский спешно покинул Иркутск: И.Ю. Харкеевич указывает, что причиной, скорее всего, была его неплатёжеспособность [21, с. 108]. Тем не менее, начатое дело продолжилось созданием Музыкальных классов Иркутского отделения Императорского русского музыкального общества, где начались занятия с сентября того же года. Преподавательский коллектив стал уже более представительным, чем в вышеуказанной школе. Особенно авторитетными специалистами были выпускники Санкт-Петербургской консерватории Е.Г. Городецкая³,

М.Н. Синицын⁴ и Р.А. Иванов [15, с. 2-3]. В свою очередь педагогом, представлявшим московскую школу, являлся известный впоследствии в масштабе страны композитор И.А. Сац, действовавший в иркутский период под псевдонимом Аннин [18, С. 5].

В Музыкальных классах учебный план уже был сопоставим с программой сегодняшних среднеспециальных заведений музыкального профиля. Поэтому деятельность Р.А. Иванова стала значительно шире, чем ранее. Здесь он работал в качестве педагога специального фортепиано, преподавал курсы элементарной теории музыки и гармонии, а вместе с тем составлял содержательные аннотации к концертам, регулярно проводившимся силами педагогов и учащихся [15, с. 2-3]. Инициативный музыкант уже пользовался в городе немалым авторитетом.

В 1904 году Р.А. Иванов, Е.Г. Городецкая и М.Н. Синицын вышли из числа преподавателей классов по причине конфликта с их директором С.Г. Румшильским [5]. Резонно предположить, что здесь сыграли роль как ценностные, так и финансовые разногласия, хотя уже в советский период Синицын в своей автобиографии подчёркивал именно идейные расхождения с «ультрабюрократической дирекцией» [22]. Вследствие этого конфликта Городецкая, Синицын и Иванов подали в Санкт-Петербург запрос о создании Частной музыкальной школы, где они бы являлись совладельцами. Заметим, что их социальное положение не было шатким: все работали в Девичьем институте. Но Синицын сообщает в своих воспоминаниях интересную деталь: ещё до официального создания школы трое названных единомышленников стали активно давать частные уроки, причём базировались в квартире Иванова [22]. Ходатайство музыкантов получило одобрение, и для всех желающих в 1905 году распахнуло свои

³ Городецкая Евгения Григорьевна (1865–1940) – выдающийся педагог-просветитель, оставивший исключительно яркий след в музыкальной культуре Иркутска. Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по педагогическому классу А.В. Рейхардта. Вместе с тем одним из её педагогов был А.Г. Рубинштейн. Развернула активную музыкально-педагогическую деятельность сначала в Могилёве, затем в Иркутске. В первом городе именно она сыграла решающую роль в становлении столь даровитой пианистки как М.С. Неменова-Лунц, известной затем на уровне страны. В Иркутске же Е.Г. Городецкая воспитала целую плеяду одарённых пианистов: Т.Г. Бендлин, Т.К. Заорскую, И.Х. Петелину-Патрушеву, В.П. Каретникова, Л.П. Холодилову и некоторых других. Обладая широчайшим музыкальным кругозором, неутомимая подвижница широчайшего музыкального просветительства проявила себя и как преподаватель теоретических дисциплин. В отдельных случаях она занималась и с вокалистами, особенно при подготовке «Музыкальных пятниц» (1922–1932 гг.). Именно благодаря Е.Г. Городецкой состоялась певческая карьера такой выдающейся отечественной вокалистки как Народная артистка РСФСР Н.А. Казанцева, которая помимо СССР с успехом выступала в 16 странах мира.

⁴ Синицын Михаил Николаевич (1874–1962) – одарённый скрипач, ярко проявивший себя и как исполнитель, и как педагог. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классу П.А. Краснокутского. В 1899–1916 годах вёл широкую педагогическую и исполнительскую деятельность в Иркутске. Гастролировал в городах Сибири, Дальнего Востока, выступал в Японии. Из городов центральной части страны посещал с концертами Вятку – центр родной для М.Н. Синицына губернии. Именно в этот город он переехал на постоянное место жительства в 1916 году, став директором музыкальных классов Вятского отделения ИРМО.



двери учебное заведение, получившее наименование «Частной музыкальной школы свободных художников Е.Г. Городецкой, Р.А. Иванова, М.Н. Сеницына» [21, с. 117]. Общепринятой была аббревиатура ЧМШ.

Документальные свидетельства позволяют сделать однозначный вывод об исключительной спаянности содружества названных музыкантов, каждый из которых играл в деятельности ЧМШ уникальную роль. Так Е.Г. Городецкая как педагог фортепианного класса имела огромное число учащихся, наряду с этим вела занятия по камерному ансамблю, отдавала немало сил делу организации ученических концертов. М.Н. Сеницын работал педагогом классов скрипки и альты, руководил симфоническим оркестром школы, создавал струнные ансамбли. Талант Р.А. Иванова в стенах школы развернулся в полной мере. Он являлся педагогом специального фортепиано, вёл историю музыки, руководил школьным хором. Отдельно стоит подчеркнуть, что именно Р.А. Иванов вёл и блок теоретических дисциплин. В данном отношении подготовка в школе была поистине фундаментальна – редкое явление для провинциального города в дореволюционной России. Рафаилом Александровичем преподавались теория музыки, гармония, сольфеджио, контрапункт, анализ музыкальных произведений (последняя дисциплина шла под наименованием «Музыкальная энциклопедия») [21, с. 119]. При проведении ученических концертов Р.А. Иванов неизменно выступал как лектор-музыковед и пользовался в этой роли большим успехом.

Таким образом, никто из троих музыкантов не играл второстепенной роли, дополняя и поддерживая труды коллег. Знакомство с материалами, воссоздающими биографию каждого из названных подвижников, позволяет установить интересный факт. В дальнейшем М.Н. Сеницын, работая в Вятке [17, с. 31], а Е.Г. Городецкая, оставаясь в Иркутске [21, с. 120; 14, с. 109], проявили себя как хорошие педагоги теоретических дисциплин, поскольку диапазон профессиональных познаний у обоих был необычайно широк. Но при жизни Р.А. Иванова данный профиль работы безоговорочно отдавался ему.

Об исключительной масштабности работы ЧМШ свидетельствуют многочисленные программки ученических концертов, сохранившиеся в фонде М.Н. Сеницына в ЦГАКО (одна из них – рисунок 2). Как правило программа каждого подобного меро-

ПРОГРАММА

ТРЕТЬЕГО (открытого) КОНЦЕРТА УЧАЩИХСЯ ЧАСТНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ СВОБОДНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Е. Г. ГОРОДЕЦКОЙ, Р. А. ИВАНОВА и М. Н. СЕНИЦЫНА
в понедельник 25 марта 1913 г.

(Помещение школы: 4-я Солдатская д. № 6, Козловой).

Отделение I.

1. Behr — Marche
исп. уч-ца м. к. по кл. Р. А. Иванова . . . Рассушина Н.
2. Lichner — Nelke
исп. уч-ца м. к. по кл. Р. А. Иванова . . . Большедворская М.
3. Клементи — Сонатина № 1 c-dur 1, 2 и 3 ч.
исп. уч-ца м. к. по кл. Р. А. Иванова . . . Алякирская.
4. Данкля — Баллада
исп. уч-ца м. к. по кл. М. Н. Сеницына . . . Короть.
5. Вольф — Une histoire
исп. уч-ца м. к. по кл. Е. К. Ларионовой . . . Вершинина.
6. Данкля — Andante cantabile
исп. уч-ца м. к. по кл. М. Н. Сеницына . . . Боннэрь.
7. Lichner — Zu Hause
исп. уч-ца м. к. по кл. Е. К. Ларионовой . . . Куклинский.
8. Конконь — Вокализ № 9 и 13
исп. уч-ца м. к. по кл. В. П. Томиловской . . . Мархельчук.
9. Данкля — Fragment sonate
исп. уч-ца м. к. по кл. М. Н. Сеницына . . . Копылов.
10. Ritter — En joyeuse compagnie
исп. уч-ца м. к. по кл. М. Г. Вильмонт . . . Пухляя.

Отделение II.

11. Вольф — Un petit cadeau
исп. уч-ца м. к. по кл. Е. К. Ларионовой . . . Проданов.
12. Данкля — Вариация
исп. уч-ца м. к. по кл. М. Н. Сеницына . . . Иванов.
13. Lichner — Tulpe
исп. уч-ца м. к. по кл. Е. К. Ларионовой . . . Трапезникова.
14. а) Конконь — Вокализ № 16
б) Луци — Ave Maria
исп. уч-ца м. к. по кл. В. П. Томиловской . . . Михайловская.
15. Бетховен — Менуэт
исп. уч-ца м. к. по кл. Е. Г. Городецкой . . . Селивановская.
16. Аляр — Фауэть
исп. уч-ца ср. к. по кл. М. Н. Сеницына . . . Берлинский П.
17. Равина — Calmerie
исп. уч-ца м. к. по кл. Е. Г. Городецкой . . . Рудакова И.
18. а) Конконь — Вокализ № 17
б) Глина — «Как мать убила» ария из оп. «Жизнь за Царя»
исп. уч-ца м. к. по кл. В. П. Томиловской . . . Гамченко.
19. Годарь — 2-й Вальс
исп. уч-ца м. к. по кл. Е. Г. Городецкой . . . Благообразова

Начало ровно в 1 ч. дня.

Печатать разрешено.
Эл.-Типография „Т“ — ва М. П. Окунов и Ко.

Рисунок 2. Программа одного из концертов Частной музыкальной школы. Иркутск. 1913 год.
Из собрания Центрального государственного архива Кировской области. Источник: фотокопия, полученная автором по договору с архивом

приятия по своему объёму в 3–4 раза превосходила сегодняшние отчётные концерты Иркутского областного музыкального колледжа. Как показательный пример рассмотрим моцартовский вечер, прошедший 19 марта 1906 года [23]. Несмотря на то, что это был лишь первый год работы школы, программа включает 21 выступление. Причем в рамках одного выступления конкретного учащегося или же школьного хора могло звучать несколько сочинений: в большинстве случаев из одного опуса. Программа вечера красноречиво свидетельствует о том, какую роль играл Р.А. Иванов в жизни ЧМШ. Данный документ отмечает работу музыканта в трёх направлениях, поскольку он являлся:

1. Автором вступительного слова.
2. Педагогом четырёх учащихся фортепианного класса, причём одна из них, «1-я ученица высшего курса» Л.Баженова, играла целиком Сонату с-moll № 14⁵.
3. Руководителем хора, исполнявшего “Dies irae” и “Lacrimosa” из «Реквиема».

Несомненно, в штатах учреждения наряду с тремя охарактеризованными музыкантами трудились и иные специалисты. Однако именно руководители школы своей неутомимой работой смогли добиться важного показателя: за 10 лет число учащихся возросло вдвое – с 90 до 182 человек [5]. Успешная деятельность школы привела к тому, что Музыкальные классы Иркутского отделения ИРМО в 1914 году закрылись, по едкому замечанию Е.Г. Городецкой, «за отсутствием средств и не будучи в состоянии конкурировать со школой Городецкой, Синицына и Иванова» [6]. О высокой планке, которая была задана в работе учебного заведения, свидетельствует информация, помещённая в Хронике журнала «Музыкальный современник» в 1916 году. Там сообщалось, что Иркутская ЧМШ ежегодно давала по 2–3 ученика, которые поступали в центральные консерватории, причём «обычно сразу на высший курс» [1]. Таким образом, показатель поистине феноменальный. Несомненно, в достижении подобных результатов неоценимую роль наряду со своими соратниками сыграл Р.А. Иванов.

⁵ В программке указано, что игралась соната № 18, но её тональность D-dur. Резонно предположить, что это была именно известная соната № 14, а при наборе программки элементарно сделана ошибка.



Рисунок 3. Иван Попов. Начало XX века. Фотопортрет.
Источник: архив автора

Вторым важнейшим направлением его профессиональной деятельности в Иркутске явилась музыкальная критика. Для того, чтобы показать, какую роль имело появление подобного специалиста, следует охарактеризовать музыкальные материалы предшествующего периода. Подавляющее их количество публиковалось в иркутской газете «Восточное обозрение» – популярном местном издании, где владельцем и редактором был известный в масштабе страны журналист И.И. Попов⁶ (рисунок 3). Здесь сначала музыкальную тему освещал чиновник Федоров

⁶ Попов Иван Иванович (1862–1942) – журналист, редактор. Сослан в Сибирь за народовольческую деятельность. В 1894–1906 гг. жил в Иркутске, где стал редактором и издателем газеты «Восточное обозрение». В связи с событиями первой русской революции и своей активно выраженной антимонархической позицией в январе 1906 года вынужденно покинул город, а менее, чем через месяц, была закрыта и газета.



[16, с. 73] – хороший знаток оперного искусства, писавший в амплу «просвещённого зрителя» под псевдонимом Баян. Затем весной 1900 года музыкальный отдел был передан человеку, писавшему как Инкогнито, N-ный или H-ный [2]. По текстам рецензий можно сделать вывод: он обладал несомненными познаниями в музыкальном искусстве, но писал необычайно придирчиво, иногда в духе крайнего субъективизма, причём позволяя себе довольно вульгарные выпады (например, в адрес А.Ю. Гиниты-Пилсудского). Не был выразителен и язык его материалов. Поэтому именно Р.А. Иванов, взяв в свои руки музыкальный отдел «Восточного обозрения», смог обеспечить появление критических разборов, где бы сочетались профессиональная грамотность автора, корректность оценок и яркость языка. После того, как в начале 1906 года газета была закрыта, музыкант стал писать в новое издание – газету «Сибирь».

Отметим сразу, что точное число его публикаций установить попросту невозможно, поскольку первая газета обыкновенно помещала рецензии анонимно. Но и подписанные рецензии данного автора являют огромный культурный пласт. Количество созданных Р.А. Ивановым материалов лишь в одном номере «Сибирь» могло доходить до трёх. Критик рецензировал практически все иркутские концерты и музыкальные спектакли. В его публикациях нашли отражение приезды виднейших музыкальных деятелей. В частности, ведущих оперных певцов дореволюционной России Л.В. Собинова⁷, А.М. Лабинского⁸, М.А. Михайловой⁹ и некоторых других

маститых вокалистов.

Главными качествами, отличавшими Р.А. Иванова как критика, были широта профессионального кругозора и непоколебимая принципиальность. К столичным и местным исполнителям он относился с абсолютно одинаковой степенью строгости. Довольно символичны воспоминания И.И. Попова о Р.А. Иванове и И.А. Саце как авторах рецензий в «Восточном обозрении». Редактор вспоминал: «Артисты ценили их рецензии, потому что личных отношений в них не было, не было и общих фраз, а всегда указывалось на факты. Шевелев, Друзякина, Правдина и другие с благодарностью вспоминали о рецензиях “Восточного обозрения”, а баритон Л.Г. Яковлев и тенор Л.Д. Донской говорили мне, что столичным музыкальным рецензентам не мешало бы почитать иркутские рецензии и кое-чему поучиться у иркутян» [16, с. 74].

Важно и то, что в плане освещаемых тем Р.А. Иванов не замыкался сугубо на академическом искусстве. Интересна его попытка осмысления бешеной популярности А.Д. Вьяльцевой (рисунок 4), данная в двух рецензиях на иркутские концерты этой легендарной эстрадной исполнительницы [12; 13]. Иванов отмечал: «Сила г-жи Вьяльцевой не в музыкальной передаче – не в пении, а исключительно в декламации, которой она, главным образом, и пленяет. Декламирует же она всякого рода пошлость превосходно, изумительно тонко, рельефно и ярко подчёркивая как интонациями голоса, ударениями, часто неправильными, но своеобразно уместными и характерными, так и мимикой, жестами. Этого рода средствами г-жа Вьяльцева владеет виртуозно...» [12].

Публикации о концертах А.Д. Вьяльцевой в высшей степени спорны: мы видим здесь Р.А. Иванова как сторонника той идеи, что сцена всё-таки должна принадлежать академическому искусству. При этом важно, что в данных полемических материалах он, в отличие от иных местных авторов¹⁰, безусловно, не ограничивался «навешиванием ярлыков», а пытался довольно подробно и с должной аргументацией

⁷ Собинов Леонид Витальевич (1872–1934) – выдающийся оперный вокалист, популярнейший лирический тенор дореволюционной России и первых лет советского периода. Один из известнейших солистов в истории московского Большого театра. Неоднократно с огромным успехом выступал за границей, в том числе пел на сцене легендарного миланского театра «Ла Скала». Много гастролеровал по России, в частности, бывал в Иркутске (1910; 1928). Народный артист Республики (1923).

⁸ Лабинский Андрей Маркович (1872–1941) – оперный певец, лирико-драматический тенор. Имел в репертуаре 34 партии. Пользовался огромной популярностью. Являлся солистом Мариинского театра (Санкт-Петербург) и Большого театра (Москва). Гастролеровал во Франции, Италии, Германии, Японии, много ездил по стране, в частности, бывал в Иркутске (1907; 1908; 1914; 1923; 1927). Заслуженный артист республики (1924).

⁹ Михайлова Мария Александровна (1864–1943) – оперная певица, лирико-колоратурное сопрано. Солистка Мариинского театра. Имела репертуар, включавший свыше 30 оперных партий. Выступала и с камерными программами. Много

гастролеровала по России и за рубежом. Бывала в Иркутске (1907; 1909). Подаренный ей альбом с видами города сегодня хранится в Иркутской областной библиотеке им. И.И. Молчанова-Сибирского.

¹⁰ В первую очередь, здесь уместно указать на его предшественника в должности заведующего музыкальным отделом «Восточного обозрения», а также более позднего критика «В.Т.».

донести до читателя свою позицию, подкрепляя её весьма интересными наблюдениями за средствами достижения успеха эстрадной исполнительницы. Затрагивает критик и вкусы тогдашней публики как таковые.

Заметим также, что этот вдумчивый критик продемонстрировал в иркутской печати немалые способности в плане освещения страниц истории музыки. Примером может послужить написанная им в 1914 году рецензия на большой духовный концерт, где наряду с анализом выступлений дана исчерпывающая информация о том, что представляет собой явление духовной музыки вообще и в России в частности. Необычайно интересен проявившийся в данном материале взгляд Р.А. Иванова на процессы, происходившие тогда в сфере отечественной музыкальной культуры: «Мы ведь сейчас живём в периоде постепенного умирания в России национальной русской музыки в духе Глинки, Р[имского]-Корсакова, Мусоргского, Бородина: новейшее поколение русских композиторов, начиная с Чайковского, только восприняло в себя освежающие соки, заключающиеся в народной песне, и обновляет, и обогащает язык, всё более и более сближающийся с западноевропейским» [10]. Таким образом, можно увидеть не только профессиональную подкованность автора, но и глубокое осмысление им процессов своей сферы.

В ряде публикаций Р.А. Иванов даёт и исторический анализ музыкальной жизни Иркутска первого десятилетия XX века. В этом отношении интересны два его материала за 1910 год. Первый посвящён 10-летию Иркутского отделения Русского императорского музыкального общества [11] и сообщает немало важнейших на сегодняшний день фактов. Подчеркнём, что автор совсем не принижает исторической роли описываемого объединения, несмотря на вышеописанный конфликт с находившимися в его распоряжении Музыкальными классами.

Второй выделяемый нами материал рисует портрет знаменитого виолончелиста А.Ф. Вербова, который с успехом выступал в Санкт-Петербурге, Москве и за границей, но любил жить в провинциальных городах. Поэтому в течение своей жизни он три раза оседал на длительные временные периоды в Иркутске. Статья раскрывает Адриана Феодосьевича как музыканта большого дарования и исполнительской



Рисунок 4. Анастасия Вяльцева. Открытка начала XX века.
Источник: архив автора

культуры. Вместе с тем здесь Р.А. Иванов проявляет себя в новом качестве, создавая очень живую и образную биографию героя. Обращает внимание, что автор материала оговорил с А.Ф. Вербовым возможность коснуться личных моментов. Приведём фрагмент публикации: «С разрешения А.Ф. позволю несколько коснуться в заключение частной стороны его жизни. Совершенно одинокий, Адриан Феодосьевич был избавлен от всяких житейских хлопот и забот “няней”, – как он называл, чудной старушкой



Александрой Александровной Белозеровой, скончавшейся 2 апреля 1910 г[ода], 63 лет от роду, в продолжение 20 лет безотлучно находившейся при своём питомце даже во всех его скитаньях и оказывавшей ему нравственную поддержку» [9]. Можно видеть, как в небольшом фрагменте текста автор сумел создать необычайно яркую картину жизни двух людей, при этом сделал это достаточно корректно и тепло.

Отдельно стоит коснуться трудов Р.А. Иванова как одного из первых этнографов. Большой интерес у него вызвала музыка бурят, в то время ещё совершенно не изученная. Последний момент нашёл отражение в выступлении на страницах столичного издания – «Русской музыкальной газеты», где в 3-х номерах была опубликована статья Р.А. Иванова «Среди бурят Иркутской губернии (впечатления от их народной и религиозной музыки)» [8].

Третьим направлением работы Р.А. Иванова в Иркутске стала его композиторская деятельность. Являясь дипломированным специалистом в данной области, он не раз демонстрировал местной публике свои сочинения. В их числе были адресованная симфоническому оркестру «Сибирская увертюра», кантата памяти Н.В. Гоголя для хора и оркестра и, наконец, трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Современники не считали Иванова значимым композитором¹¹. Вслед за ними подобное высказывание повторяет в своём труде и И.Ю. Харкеевич [21, с. 254], причём остаётся невыясненным, удавалось ли ей познакомиться непосредственно с ивановскими сочинениями. Сохранились ли они до наших дней – тоже неизвестно. Но можно предположить, что не слишком удачная деятельность Р.И. Иванова как композитора была обусловлена и тем, что в Иркутске он имел мало возможностей для реализации в данном направлении.

Немаловажным представляется тот факт, что музыкант, обладавший фундаментальными познаниями, появлялся перед жителями города как лектор-музыковед отнюдь не только в упомянутых выше ученических концертах. Например, в 1908 году Р.А. Иванов выступал с лекциями о бурятской музыке [20, с. 48]. Также он представал в местных концер-

тах в качестве пианиста (обыкновенно в ансамбле с кем-либо из местных инструменталистов) и руководителем хора Частной музыкальной школы.

Нельзя не добавить ещё нескольких штрихов для полноценного портрета Р.А. Иванова. В городе он был известен и как талантливый фотограф, председатель местного фотографического общества. Отнюдь не случайно наряду с заслугами в музыкальной сфере он охарактеризован как «превосходный фотограф» в иркутском словаре М.Е. Стожа [20, с. 48]. Кроме того, Рафаил Александрович имел чин коллежского асессора, ордена Святого Станислава и Святой Анны, медаль за участие в деятельности Общества Красного креста в период русско-японской войны [4]. Помимо фотографирования в часы досуга музыкант садился на велосипед, что в тот период было довольно модным занятием. Именно с велосипедом он запечатлён на одном из немногочисленных снимков, дошедших до наших дней (рисунок 5).

К сожалению, многообразная деятельность яркого человека была прервана смертью вследствие аппендицита, наступившей 22 января (4 февраля) 1915 года. Тогда на страницах «Сибири» с прочувственным и содержательным словом прощания выступил его соратник М.Н. Синицын¹². Он писал: «Рецензентская, педагогическая и лекторская деятельность покойного слишком хорошо известна иркутянам, а потому я на ней останавливаться не буду, только отмечу неизвестную большой публике сторону его музыкальной деятельности – его литературный труд по истории музыки, который он мечтал впоследствии систематизировать и издать, но ранняя смерть помешала этому намерению, и его мечте не суждено было осуществиться. Смерть похитила его недолгую жизнь, – он немного жил, но много сделал на пользу горячо им любимого дела. Мир праху твоему, дорогой товарищ!» [19].

Невероятно душевный тон данного материала значительно отличается от того, что мы видим в очерке К.В. Дубровского, появившемся к годовщине кончины Р.А. Иванова. Чувствуется, что автор

¹¹ Вообще умалчивает об этом в своем некрологе М.Н. Синицын, скептически отзываясь об этой стороне его работы К.В. Дубровский.

¹² Обладая журналистскими способностями, при жизни Р.А. Иванова он практически не печатался. Лишь после кончины друга М.Н. Синицын опубликовал ряд содержательных материалов об иркутской музыкальной культуре в «Русской музыкальной газете». С 1916 года проживая в Вятке, он очень много печатался в газетах.

создавал свою публикацию не с целью доподлинно рассказать о жизни покойного, а стремился выдать красивое эссе, исполненное массой вычурных оборотов и усиленное цитатой из рассказа «Кладбище» М. Горького. Более того, тон суждений крайне высокомерен. И хотя в конце делается вывод, что имя героя должно быть «записано в памяти людей», Р. А. Иванов здесь представлен неким скромным энтузиастом, труд которого был не очень заметен, пусть и благороден. Подчёркивается, что покойный «не был выдающимся музыкантом» и «насколько известно, он даже никогда и не выступал перед публикой в качестве исполнителя» [7]. Насчёт первого утверждения можно сказать, что по провинциальным меркам Р. А. Иванова можно с полной уверенностью причислить к деятелям выдающимся. Что же касается второго замечания, то документально засвидетельствовано: Р. А. Иванов выступал в концертах как пианист и руководитель хора. Поэтому вполне напрашивается мысль, что в данном случае наблюдается намеренное принижение значения персоны покойного, чтобы по возможности занять освободившуюся нишу в «Сибири». Дело в том, что К. В. Дубровский также работал в жанре рецензии, хотя главным образом на драматические спектакли. Естественно, в вопросах музыкальных он никак не смог бы подняться до уровня Р. А. Иванова.

В целом же обстановку, создавшуюся в печати после смерти Рафаила Александровича, довольно хорошо обозначил автор корреспонденции в Хронике журнала «Музыкальный современник»: «При жизни Р. Иванова, заведывавшего¹³ музыкальным отделом в местной газете «Сибирь», дело с критикой обстояло вполне благополучно, но после его кончины рецензировать начали люди, никакого представления о музыке не имеющие. Привожу выдержки из их статей: «Вагнер умеет захватывать не столько звуками, созвучиями, сколько тем, что и было им открыто – обертонами» (Исаак Г. Сибирь, 4 декабря 1915). «После Бетховена... симфония, как естественно сложившийся организм, а не пустая форма, дана была лишь одним композитором... П. И. Чайковским. Ни Шуберт, ни Шуман, ни Брамс, ни другие композиторы этого периода не внесли в область симфонической музыки живой струи» (Сиб[ирь],



Рисунок 5. Рафаил Иванов с велосипедом. Начало XX века.
Фотокопия
Источник: архив Р. Г. Берестенёва (Иркутск)

1916, 3 января). «Напевы (бурят) бесхитростны, почти однообразны, но удивительно оригинальны: все поют в унисон, но получается аккорд» (Исаак Г. Вокруг храма Саккья-Муни. Сибирь, 1914, 9 июля). Слов нет, такие напевы должны быть очень оригинальны, но не менее оригинален и редактор, поручающий Исаакам Г. вести театральный отдел» [1].

Смерть Р. А. Иванова отразилась не только на освещении музыкальной темы в печати: она не могла не затронуть Частной музыкальной школы. После этого трагического события и скорого отъезда М. Н. Синицына в Вятку практически все заботы по руководству данным учебным заведением легли на Е. Г. Городецкую, которая, впрочем, с честью справилась с этой задачей, сохранив контингент учащихся и имущество школы даже в самые сложные годы [6]. В 1920 году школа волилась в состав Музыкального университета, хотя срок его существо-

¹³ Орфография источника.



вания, к сожалению, оказался недолгим.

Анализируя собранный нами документальный материал можно сделать вывод, что Р.А. Иванов – одна из знаковых фигур в развитии иркутской музыкальной культуры. Укажем на три ключевых момента. *Во-первых*, это незаурядный деятель музыкально-педагогической сферы. Несомненно, нам неизвестны сегодня его педагогические приёмы и построение учебного процесса по каждому из преподававшихся предметов. Тем не менее, налицо исключительная трудоспособность, если учесть количество закреплённых за Р.А. Ивановым дисциплин в ЧМШ. Бесспорна и его инициативность на данной ниве. Кроме того, отражённый в документах успех музыканта в качестве лектора-музыковеда, а также умение популярно донести свои познания через газетные статьи, не оставляют сомнений в максимальной эффективности его взаимодействия с молодёжью. *Во-вторых*, герой данной статьи показал себя как не-

заурядный музыкальный критик, способствовавший и воспитанию вкусов читающей публики, и пробуждению требовательности исполнителей к себе. Сопоставляя материалы Р.А. Иванова с более поздними газетными публикациями иркутских музыковедов можно сделать вывод, что по фундаментальности разборов в плане подробного объяснения тех или иных художественных приёмов, обширных исторических экскурсов он и сегодня остаётся во многом непревзойдённым. *В-третьих*, несмотря на отсутствие масштабности в деятельности Р.А. Иванова как композитора важно подчеркнуть, что он навсегда занял место первого дипломированного специалиста данного профиля в истории Иркутска.

Подобные люди могут служить духовным ориентиром и для сегодняшних музыкантов как искренние поборники распространения серьёзной музыки, неуёмно искавшие самые разные пути для претворения своей культуротворческой задачи в жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Его. Иркутск // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 22. С. 42–46.
- 2/ Н-ный. Театр и музыка // Восточное обозрение. 1900. 5 апр. С. 2.
- 3/ Быкова В.П. Записки старой смолянки. СПб: Типография акционерного общества Е.Евдокимова, 1899. Т. 2: 1858–1878. 396 с.
- 4/ Государственный архив Иркутской области. Ф. 64. Оп. 1. Д. 415. Л. 10(об.), 11(об.).
- 5/ Государственный архив новейшей истории Иркутской области. Ф. 123. Оп. 4. Д. 289. Л. 11–12.
- 6/ ГАНИИО. Ф. 123. Оп. 4. Д. 289. Л. 24.
- 7/ Дубровский К. Памяти Р.А. Иванова: к годовщине смерти // Сибирь. 1916. 22 янв. С. 2.
- 8/ Иванов Р. Среди бурят Иркутской губернии (впечатления от их народной и религиозной музыки) // Русская музыкальная газета. 1914. №№ 14, 15, 16.
- 9/ Иванов Р.А. А.Ф. Вербов (1885–1910) // Сибирь. 1910. 23 окт. С. 1–2.
- 10/ Иванов Р.А. Духовный концерт – 25 марта // Сибирь. 1914. 28 марта. С. 2.
- 11/ Иванов Р.А. Иркутский день: юбилейный концерт Ирк[утского] отд[еления] ИРМО, 10 января // Сибирь. 1910. 12 янв. С. 2.
- 12/ Иванов Р.А. Театр и музыка: 1-й концерт г-жи Вяльцевой – 2 ноября // Сибирь. 1910. 4 нояб. С. 2.
- 13/ Иванов Р.А. Театр и музыка: 2-й концерт г-жи Вяльцевой – 3 ноября // Сибирь. 1910. 5 нояб. С. 2.
- 14/ Колокольников И.А. Музыкальная жизнь Иркутска. 1930–1956. Иркутск: Оттиск, 2023. 300 с.
- 15/ Отчет Иркутского отделения Императорского русского музыкального общества с 1 сентября 1903 года по 1 сентября 1904 года. Иркутск: Типолитография М.П. Окунева, 1904. 45 с. // Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург).
- 16/ Попов И.И. Забытые иркутские страницы: записки редактора. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1989. 384 с.



- 17/ Преснецов Р.М. Первая скрипка Вятки: Заслуженный артист России Михаил Николаевич Синицын. Киров: Первая детская музыкальная школа г. Кирова, 2005. 112 с.
- 18/ Сац А.М. Биография И.А. Сац // Илья Сац: сборник статей. М.-Петроград: Государственное изд-во, 1923. С. 1–7.
- 19/ Синицын М. Памяти товарища // Сибирь. 1915. 25 янв. С. 3.
- 20/ Стож М.Е. Словарь. Часть 1. Сибирские писатели, поэты и ученые. Иркутск: Изд-во «Ирисы», не ранее ноября 1915. 70 с.
- 21/ Харкеевич И.Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1987. 280 с.
- 22/ Центральный государственный архив Кировской области. Ф.Р-3690. Оп. 1. Д. 1. Л. 43(об.).
- 23/ ЦГАКО. Ф.Р-3690. Оп. 1. Д. 31. Л. 6, 6(об.).
- 24/ Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. М.: Государственное музыкальное изд-во, 1950. 132 с.

REFERENCES

- 1/ Ego (1916), "Irkutsk", *Khronika zhurnala «Muzykal'nyi sovremennik»* [Chronicle of the Musical Contemporary magazine], no. 22, pp. 42–46. (In Russ.)
- 2/ N-nyi (1900), "Theater and music", *Vostochnoe obozrenie* [Eastern Review], Apr. 5, p. 2. (In Russ.)
- 3/ Bykova, V.P. (1899), *Zapiski staroi smolyanki* [Notes of the old Smolyanka], Printing house of the joint-stock company E. Evdokimova, St. Petersburg, Vol. 2: 1858–1878, 396 p. (In Russ.)
- 4/ State Archive of the Irkutsk region, F. 64, Inv. 1, File 415, p. 10 (turnover), 11(turnover) (In Russ.)
- 5/ State Archive of the modern history of the Irkutsk region, F. 123, Inv. 4. File 289, p. 11–12. (In Russ.)
- 6/ State Archive of the modern history of the Irkutsk region, F. 123, Inv. 4, File 289, p. 24. (in Russ.)
- 7/ Dubrovskii, K. (1916), "In memory of R.A. Ivanov: to the anniversary of death", *Sibir' [Siberia]*, Jan. 22, p. 2. (In Russ.)
- 8/ Ivanov, R. (1914), "Among the Buryats of the Irkutsk province (impressions of their folk and religious music)", *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian musical newspaper], no. 14, 15, 16.
- 9/ Ivanov, R.A. (1910), 'A.F. Verbov (1885–1910)', *Sibir' [Siberia]*, Oct. 23, p. 1–2. (In Russ.)
- 10/ Ivanov, R.A. (1914), "Religious concert – March 25", *Sibir' [Siberia]*, March 28, p. 2. (In Russ.)
- 11/ Ivanov, R.A. (1910), "Irkutsk day: anniversary concert of the Irkutsk branch IRMO, January 10", *Sibir' [Siberia]*, Jan. 12, p. 2. (In Russ.)
- 12/ Ivanov, R.A. (1910), "Theater and music: the 1st concert of Ms. Vyaltseva – November 2", *Sibir' [Siberia]*, No. 4, p. 2. (In Russ.)

- 13/ Ivanov, R.A. (1910), "Theater and music: the 2nd concert of Ms. Vyaltseva – November 3", *Sibir' [Siberia]*, Nov. 5, p. 2. (In Russ.)
- 14/ Kolokol'nikov, I.A. (2023), *Muzykal'naya zhizn' Irkutsk. 1930–1956* [Musical life of Irkutsk. 1930–1956], Ottisk [Imprint], Irkutsk, 300 p. (In Russ.)
- 15/ Otchet Irkutskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva s 1 sentyabrya 1903 goda po 1 sentyabrya 1904 goda [Report of the Irkutsk branch of the Imperial Russian Musical Society from September 1, 1903 to September 1, 1904], Typolithography of M.P. Okunev, Irkutsk, 45 p. (In Russ.)
- 16/ Popov I.I. (1989), *Zabytye irkutskie stranitsy: zapiski redaktora* [The forgotten Irkutsk pages: notes of the editor], East Siberian Book Publishing House, Irkutsk, 384 p. (In Russ.)
- 17/ Presnetsov, R.M. (2005), *Pervaya skripka Vyatki: Zasluzhennyy artist Rossii Mikhail Nikolaevich Sinitsyn* [The first violin of Vyatka: Honored Artist of Russia Mikhail Nikolaevich Sinitsyn], The First children's music school of Kirov, Kirov, 112 p. (In Russ.)
- 18/ Sats, A.M. (1923), *Biografiya I.A. Sats* [Biography of I.A. Sats], Ilya Sats: collection of articles, State Publishing House, M.-Petrograd, p. 1–7. (In Russ.)
- 19/ Sinitsyn, M. (1915), "In memory of a comrade", *Sibir' [Siberia]*, Jan. 25, p. 3. (In Russ.)
- 20/ Stozh, M.E. (1910), *Slovar'. Chast' 1. Sibirskie pisateli, poety i uchenye* [Dictionary. Part 1. Siberian writers, poets and scientists], Publishing house "Iris", Irkutsk, 70 p. (In Russ.)
- 21/ Kharkeevich, I.Yu. (1987), *Muzykal'naya kul'tura Irkutsk* [Musical culture of Irkutsk], Publishing house of the Irkutsk State University, Irkutsk, 280 p. (In Russ.)
- 22/ The Central State Archive of the Kirov region, F.R-3690, Inv. 1, File 1, p. 43 (turnover) (In Russ.)
- 23/ The Central State Archive of the Kirov region, F.R-3690, Inv. 1, File 1, p. 6, 6(turnover) (In Russ.)
- 24/ Yankovskii, M. (1950), *Rimskii-Korsakov i revolyutsiya 1905 goda* [Rimsky-Korsakov and the revolution of 1905], State Musical Publishing House, Moscow, 132 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

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

Author information

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



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

50/

СЕЙБЕРТ А.Ю.,
ТУ ЧЖИМИНЬ,
Музыкальный инструмент
хулуси как символ культур-
ной идентичности Китая

62/

ПОЛЯКОВ А.Ф.,
ПОЛЯКОВА О.Н.
К вопросу формы и содер-
жания мануальной техники
дирижёра



УДК 781.7

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ ХУЛУСИ КАК СИМВОЛ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ КИТАЯ

А.Ю. СЕЙБЕРТ¹, ТУ ЧЖИМИНЬ²

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

² Главная школа воспитания эстетики «Голос Неба», Чжэнчжоу, провинция Хэнань, Китайская народная республика

АННОТАЦИЯ. Хулуси – традиционный китайский духовой инструмент, играющий важную роль в музыкальной культуре КНР. Его уникальное звучание и внешний вид воплощают богатую культурную и историческую традицию Поднебесной. В последние годы интерес к хулуси значительно возрос как в Китае, так и за его пределами. Однако современное состояние инструмента требует более глубокого анализа и систематизации, чтобы разработать эффективные меры по сохранению и популяризации хулуси в условиях глобализации и стремительного развития технологий. В этом видится актуальность данной статьи. Новизна работы заключается в комплексном рассмотрении истории хулуси, анализе его существующего положения и предложении мер по развитию и пропаганде инструмента. Методология исследования основывается на историко-аналитическом подходе, включающем изучение литературных источников, архивных материалов и современных публикаций, а также на эмпирическом анализе текущего состояния хулуси и его места в современной музыке.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: хулуси, китайский инструмент, техники игры, культурное наследие, народные традиции.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

MUSICAL INSTRUMENT HULUSI AS A SYMBOL OF CHINA'S CULTURAL IDENTITY

A. SEIBERT¹, TU ZHIMIN²

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

² The Main School for the education of aesthetics "Voice of Heaven", Zhengzhou, Henan, China

ABSTRACT. Hulusi is a traditional Chinese wind instrument that plays an important role in the musical culture of China. This instrument, with its unique sound and appearance, embodies a rich cultural and historical tradition. In recent years, interest in hulusi has increased significantly both in China and abroad. However, the current state of the instrument requires a deeper analysis and systematization in order to develop effective measures for its preservation and development.

The relevance of this study is due to the need to preserve and popularize hulusi in the context of globalization and the rapid development of technology. The novelty of the work lies in a comprehensive examination of the history of Hulusi, an analysis of its current state and the proposal of measures for the development and promotion of the instrument.

The research methodology is based on a historical and analytical approach, including the study of literary sources, archival materials and modern publications, as well as an empirical analysis of the current state of hulusi and its place in modern music.

KEYWORDS: hulusi, Chinese instrument, playing techniques, cultural heritage, folk traditions.

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

Музыкальные инструменты являются неотъемлемой частью культурного наследия человечества, отражая историю, традиции и эстетические ценности различных цивилизаций. Среди них особое место занимает хулуси – уникальный китайский духовой инструмент, история которого насчитывает более двух тысячелетий. Его мягкое и выразительное звучание стало неотъемлемой частью традиционной музыки КНР, а в последние десятилетия хулуси получил широкое признание и за пределами страны.

Несмотря на богатую многовековую историю и культурную значимость хулуси, научные изыскания, посвящённые этому инструменту, остаются относительно немногочисленными. Большинство китайскоязычных работ сосредоточено на описании конструктивных особенностей и техники игры, представленных в отдельных статьях музыковедения КНР (см. [8; 10; 13]), в то время как вопросы, связанные с процессом усвоения хулуси, его акустическими свойствами и ролью в музыкальной культуре современного Китая, не получили развёрнутого освещения и требуют более глубокого изучения.

В России труды о репрезентанте традиционных духовых инструментов КНР отсутствуют. Существующая информация на просторах русскоязычного Интернета достаточно ограничена и является всего лишь переводом отдельных фрагментов страниц сайтов Поднебесной. Данная статья призвана восполнить этот пробел. Авторы предлагают всестороннее рассмотрение хулуси через осуществление исторического экскурса, анализа конструктивных и акустических характеристик и определения его роли в традиционной и современной музыке КНР. Особое внимание будет уделено влиянию технологических инноваций и культурных трансформаций на эволюцию инструмента, а также перспективам его дальнейшего развития и интеграции в глобальное музыкальное пространство.

История возникновения хулуси

Хулуси (葫蘆絲) – традиционный китайский духовой инструмент, разновидность флейты (рисунок 1). Дословно «хулуси» переводится как «шёлковая тыква»: от хулу (*húlu*) – калекас или бутылочная тыква



Рисунок 1. Хулуси. Источник: https://www.joom.ru/ru/products/5fc44bb98905e3010729387b?variant_id=5fc44bb98905e3000729387d

и си (*si*) – шёлк. Шелковистой тыквой его прозвали за выразительный мягкий тембр.

Хулуси берёт своё начало от древних племён Цян, обитавших на территории современного юго-западного Китая. История этого инструмента уходит корнями в 1-е тысячелетие до н.э., когда его прототипы использовались в ритуальных и обрядовых действиях. Для племён Цян хулуси символизировал связь с духами природы и служил важным элементом в обрядах поклонения. Археологические находки подтверждают, что первые «шёлковые» флейты изготавливались из бамбука, а их звук считался средством общения с божествами и духами.

О происхождении хулуси сложено немало красивых легенд. Одна из них гласит, что в провинции Юньнань была большая буря, вызвавшая наводнения. Храбрый юноша по имени Сяо Бу Мао из народа Дай использовал большую тыкву, чтобы переплыть через разлившуюся реку и спасти свою возлюбленную. Будда, растроганный его самоотверженностью, благословил Сяо Бу и превратил его тыкву в музыкальный инструмент, вставив в неё золотой



бамбук. Как только молодой человек заиграл на нём, возникла волшебная мелодия, и мир вокруг преобразился: распустились цветы, появились павлины, и все вокруг ощутили благословение счастья. С тех пор хулуси распространился среди народов Дай, став частью культурного наследия региона¹.

Существует и другая версия легенды. Согласно ей, в древние времена злобное существо по имени Сюншоу нападало на людей и скот. Великий герой по имени Рон Артест, преодолевая трудности, добрался до дворца богини Ньюа. Тронутая его искренностью, она подарила ему волшебную тыкву, способную умирять демонов. Вернувшись в родной город, Артест столкнулся с Сюншоу и попытался успокоить его с помощью тыквы. Однако это существо продолжало буйствовать, пока Артест не воткнул в тыкву бамбуковую палку словно меч в соперника, после чего Сюншоу наконец утих. В память о героическом подвиге Артеста люди создали «шёлковую тыкву»².

Эти легенды подчёркивают культурное и духовное значение хулуси в Китае, который является не только музыкальным инструментом, но и ярким символом мужества, любви и мудрости.

Происхождение хулуси можно проследить ещё до появления первой империи в истории Китая Цинь (221–206 гг. до н.э.). Медная тыква, обнаруженная археологами на руинах Лицзяшань в уезде Цзянчуань и на руинах горы Шичжай в уезде Цзинбинь (оба расположены в провинции Юньнань), была отнесена к артефактам периода поздней Весны и Осени (770–476 гг. до н.э.) и раннего периода Воюющих царств (475–221 гг. до н.э.).

В «Книге варваров» Фань Чо времён династии Тан (618–907 гг.) обнаруживаем следующее упоминание: «Маленькие дети в сумерках прогуливаются по Люксяну, наигрывая на тыквах или листьях, выражая слова любви в своих песнях»³. То есть в это время инструмент уже являлся частью придворной музыки, и его мелодичное звучание привлекло внимание музыкальных мастеров и аристократии.

Этнические меньшинства провинции Юньнань,

включая народы хани, бай и дулун, внесли значительный вклад в развитие хулуси, создав на его основе богатую музыкальную традицию. В их культуре шёлковая флейта стала неотъемлемой частью народной музыки и ансамблей, сопровождавших важные события и праздники. Известно, что хулуси сопровождал обрядам жертвоприношений, являлся участником торжественных мероприятий, например, свадебных церемоний или новоселья. Наряду с перечисленным он использовался для выражения скорби об умерших родственниках. Также звуки этого инструмента служили сигналом окончания работ на поле. Однако чаще шёлковая флейта использовалась мужчинами в ритуале объяснения в любви к женщине. Согласно легенде народа Дай, тыква символизирует женщину, а бамбук – мужчину. Зависимость тыквенного шёлка от бамбука символизируют чувства между мужчинами и женщинами народа Дай, которые любят друг друга и никогда не разлучаются⁴.

Упоминание хулуси встречается в классической китайской литературе. Например, в романе Ши Най-Аня «Речные заводи» (XIV век) находим описание одного из разбойников: «Третьего удальца звали Ма Лин. Он был родом из Цзиньлина и выходцем из семьи, принадлежавшей к вольному люду; хорошо играл на двойной металлической флейте и в совершенстве владел длинным мечом. Народ прозвал его “Чудесный железный свисток”» [3, с. 137]. Под двойной металлической флейтой в данном случае подразумевалась ранняя разновидность хулуси с двумя трубками.

В романе Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» (XVIII век), также можно найти упоминания о музыкальных инструментах, схожих с хулуси. Хотя напрямую он и не называется, но описания духовых с мягким и проникновенным звучанием создают ассоциации с шёлковой флейтой. Отметим, что в своём произведении писатель уделяет большое внимание деталям быта и культуры, включая музыкальные традиции, что позволяет читателям глубже понять социальный контекст эпохи.

В XX веке, с началом политики Реформ и Открытости, хулуси стал известен широкой аудитории как в Китае, так и за его пределами. Современные ком-

¹ https://web.archive.org/web/20071209232545/http://www.yn.xinhuanet.com/travel/2007-06/11/content_10263897.htm

² Там же.

³ <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=689197&Type=bkztb&Preview=false>

⁴ Там же.



позиторы и музыканты КНР, такие как Чэнь Циган⁵ и Тан Дун⁶, начали активно включать хулуси в свои сочинения, интегрируя его уникальное звучание в национальную и мировую музыкальную культуру. Например, в оркестровом сопровождении песни «Преждевременная любовь» Тан Дуна к кинофильму «Крадущийся тигр и затаившийся дракон», наряду с эстрадно-симфоническим оркестром, используются традиционные китайские инструменты, такие как струнная щипковая пипа, деревянный духовой хулуси, барабан баньгу и гонг чжун [1, с. 34]. Таким образом, хулуси обрёл статус символа культурного диалога между Востоком и Западом, сохраняя свои древние корни и в то же время развиваясь в контексте современной мировой музыки.

В последние годы было проведено несколько исследований, посвящённых изучению акустических свойств хулуси. Примером могут служить труды Лю Юнга и Чжан Ли из Университета Нанкин, которые занимались моделированием звукового спектра хулуси. В их работах детально рассматриваются резонансные свойства инструмента, а также влияние материалов, из которых он изготовлен. Авторы пришли к выводу, что, например, использование современных композитных материалов вместо традиционного бамбука может значительно расширить динамический диапазон инструмента и повысить его долговечность без потери аутентичности звучания (см. об этом: [7, с. 45–60]).

Ван Вэй из Шанхайской консерватории изучал влияние формы резонатора хулуси на его акустические характеристики. Учёный доказал, что небольшие изменения в форме колбы-резонатора способны улучшить контроль над высотой звука и сделать инструмент более универсальным для использования в различных музыкальных жанрах. Его работы также касаются моделирования звуковых волн внутри шёлковой флейты для оптимизации её звукового спектра [4, с. 102–118]. Эти наблюдения позволяют создавать усовершенствованные модели хулуси, которые отличаются от традиционных улучшенной точностью настройки, более широким диапазоном тонов и увеличенной громкостью звука. Например,

современные версии, изготовленные с использованием синтетических материалов, могут использоваться в больших концертных залах, в то время как сделанные из естественных природных ресурсов в этих же условиях часто теряются в звуковом пространстве [6, с. 75–89]. Иллюстрацией таких изменений может служить исследование, проведённое Ли Мином, в котором хулуси из бамбука сравнивался с современными аналогами из пластика и металла. Искусствовед отмечает, что новейшие представители семейства бутылочных духовых обеспечивают более стабильный звук и меньше подвержены влиянию влажности и температуры, что важно для концертных исполнений. Тем не менее, все авторы подчёркивают, что аутентичные формы хулуси всё ещё сохраняются в традиционной музыке, где ценится натуральный тембр и историческое звучание [6, с. 80–83].

Таким образом, улучшения выражаются в более стабильном и громком звуке, большем диапазоне и возможности использовать инструмент в современных музыкальных жанрах, что способствует его интеграции в мировое искусство.

Эволюция хулуси

Процесс эволюции хулуси можно разделить на несколько этапов, каждый из которых отражает изменения в технологии изготовления и культурных предпочтениях.

Первоначальный этап (до X в.)

В начальной стадии своего развития хулуси изготавливался из природных материалов (бамбук и тыква), которые являлись легко доступными и использовались в различных регионах Китая. Как уже отмечалось, в древности хулуси был тесно связан с этническими меньшинствами Юго-Восточного Китая, особенно с народом Дай. Его звучание отличалось грубостью, неотшлифованностью и, одновременно, выразительностью тембра, что позволяло использовать его для исполнения народных песен и ритуалов. На данном этапе хулуси представлял собой простой инструмент с основной трубкой и одной или двумя вспомогательными, каждая из которых имела свой голосовой язычок.

Этап совершенствования (X–XIX вв.)

Со временем мастера начали экспериментировать с конструкцией инструмента, стремясь усовершенствовать его звучание и функциональность. Они добавляли дополнительные трубки и язычки, что

⁵ Циган Чэнь (род. 1951) – китайско-французский композитор.

⁶ Тань Дунь, также Тан Дун (род. 1957) – китайский и американский композитор, лауреат премии «Грэмми» и премии «Оскар».



давало возможность расширить диапазон и улучшить тембр звука. Этот процесс модификации происходил параллельно с развитием музыкальной культуры в Китае, где росла потребность в инструментах с богатым звучанием. В некоторых регионах начали использоваться более сложные резонаторы и клапанные механизмы, что способствовало развитию игры на хулуси как исполнительского вида искусства.

Современный этап (с конца XX в. по настоящее время)

XX век стал периодом значительных изменений для хулуси и для многих других традиционных китайских инструментов. Развитие технологий и появление новых материалов, таких как различные виды пластика и металлов, привели к созданию современных версий хулуси, которые отличаются большей стабильностью и чистотой звучания. Они часто изготавливаются с применением методов массового производства, что позволяет сделать их доступными для широкой аудитории.

Интерес к хулуси значительно возрос за пределами Китая благодаря участию музыкантов и ансамблей в международных музыкальных фестивалях и культурных обменах. Ярким примером может служить выступление китайских музыкантов на *World Music Expo* (WOMEX), одном из крупнейших музыкальных событий, посвящённых этнической и народной музыке, которое с 1994 года ежегодно проходит в различных городах Европы. В 2018-м, на фестивале *WOMEX* в Лас-Пальмесе (Испания), ансамбли из КНР демонстрировали национальные музыкальные инструменты, включая хулуси, что способствовало повышению его узнаваемости на мировой сцене.

Другим значимым событием является *Шанхайский международный фестиваль традиционной музыки*: проводится ежегодно с начала 2000-х гг. На него съезжаются музыканты со всего мира, и китайские инструменты постепенно завоевывают международное признание. Так, в 2019 году на мероприятии выступили представители из более чем 20 стран, и хулуси был представлен в концертных программах нескольких исполнителей, что вызвало большой интерес к его звучанию у иностранной аудитории. Также стоит упомянуть *Фестиваль азиатской традиционной музыки*, который организуется каждые два года в различных странах Азии. В 2021 году он прошёл в Бангкоке (Таиланд),

на котором китайская делегация представила серию концертов, где звучал хулуси в сочетании с другими традиционными инструментами региона.

Обозначенные фестивали не только популяризуют хулуси, но и служат платформой для культурного обмена. Признание на мировой сцене связано также с тем, что хулуси не только сохраняет свои традиционные корни, но и адаптируется к новым музыкальным контекстам, демонстрируя универсальность и способность гармонично сочетаться с современными музыкальными жанрами.

Эволюция хулуси от простого народного инструмента до современного музыкального устройства отражает широкие культурные и технологические изменения, происходившие в Поднебесной на протяжении столетий. Эти процессы также подчёркивают важность сохранения и адаптации традиционной культуры в условиях изменяющегося мира. Обретение международной известности и включение произведений для «шёлковой тыквы» в программы крупнейших фестивалей свидетельствует о том, что хулуси стал символом культурного наследия Китая.

Тембровые особенности хулуси

Хулуси – инструмент с мягким и мелодичным тембром, идеально подходящий для исполнения спокойных и протяжных мелодий. В национальных оркестрах он часто выступает в качестве солирующего, раскрывая своё уникальное музыкальное очарование (рисунок 2).

Тембровые характеристики хулуси характеризуются китайскими искусствоведами следующим образом:

1. **Мягкость.** Звук хулуси нежный и не резкий, что является основной спецификой его тембра. Эта мягкость сообщает инструменту особую выразительность и позволяет создавать успокаивающие и умиротворяющие мелодии.
2. **Тонкость.** Хулуси производит тонкие и элегантные звуки, рождающие неуловимые и деликатные эмоции, придавая музыке воздушность и лёгкость, что особенно ценится в традиционной китайской музыкальной культуре.
3. **Звучность.** Тембр хулуси богат и насыщен, чем дольше его слушаешь, тем больше он привлекает внимание. Инструмент способен формировать неповторимую атмосферу, погружая слушателя в различные эмоциональные состояния.
4. **Простота.** Тембр хулуси обладает пастораль-



Рисунок 2. Исполнитель на хулуси. Источник: <https://ishare.ifeng.com/c/s/7jr88XGEE5F>

ным оттенком звучания. Эта простота отражает искренность и естественность, что сообщает музыке особое очарование.

5. **Плавность.** Звук хулуси лёгкий и плавный, напоминает грациозные движения танцора. Такое качество придаёт музыке изящество, создавая эффект «невесомости».
6. **Сладость.** Тембр хулуси обладает «сладостью», подобен «вкусному источнику». Данная характеристика делает звук инструмента привлекательным и приятным для слуха.
7. **Сочность.** Звук хулуси сочен и насыщен, как цвет нефрита или зелёный бамбук. Данная особенность подчёркивает жизнеспособность и энергию, присущие инструменту (см. об этом: [7]).

Чтобы играть на хулуси, необходимо освоить технику управления пальцами и дыханием. Пальцы играют ключевую роль в контроле громкости, высоты звука и тона. Правильная поза и положение рук также важны для достижения желаемого звукового эффекта. Исполнитель должен владеть техникой дыхания, поддерживать ритм и контролировать форму полости рта, чтобы добиться оптимального звучания. Указанные аспекты требуют особого внимания и регулярной практики для достижения

высокого уровня мастерства. Например, ошибки, такие как неправильное положение пальцев или несоответствующая поза, могут существенно снизить качество исполнения и, что немаловажно, негативно сказаться на здоровье музыканта.

Современное состояние хулуси

Хулуси, являясь традиционным китайским инструментом, на протяжении своей долгой истории претерпел значительные изменения. Сначала он имел довольно простую конструкцию и использовался преимущественно в народной музыке. Однако с начала XIX столетия, с ростом интереса к национальной культуре, хулуси привлёк внимание исследователей и исполнителей, что способствовало эволюции его конструктивных характеристик.

Под руководством преподавателя и выдающегося китайского музыканта Гэнь Дэцюаня (1958–2008) была разработана первая образовательная программа по обучению игре на хулуси. Гэнь Дэцюань преподавал в Консерватории Юньнани и признан сегодня важнейшей фигурой в популяризации хулуси как в Китае, так и за его пределами. Он приложил большие усилия по стандартизации процесса освоения инструмента и модернизацию его конструкции. Гэнь Дэцюань не только создал первый учебный курс по хулуси, но и написал методическое пособие для



Рисунок 3. Процесс изготовления хулуси. Установка основной и дополнительных трубок.

Источник: <https://ishare.ifeng.com/c/s/7jr88XGEE5F>

студентов. Его труд «基础葫芦丝教学法» (*«Основы игры на хулуси и педагогические методы»*) [5] был опубликован в 1995 году и до сих пор используется как основное руководство для преподавателей и исполнителей. В книге описаны базовые техники игры, а также разработаны различные по техническим параметрам упражнения, что способствовало формализации обучения и стандартам игры на хулуси.

Необходимо подчеркнуть, что Гэнь Дэцюань и его последователи внесли существенные улучшения в конструкцию инструмента: они расширили диапазон хулуси, добавив дополнительные трубки и язычки (рисунок 3). Это изменение увеличило количество ступеней в звукоряде с 8 до 11, а затем и до 13, что позволило музыкантам исполнять достаточно сложные и разнообразные произведения. Таким образом, хулуси стал универсальным инструментом, который используется в широком контексте – от традиционной музыки до современной и эстрадной. Стандартизация также касалась его температуры. В прошлом хулуси настраивались по-разному, что могло создавать трудности при исполнении музыки в ансамблях. Современные хулуси отрегулированы в соответствии с международной системой двенадцатитоновой шкалы – это обеспечило совместимость с другими инструментами

и упростило освоение хулуси исполнителями.

Гэнь Дэцюань также внёс значительный вклад в развитие техники игры на хулуси, разработав новые исполнительские приёмы, которые существенно расширили выразительные возможности инструмента. В своём труде «Основы игры на хулуси и педагогические методы» он описал несколько ключевых техник, среди которых:

1. **Техника вибрато** – Дэцюань подробно объясняет, как управлять дыханием и пальцами для создания вибрато, что добавляет звучанию хулуси мягкости и эмоциональной глубины. Эта техника требует особой координации между дыханием и движением пальцев.
2. **Глиссандо** – использование плавного перехода между нотами, которое помогает создавать мелодические линии с непрерывным движением звука. Данная техника особенно эффективна в традиционных китайских мелодиях, подчёркивает их лиризм.
3. **Флажолеты** – техника создания обертонов за счёт определённого положения пальцев и изменения воздушного потока. Флажолеты используются для получения чистого, звонкого звучания и позволяют расширить диапазон инструмента.



4. **Техника двойного дыхания** – Дэцюань ввёл эту сложную технику, которая позволяет играть непрерывно («перманентное дыхание»), что существенно расширяет возможности для длительных пассажей и повышает выразительность исполнения.
5. **Применение быстрых арпеджио** – Гэнь добавил новую технику игры арпеджио, что позволило музыкантам исполнять более динамичные и виртуозные пассажи, чем это было возможно ранее.
6. **Ударный звук** – язык неожиданно ударяет по трубке, создавая резкий звук.
7. **Изменчивый звук** – изменение высоты ноты во время игры.
8. **Трель** – быстрое чередование двух нот.
9. **Двойной звук** – использование двух трубок для создания гармонии.
10. **«Трёпка» пальцем** – быстрое чередование пальцев на отверстиях трубки.
11. **Трель «виртуальным» пальцем** – использование техник модуляции воздуха и языка для изменения звука.
12. **Трель животом** – использование диафрагмы для создания вибрато.
13. **Циркуляционный воздухообмен** – техника, позволяющая дуть в инструмент, одновременно выдыхая через нос.

Обозначенные техники помогли сделать хулуси более универсальным инструментом, пригодным как для исполнения традиционной китайской музыки, так и современных музыкальных композиций. Сложность заключается в способности играть сочинения с высоким уровнем технического и выразительного мастерства, а также в интеграции хулуси в различные музыкальные жанры и стили, от джаза до современных электронных композиций.

В числе наиболее важных исполнителей на хулуси можно выделить следующих:

- Чэнь Циган – современный мастер игры на хулуси, активно использующий инновационные техники в своих выступлениях и записях. Его виртуозные композиции, такие как *«Гроза»*, показывают сложность и разнообразие новаторских исполнительских приёмов хулуси.
- Ли Цзинь – известный музыкант и преподаватель, который продолжает развивать и популяризировать хулуси, внедряя новые техники в свою музыку.

- Хуан Цзяньмин – популярный исполнитель, являющийся признанным экспертом в области современного репертуара для хулуси.

Таким образом, нововведения позволили хулуси выйти за рамки традиционной музыки, открыв возможности для его использования в сложных композициях, что значительно расширило диапазон и выразительные возможности инструмента.

Китайская музыка тесно связана с культурой и природой, часто отражая географические особенности и культурные традиции различных регионов. Хулуси, с его шёлково-нежным и мелодичным звучанием, идеально подходит для передачи таких настроений. Композиторы, работающие с хулуси, часто создают сочинения, которые воплощают природные пейзажи, а также эмоциональные состояния, связанные с их восприятием. Например:

- Тан Дун в своём произведении *«Преждевременная любовь»*, которое является частью саундтрека к фильму *«Крадущийся тигр, затаившийся дракон»*, использует хулуси для создания красочных звуковых ландшафтов, рождающих ощущение бескрайних просторов и величия природы и, в то же время, воплощающих богатые эмоциональные контексты кинокартины.

- Чэнь Циган в сочинении *«Пейзаж гор и рек»* вводит тембр хулуси для отображения красоты и умиротворения китайских горных пейзажей. Музыка включает имитацию звуков природы, таких как ветер и журчание воды, создавая атмосферу покоя и гармонии.

- Сунь Хайфэн в своей композиции *«Звуки леса»* использует хулуси, чтобы передать чувство пребывания в густом лесу, играя на контрастах между спокойствием леса и его скрытыми динамическими элементами. Эта работа иллюстрирует, как хулуси может имитировать «звуковые текстуры» природы.

Указанные опусы демонстрируют способность инструмента передавать с равной степенью выразительности и визуальные образы, и глубокие эмоциональные состояния.

Приведём ещё несколько имён китайских музыкантов, в творчестве которых присутствуют сочинения для хулуси.

Ли Бо – композитор, известный своими работами для традиционных китайских инструментов. В сочинении *“Dream of Yunnan”* (*«Мечта о Юньнани»*)



хулуси используется в качестве ведущего тембра, передавая атмосферу Юньнаньского региона, откуда этот инструмент родом.

Чжао Цзюйбинь – композитор и аранжировщик, известный своими сочинениями для хулуси. В его работах “Moonlight on the Spring River” (*«Лунный свет на весенней реке»*) и “Joy of the Dai People” (*«Радость дня, люди»*) мягкое и проникновенное звучание хулуси создаёт неповторимую эмоциональную атмосферу.

Ян Цзинь – композитор, который экспериментирует с хулуси, создавая произведения, в которых сочетаются традиционные мелодии с современными аранжировками. Оркестровая композиция “Silk Road Fantasia” (*«Фантазия Шелкового пути»*) озвучена данным тембром, воспринимающимся в контексте целого как репрезентант древней китайской культуры.

Невозможно не отметить вклад в расширение репертуара для данного инструмента профессора и ведущего преподавателя Консерватории Юньнани Ли Чуньхуа (род. 1964). Он активно занимается обучением студентов и исследованием традиционных китайских инструментов, включая хулуси. Ли Чуньхуа также известен как автор методических разработок. Профессор не только продолжает совершенствовать традиционные техники игры на хулуси, но и внедряет современные подходы, адаптируя «шёлковую тыкву» для исполнения сложных современных произведений. Кроме того, Ли Чуньхуа активно занимается его популяризацией, организуя мастер-классы и семинары в различных странах, что способствует активизации интереса к нему как в Китае, так и за его пределами.

Современное развитие национального инструмента включает интеграцию элементов современной музыки, таких как джаз, поп и электронная музыка. Это приводит к формированию новых музыкальных стилей и делает хулуси популярным среди молодёжи. Композиторы и исполнители, например, прибегают к использованию электронных эффектов и усилителей, чтобы создавать уникальные звуковые текстуры и расширить выразительные возможности инструмента. Так, признанные во всём мире мастера игры Го Жун и Жу Цзюньфэн активно экспериментируют с шёлковой флейтой. В их творчестве китайские мелодии органично переплетаются с джазом, электронной музыкой и элементами авангарда.

Го Жун активно работает с композиторами, которые стремятся соединить аутентичное звучание народных инструментов с современными аранжировками. Одним из наиболее известных альбомов этого музыканта является “The Bamboo Flute & Hulusi Collection” (*«Бамбуковая флейта и коллекция хулуси»*), где традиционные китайские мелодии получают второе рождение, позволяя слушателям XXI века по-новому оценить красоту и глубину инструментальной музыки. В репертуаре Жу Цзюньфэна фигурирует альбом “Hulusi in the Modern World” (*«Хулуси в современном мире»*), где традиционные мелодии Юньнаньского региона Китая переработаны в современных стилях (электроника, эмбиент). Жу Цзюньфэн сотрудничает с западными музыкантами, что позволяет ему создавать оригинальные кроссвер-проекты. Всё это направлено на сохранение традиционной культуры, способствует привлечению новой слушательской аудитории, как в Китае, так и за его пределами.

Несмотря на возросший интерес к хулуси, обозначается и ряд проблем. Одна из них – это недостаток профессиональных исполнителей и преподавателей, что затрудняет передачу основ мастерства игры на инструменте молодому поколению. Другая проблема связана с существующими трудностями в стандартизации изготовления хулуси, что влечёт за собой изменение качества звука и определяет долговечность инструмента. В целях его сохранения и развития авторы данной статьи предлагают следующие решения:

1. Создание образовательных программ и курсов. Введение специализированных курсов по обучению игре на хулуси в музыкальных школах и консерваториях поможет подготовить новых исполнителей и преподавателей. Такие курсы должны включать как теоретические, так и практические занятия, а также мастер-классы опытных музыкантов.

На данный момент в Китае существуют школы и курсы, где преподаётся игра на хулуси, однако это обучение в настоящее время носит характер дополнительного образования, а не основного профессионального, как могло бы стать в ближайшем будущем. В качестве примера приведём школу «Голос облака», которая предлагает систематические курсы для различных возрастных групп и уровней подготовки, включая «Школу по хулуси для пожилых



Рисунок 4. Юные исполнители на хулуси.

Источник: http://www.xinhuanet.com/english/2019-05/15/c_138060846_4.htm

людей», «Учебный курс по популяризации хулуси в университетах» и др. Согласно данным Комитета по производству национальной инструментальной музыки Китая, в 2018 году было продано внутри и за пределами страны около 20 миллионов китайских национальных музыкальных инструментов, из которых 9 миллионов составили хулуси [14]. Это свидетельствует о растущей популярности инструмента и его значимости в китайской культуре, а также о том, что хулуси становится важным элементом культурного обмена.

2. Интеграция в образовательные и культурные программы. Введение хулуси в образовательные и культурные программы способствует привлечению внимания детей и молодёжи и обеспечивает преемственность традиций (рисунок 4). Организация мастер-классов, лекций и семинаров, посвящённых истории, технике игры и культурному значению хулуси – это значительные меры по активизации к нему широкого общественного интереса. Подобные мероприятия не только обучают, но и вдохновляют участников, пробуждая интерес к инструменту и его музыкальному наследию.

Создание учебных материалов и пособий также является важной частью интеграции хулуси в образовательные программы. Востребованными ресурсами

могут стать учебники, видеокурсы и интерактивные приложения. Они помогут учащимся освоить технику игры, глубже понять культурный контекст и узнать традиционные музыкальные формы.

3. Популяризация через медиа и интернет.

В современном мире медиа и интернет играют ключевую роль в продвижении культуры и искусства. Использование социальных сетей и видео-хостингов значительно расширяет возможности для популяризации хулуси. Размещение контента, посвящённого истории инструмента, технике игры и музыкальным сочинениям, позволит привлечь внимание широкой аудитории. Например, создание и демонстрация обучающих видео может вдохновить начинающих музыкантов. Социальные сети являются платформой для взаимодействия исполнителей с их аудиторией, в том числе для знакомства с новыми произведениями, техниками и т.д. Интернет позволяет объединить сообщество любителей хулуси в форумы и группы, в которых можно обмениваться опытом и знаниями.

4. Исследовательская деятельность. Необходимо поддержка научных разработок в области истории и технологии изготовления инструмента. Авторы исследований могут сосредоточиться на вопросах, связанных с акустическими и конструктивными особенностями хулуси. Современные изыскания также



должны включать разработку новых материалов и методов изготовления, что позволит создавать инструменты с более стабильными и богатыми тембровыми характеристиками. Кроме того, важно всестороннее изучение истории бытования хулуси, изучение этнографических и исторических данных, выявляющих новые факты его эволюции в различных культурах.

В заключение ещё раз подчеркнём, что хулуси, благодаря своей уникальной конструкции и богатому

историческому наследию, занимает значительное место в китайской музыкальной культуре. Эволюция инструмента от простого народного до сложного и универсального музыкального устройства отражает широкие культурные и технологические изменения, происходящие в Китае. В настоящее время хулуси продолжает развиваться, объединяя традиционные элементы с современными инновациями, и является важным средством культурного обмена и сохранения уникального музыкального наследия Китая.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Безниско О.Н., Чжоу Шуюй. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 2 (81). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/buddizm-i-estetika-muzyki-tan-dunya> (дата обращения: 10.08.2024).
- 2/ Клименко А.Е., Юйци Ч. Особенности функционирования народных духовых инструментов флейтового и язычкового типов в Китае // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 2. С. 46–54.
- 3/ Ши Най-Ань. Речные заводи: роман в двух томах. Т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 631 с.
- 4/王伟. 谐振器的形状及其对上海音乐学院音乐科学杂志Hulusi//Journal声音的影响. 2021. 第2号 2. 第102–118页.(Ван Вэй. Форма резонатора и ее влияние на звук хулуси // Журнал музыкальной науки Шанхайской консерватории. 2021. № 2. С. 102–118).
- 5/ 根德泉.基础葫芦丝教学法. 北京: 1995年人民音乐出版社. 150页.(Гэнь Дэцюань. Основы игры на хулуси и педагогические методы. Пекин: Издательство Народной музыки, 1995. 150 с.)
- 6/ 李敏.传统和现代的比较研究.中国工具创新.2022.5号.第75–79页.(Ли Минь. Сравнительное изучение традиционных и современных хулуси // Китайские инновации в области инструментов. 2022. № 5. С. 75–79.)
- 7/ 刘云, 张立. 葫蘆絲.《中国乐器杂志》的声学特征和建模.2019.第3页第45–60页.(Лю Юн, Чжан Ли. Акустические характеристики и моделирование хулуси // Журнал китайских музыкальных инструментов. 2019. № 3 С. 45–60.)
- 8/ 王丽华. 中国传统民族乐器的传承与发展 // 中国音乐学. 2020. 第2号. 第34–46页 (Ван Лихуа. Наследие и развитие традиционных китайских национальных музыкальных инструментов // Китайское музыковедение. 2020. № 2. С. 34–46).
- 9/ 刘晓红. 中国传统民族乐器的传承与发展 // 中国音乐学. 2020. 第3号. 第75–89页 (Лю Сяохун. Наследие и развитие традиционных китайских национальных музыкальных инструментов // Китайское музыковедение. 2020. № 3. С. 75–89).
- 10/ 张锐. 中国传统民族乐器的保护与传承 // 中国音乐学. 2016. 第4号. 第102–118页 (Чжан Жуй. Защита и исследование традиционных китайских национальных музыкальных инструментов // Китайское музыковедение. 2016. № 4. С. 102–118).
- 11/ 张小梅. 中国传统民族乐器的传承与发展 // 中国音乐学. 2020. 第4号. 第45–60页 (Чжан Сяомэй. Наследие и развитие традиционных китайских национальных му-



зыкальных инструментов // Китайское музыковедение. 2020. № 4. С. 45–60).

12/ 张静. 中国传统民族乐器的传承与发展 // 中国音乐学. 2020. 第1号. 第13–29页 (Чжан Цзин. Наследие и развитие традиционных китайских национальных музыкальных инструментов // Китайское музыковедение. 2020. № 1. С. 13–29).

13/ 赵春华. 中国传统民族乐器的传承与保护 // 音乐研究. 2010. 第5号. 第80–83页 (Чжао Чуньхуа. Наследование и защита традиционных китайских национальных музыкальных инструментов // Музыкальные исследования. 2010. № 5. С. 80–83).

14/ 杨晓燕. 中国传统民族乐器的发展与保护 // 中国音乐学. 2018. 第2号. 第46–54页 (Ян Сяоянь. Развитие и защита традиционных китайских национальных музыкальных инструментов // Китайское музыковедение. 2018. № 2. С. 46–54).

REFERENCES

1/ Beznisko, O.N. (2021), "Buddhism and the aesthetics of Tan Dun's music", *Culturallife of the South of Russia*, no. 2 (81). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/buddizm-i-estetika-muzyki-tan-dunya> (Accessed 10 August 2024). (In Russ.)

2/ Klimenko, A.E., Yuqi, Ch. (2023), "Features of the functioning of folk wind instruments of the flute and reed types in China", *ARTE*, no. 2, pp. 46–54 (In Russ.)

3/ Wang, Wei (2021), "The shape of the resonator and its influence on the sound of the Hulusi", *Shanghai Conservatory Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 102–118. (In Chinese)

4/ Gen, Dequan (1995), *基础葫芦丝教学法* [Basics of playing the hulusi and teaching methods], People's Music Publishing House, Beijing, 150 p. (In Chinese)

5/ Li, Min (2022), "A Comparative Study of Traditional and Modern Hulusi", *Chinese Instrument Innovations*, no. 5, pp. 75–79 (in Chinese)

6/ Liu, Yong, Zhang, Li (2019), "Acoustic Characteristics and Modeling of Hulusi", *Journal of Chinese Musical Instruments*, 2019. P. 45–60 (In Chinese)

7/ Shi, Nai-An (1959), *Rechnyye zavodi* [Water Margins]: A Novel in Two Volumes], V. 2, State Publishing House of Fiction, Moscow, 631 p. (In Russ.)

8/ Van, Likhua (2020) *Nasledie i razvitie traditsionnykh kitaiskikh natsional'nykh muzykal'nykh instrumentov* [The Heritage and Development of Traditional Chinese National Musical Instruments], *Kitaiskoe muzykovedenie* [Chinese musicology], no. 2, pp. 34–46 (In Chinese)

9/ Lyu, Syaokhun (2020), *Nasledie i razvitie traditsionnykh kitaiskikh natsional'nykh muzykal'nykh instrumentov* [The Heritage and Development of Traditional Chinese National Musical Instruments], *Kitaiskoe muzykovedenie* [Chinese

musicology], no. 3, pp. 75–89 (In Chinese)

10/ Chzhan, Zhui. (2016), *Zashchita i nasledovanie traditsionnykh kitaiskikh natsional'nykh muzykal'nykh instrumentov* [Protection and inheritance of traditional Chinese national musical instruments], *Kitaiskoe muzykovedenie* [Chinese musicology], no. 4, pp. 102–118 (In Chinese)

11/ Chzhan, Syaomei (2020), *Nasledie i razvitie traditsionnykh kitaiskikh natsional'nykh muzykal'nykh instrumentov* [The Heritage and Development of Traditional Chinese National Musical Instruments], *Kitaiskoe muzykovedenie* [Chinese musicology], no. 4, pp. 45–60 (In Chinese)

12/ Chzhan, Tszin (2020), *Nasledie i razvitie traditsionnykh kitaiskikh natsional'nykh muzykal'nykh instrumentov* [The Heritage and Development of Traditional Chinese National Musical Instruments], *Kitaiskoe muzykovedenie* [Chinese musicology], no. 1, pp. 13–29 (In Chinese)

13/ Chzhao, Chun'khua (2010), *Nasledovanie i zashchita traditsionnykh kitaiskikh natsional'nykh muzykal'nykh instrumentov* [Inheritance and protection of traditional Chinese national musical instruments], *Muzykal'nye issledovaniya* [Musical studies], no. 5, pp. 80–83 (In Chinese)

14/ Yan, Syaoyan' (2018), *Razvitie i zashchita traditsionnykh kitaiskikh natsional'nykh muzykal'nykh instrumentov* [Development and protection of traditional Chinese national musical instruments], *Kitaiskoe muzykovedenie* [Chinese musicology], no. 2, pp. 46–54 (In Chinese)

Сведения об авторах

Сейберт Андрей Юрьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: seibert.andrei@yandex.ru

Ту Чжиминь, Директор главной школы воспитания эстетики «Голос Неба», государственный исполнитель 1-го класса на народном инструменте, Начальник комитета по специальности хулус-бау Ассоциации содействия развитию культур и искусств Китая

E-mail: 290094674@qq.com

Authors information

Andrey Yu. Seibert, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: seibert.andrei@yandex.ru

Tu Zhimin, Director of the main school for the education of aesthetics "Voice of Heaven", state performer of the 1st class on a folk instrument, Head of the committee for the specialty of hulus-bau of the Association for the Promotion of Cultures and Arts of China

E-mail: 290094674@qq.com



УДК 78

К ВОПРОСУ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ МАНУАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ДИРИЖЁРА

А.Ф. ПОЛЯКОВ, О.Н. ПОЛЯКОВА

Институт музыки и телевидения, Чанчжоуский университет, провинция Цзянсу, Китай

АННОТАЦИЯ. Статья входит в круг актуальных исследований, связанных с вопросами музыкально-исполнительского искусства, и посвящена некоторым аспектам профессии дирижёра. Новизна работы заключается в выявлении формы и содержания мануальной техники дирижёра. Авторы раскрывают основные аспекты дирижёрских жестов. В первую очередь, это части дирижёрского аппарата и его постановка на воображаемой плоскости; дирижёрские схемы и рисунки в зависимости от счётных долей такта; исполнительские штрихи и ауттакты в выразительно-изобразительной и ансамблевой сторонах исполнения. Ретроспективный взгляд на становление и развитие дирижёрского искусства, показ важных факторов, влияющих на характер жестикуляции в управлении коллективом музыкантов, создают основу для лучшего понимания этой профессии, видению в ней исторически сложившихся средств невербальной коммуникации, преобразованных в контексте музыкально-управленческих задач. Мастерство управления и пластическая образность жестов способствуют двуединому выражению формы и содержания мануальной техники дирижёра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: форма, содержание, дирижёр, музыка, искусство, мануальная техника, дирижёрская схема, темпоритм, ауттакт.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

ON THE QUESTION OF THE FORM AND CONTENT OF THE CONDUCTOR'S MANUAL TECHNIQUE

A.F. POLYAKOV, O.N. POLYAKOVA

Institute of Music and Television, Changzhou University, Jiangsu province, China

ABSTRACT. The article is devoted to some issues of the conductor's profession. The purpose of the study, its relevance and novelty are to identify the form and content of the conductor's manual technique. The authors reveal the main aspects of the form and content of the conductor's gestures. First of all these are parts of the conductor's apparatus and its placement on an imaginary plane; conductor's diagrams and drawings depending on the counting fractions of the beat; performing touches in the expressive, visual and ensemble aspects of performance. A retrospective look at the formation and development of conducting art, showing important factors influencing the nature of gestures, contribute to a better understanding of this profession. Historically established means of non-verbal communication, transformed in the context of musical and administrative tasks, make it possible to see the expressive nature of the gesture that encourages action. Technical skill and plastic imagery of gestures contribute to the dual expression of form and content of the conductor's manual technique.

KEYWORDS: form, content, conductor, music, art, manual technique, conducting scheme, tempo-rhythm, upbeat.

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



Понятия «форма» и «содержание» входят в ряд философских категорий, благодаря которым осуществляется познание законов мироустройства и их функционирование. Данные категории были широко отражены в философских системах античности, получив в последующих эпохах дальнейшее развитие со стороны целого комплекса научных подходов: исторического, лингвистического, культурологического, искусствоведческого, герменевтического и многих других. Особое значение категории формы и содержания приобрели в области эстетики при объяснении природы художественного творчества, среди аспектов которого по своему научно-теоретическому обоснованию они наиболее полно раскрылись в искусстве в связи со спецификой художественного образа как особого способа отражения действительности.

По данным словарей, понятие «форма» (лат. *fōrma* – вид, наружность) имеет множество значений. Наряду с основным определением внешних очертаний предметов, форма может отражать способ существования содержания, изобразительные средства в искусстве; выражение установленного образца, порядка и т.д. По определению А.Я. Флиера, «форма культурная есть совокупность наблюдаемых признаков и черт всякого культурного объекта или явления, отражающих его утилитарные и символические функции, на основании которых производится его идентификация и атрибуция» [7].

Понятие «содержание» в качестве общей философской категории получило развитие у Г.Гегеля, который рассматривал его во взаимообусловленности материи и формы. Учёный полагал содержание искусства в виде идеи, а его форму – чувственным, образным воплощением. Задачу искусства философ видел в соединении этих двух начал в свободное, «примирённое» целое. С позиции диалектики, данные категории соотносительны друг другу: форма не может быть «чистой», скорее – «содержательной», в свою очередь содержание не может быть бесформенным, не «вмещённым» куда-либо [3, с. 119].

В своё время В.Г. Белинский, сделав вывод о единстве формы и содержания, написал следу-

ющее: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить её от содержания – значит уничтожить само содержание; и, наоборот: отделить содержание от формы – значит уничтожить форму» [2, с. 138]. В этом, безусловно, видится некая атрибутивность, неотъемлемость данных категорий, что особенно наглядно проявляется в мануальной технике дирижёра в связи с такими понятиями как «система ауфтактов», «исполнительские штрихи», «схема» и «рисунок», в которых явно прослеживается, как формообразующее начало, так и содержательность.

Среди всех видов художественной культуры, в частности, музыкального искусства, профессия дирижёра является по-своему уникальной. Дирижёр, как общепринято у музыкантов, не поёт и не играет ни на каком инструменте. В отличие от театрального режиссёра, подготовившего определённый коллектив к будущей самостоятельной деятельности, роль дирижёра заключается в управлении музыкальным коллективом непосредственно во время исполнения им конкретного произведения.

Цель исследования, его актуальность и новизна состоят в выявлении формы и содержания основных аспектов, которые определяют мануальную технику дирижёра. Авторы показывают дирижёрские схемы и рисунки, исполнительские штрихи, систему ауфтактов в выразительно-изобразительной и ансамблевой сторонах исполнения с позиции данных категорий.

К истории становления профессии дирижёра

Ретроспективный взгляд на историю дирижирования позволяет отметить, что первоначально задача дирижёра главным образом сводилась к сохранению темпоритма путём «выстукивания» метрических единиц, что обуславливало правильное отражение формы сочинения. В разные эпохи в качестве ударного предмета использовали на обуви подбитые металлом каблуки (котурны), затем темпоритм стали отбивать с помощью тяжеловесного жезла – баттуты – неизменного атрибута духовного лица – примицериуса. В более поздние времена в управлении музыкальным коллективом применяли скрипичный смычок или свёрнутые в рулон нотные



листы (харта), которыми также ударяли по пюпитру (подставке для нот). Данная функция обычно принадлежала первому скрипачу-концертмейстеру, который сам являлся исполнителем и одновременно осуществлял руководство коллективом. С изобретением клавишных инструментов, в частности, клавирина, управление музыкантами также происходило при одновременной игре на нём. С появлением произведений крупной формы – кантат, ораторий, опер, начинает складываться система двойного или даже тройного дирижирования, получившая наибольшее распространение в опере, когда наряду с главным дирижёром-клавесинистом функцию управления инструментальным ансамблем выполнял скрипач-концертмейстер, а руководство хором осуществлял хормейстер.

Следует подчеркнуть, что в деятельности современного театрального дирижёра проявляется его способность как концертмейстера не только в исполнении оперных спектаклей с солистами, но и личное им аккомпанирование во время репетиций. Так, А.Н. Юдин отмечает, что «начиная с эпохи Вебера и Вагнера, дирижёр был обязан участвовать во всех этапах подготовки спектакля и, свободно владея фортепиано, нередко принимал на себя функции пианиста-концертмейстера» [14, с. 184].

Дальнейшее усложнение выразительных средств музыки способствовало освобождению дирижёра от непосредственного участия в коллективе исполнителей, чтобы он смог полностью сосредоточиться на художественном выражении смыслового содержания музыкального произведения, что содействовало превращению дирижирования в самостоятельную специальность. Дирижёрское искусство приобрело свою специфическую музыкально-исполнительскую технику, представляющую собой систему условных жестов. Как пишет А.В. Саватерова, «новый, ритмический способ управления оркестром на основе тактирования, пришедший на смену шумовому, стал более прогрессивным, так как пространственно-временная форма схем тактирования позволяла отражать различные соотношения сильных и слабых долей в такте, обеспечивая тем самым выявление музыкальной фразы» [11]. Таким образом, в дирижёрском жесте проявилась возможность выразительной передачи смыслового содержания музыкального текста.

В первой половине XIX столетия дирижёры стали применять мануальную технику (с итальянского, *mano* – рука), но управление всё же было ограничено по причине отсутствия визуального контакта. Такой случай показан в кинофильме «Прощание с Петербургом», где главный герой – австрийский композитор Иоганн Штраус во время бала дирижирует своими вальсами, стоя на высоком балконе спиной к оркестру. Лишь в XIX веке, с широким распространением сочинений романтического направления, дирижёры в лице Гектора Берлиоза, Феликса Мендельсона, Рихарда Вагнера, Ганса фон Бюлова встали лицом к оркестру, взяв бразды правления в свои руки в интерпретации исполняемой музыки с помощью небольшой дирижёрской палочки. Чувственная природа романтизма внесла в музыку свои нюансы, соединив в мануальной технике дирижёра мастерство управления и пластическую образность.

Экспериментальным явлением в истории дирижирования стал Персимфанс – симфонический оркестр, исполняющий музыку без дирижёра, просуществовавший с 1922 по 1932 год. Бытовало мнение, что «оркестр под руководством не имел лица – его лицом была манера дирижёра. Менялись дирижёры, менялись методы работы – всё вместе ещё более обезличивало оркестранта, от которого никогда не требовали ни знания вещи в целом, ни интереса к ней – требование было только одно: послушание взмаху палочки» [1]. В данном же проекте, отмечает П.Э. Айду, автор монографии «100 лет Персимфанса», *«артисты слушают друг друга и главные голоса, и привыкают соразмерять силу звучности своих инструментов с силой звучности инструментов, исполняющих в тот или иной момент главные партии»* [там же]. Такова краткая история становления дирижёрского искусства. Большей частью это касалось оркестрового дирижирования.

История управления вокально-хоровым коллективом несколько иная. Со времён Древнего Египта и Греции появилось выражение «хейрономия, хирономия» (греч. *χειρονομία*, от *χείρ* – рука и *νόμος* – закон) – условная жестикуляция, применявшаяся в древних музыкальных культурах для управления хором. Хейрономия известна в древнегреческой, раннехристианской, византийской, западноевропейской музыкальных культурах. В различных системах нотации – экфонетической и особенно в ранней,



средней и поздневизантийской – употреблялись графические обозначения знаков хейрономии. Некоторые русские рукописи XI–XIII вв. имеют хейрономические изображения руки.

Средневековый дирижёр (доместик) с помощью пальцев рук указывал певцам движение мелодии, ритм, динамику и агогику. Это ещё не было тем, в привычном нам смысле, управлением с применением дирижёрских схем, но коммуникативная природа жеста уже широко использовалась. Церковная музыка того времени в отсутствие нотной записи помечалась особыми знаками – «знамёнами» или «крюками», поэтому и получила своё название как знаменное пение. При усложнении певческих задач в религиозные тексты вписывались дополнительные знаки, отмеченные красноватым цветом – киноварные пометы, что впоследствии создавало сложную трёхстрочную управленческую линию над основным текстом. В европейской церковной музыке до изобретения нотной записи, как известно, использовали знаки – «невмы».

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что в эволюции дирижирования возможно проследить следующие этапы и способы управления: хейрономия в музыкальном искусстве древних цивилизаций; отбивание ритма при помощи котурн, баттуты, смычка скрипки, харты; музыкально-инструментальное управление с использованием скрипки и клавесина; двойное и тройное «коллективное» дирижирование; современное дирижирование на основе условной системы жестов. Историческая ретроспектива даёт возможность понять саму природу дирижирования, которая заключается в общечеловеческом значении мануальных жестов и мимики, воздействующих на коллектив исполнителей. Дирижирование, ограничивавшееся на первых этапах формальными задачами управления темпо-ритмом, превратилось в высоко художественное искусство, в музыкально-исполнительское творчество по глубине содержательности.

Вместе с тем, весьма показательны в этом смысле примеры несостоятельности великих композиторов за дирижёрским пультом из-за отсутствия у них способностей к мануальной технике. Основываясь на письмах, воспоминаниях, критических статьях их коллег, мы становимся свидетелями парадоксальных ситуаций. Так, С.В. Рахманинов, выражая своё мне-

ние о дирижёре А.К. Глазунове, писал следующее: «Я удивляюсь, как такой высокоталантливый человек как Глазунов, может так плохо дирижировать? Я не говорю уже о дирижёрской технике (её у него и спрашивать нечего), я говорю об его музыкальности. Он ничего не чувствует, когда дирижирует. Он как будто ничего не понимает» [10, с. 143]. В свою очередь А.К. Глазунов, отмечая неудачи Н.А. Римского-Корсакова в дирижировании, объяснял это «неспособностью, выступая в концертах, преодолеть свою скромность и смущение публично позировать за дирижёрским пультом» [5, с. 72]. Р. Шуман, с точки зрения П.И. Чайковского, «был совершенно лишён способности дирижировать <...>, прирождённое ритмическое чувство, столь необходимое для капельмейстера, было в нём совершенно ничтожно» [13, с. 351].

По мнению австрийского дирижёра и композитора Ф. Вейнгартнера, «для дирижирования требуется не только способность полностью понимать и чувствовать музыкальное художественное творение, но и особая техническая ловкость рук, её трудно описать и ей едва ли можно научиться... Эта специфическая способность зачастую никак не связана с общей музыкальной одарённостью. Случается, что какой-нибудь гений лишён этой способности, а посредственный музыкант наделён ею» [4, с. 184]. Л.М. Гинзбург отмечал, что в научной литературе с годами всё меньше внимания уделяется мануальной технике: она очень индивидуальна и на практике нередко опровергает любые теории [там же, с. 7].

Познание авторами основ дирижирования позволяет не во всём соглашаться с подобными взглядами, так как об управлении коллективами музыкантов написано немало учебных пособий выдающимися представителями данного вида искусства. Кроме того, примером могут служить так называемые дирижёрские школы, которые существуют уже многие десятки лет. В подтверждение этих слов, приведём в пример высказывание известного хорового дирижёра С.А. Казачкова, что дирижёрская техника должна быть отточена не меньше, чем техника солиста (певца или инструменталиста) [6, с. 126]. При всей индивидуальности, на наш взгляд, дирижёрские жесты всегда остаются знаковой системой, которая должна быть хорошо узнаваемой исполнителями.

Отсюда следует вывод, что формирование



навыков дирижирования происходит у индивида, не только обладающего хорошим чувством ритма, искусством пантомимы, волевыми качествами, но и в результате целенаправленной систематической работы. Поэтому определение дирижирования как «тёмного дела», на наш взгляд, свойственно людям, не прошедшим дирижёрскую школу постижения мануальной техники. (Кстати, неоднозначно воспринимаемое творчество склонного к эпатажу испанского художника Сальвадора Дали на ранних этапах его деятельности было вполне реалистичным. Это говорит о том, что вначале он освоил принципы классического искусства живописи, а затем избрал свой путь самовыражения). Так и дирижёр, в своё время изучивший общепринятые способы управления, находит собственный, индивидуальный стиль.

Проявление категорий формы и содержания в мануальной технике дирижёра

В основу мануальной техники заложены естественные жесты невербальной коммуникации человека в различных жизненных ситуациях. Большое значение придаётся возможностям человеческой руки, в частности, кисти, которая способна осуществлять разные виды прикосновений к воображаемой поверхности: скольжение, нажим, удар, отскок. Более того, в функцию кисти входит ряд выразительно-образительных возможностей, составляющих её пластическую образность: указание, приглашение, отвержение (отказ), показ разного рода геометрических фигур и рисунков. (Неслучайно система мануальных движений широко применяется в коммуникации глухонемых людей).

Как отмечает Б.Ф. Смирнов, «Мануальное мастерство дирижёра соответствующим образом организует телесные выразительные средства потенциального пластического искусства, обусловленного исполняемой музыкой, тем самым реально воссоздавая его материальную двигательную пластическую форму. Но раз есть форма некоего «искусства» – образной техники, значит есть и адекватное идеальное художественное содержание, носителем которого эта пластическая форма является» [12, с. 167]. Отсюда возможен вывод о мануальной технике как искусстве одновременного управления технической и художественно-образной стороной коллективного исполнительства, где техническое мастерство и пластическая образность способству-

ют двуединому выражению формы и содержания в деятельности дирижёра.

Широкая функциональность кисти руки часто обогащается мимическим выражением лица как одной из форм проявления тех или иных чувств человека. Именно вместе с мимикой движения рук приобретают наиболее конкретный смысл. Например, отображение торжественного шествия или трагической поступи становится неубедительным без соответственного выражения лица, вследствие схожести в передаче напряжённого жеста. Подтверждение этому мы находим у К.А. Ольхова, по мнению которого, «жест и мимика дирижёра отражают характер движения музыкальной ткани (медленно, быстро, плавно, отрывисто и т.д.) и характер эмоций, вызываемых данной музыкой (печально, радостно, задумчиво, решительно и т.д.). Однако жест дирижёра эффективнее управляет темпоритмами динамической сторонами музыки, а его мимика больше говорит о вызываемых музыкой образах» [9, с. 6]. Другими словами, в управлении темпо-ритмом и динамикой более проявляется формообразующее начало, тогда как мимика отражает скорее смысловое содержание.

Неискушённому зрителю движения рук дирижёра могут показаться весьма хаотичными и оттого непонятными, вместе с тем, в них проявляется причудливо замкнутая круговая система, отражающая характер музыки между сильными долями каждого такта. Практически любой взмах руки дирижёра именуется аф-тактом, поэтому сам процесс дирижирования часто определяется как система афтактов в показе темпа и характера произведения. Согласно словарному определению афтакт (нем. Auftakt, англ. upbeat) – это дирижёрский жест (взмах), предшествующий начальной доле звучания¹. Как отмечал известный дирижёр и педагог И.А. Мусин, «...в новых схемах сохранился “афтактовый” принцип движения (вверх-вниз) и в то же время наглядно передавалось количество долей в такте, а также их метрические (динамические) соотношения» [8, с. 11]. Продолжая свою мысль, он подчёркивал, что «связующие движения – а точнее говоря, афтакты – позволили руководить внутридолевым движением звуков, их

¹ Словари и энциклопедии: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/238828> (дата обращения 30.08.24).



темпом и ритмом <...>. Жест дирижёра во многом стал как бы замещать собой речевые формы общения с исполнителями» [там же, с. 13].

Таким образом, можно сделать вывод, что форма и содержание мануальной техники дирижёра стали представлять собой очередной этап невербальной коммуникации в искусстве наряду с его пластическими видами.

О многообразии способов управления музыкой с помощью жестов свидетельствует название ауфтактов, среди которых отмечают «начальный» и «конечный» (на снятие звука), «междольный» (для звуковой динамики и агогики), «полный» и «неполный» (в зависимости от длительности долей такта), «обращённый» (ниже воображаемой плоскости), «задержанный» (с задержкой в верхней точке), а также «ритмизованная отдача» (с задержкой в нижней точке). Если начальному ауфтакту свойственно отражение основного характера музыкальной фразы, то в задачу междольных входит передача формообразования и смыслового содержания произведения. Виды ауфтактов подробно рассмотрены в литературе по технике дирижирования И.А. Мусиным, С.А. Казачковым, К.А. Ольховым.

Система ауфтактов достаточно разнообразна по характеру ударных точек и способу их соединения, поэтому принято разделять дирижёрскую схему и рисунок, где последний отражает выразительную сторону звучания с различными нюансами. Дирижёрская схема показывает лишь направление счётных долей в пространстве, она по своей сути формальна, тогда как конфигурация рисунка зависит от характера вокального штриха, атаки звука и его протяжённости, что более связано с содержательностью исполнения. Иногда схематичность в движениях дирижёра может преобладать с целью сохранения темпо-ритмического ансамбля, либо в отдельных фрагментах, музыкальная фактура которых остаётся без изменений. В таком случае формальное начало временно выступает на первый план, хотя содержательная сторона остаётся всегда в приоритете.

Несмотря на графическую определённую дирижёрских схем и рекомендательный характер ясности их воспроизведения, существует ряд причин, по которым неискушённый зритель продолжает смутно представлять логику жестикующий руководителя. Во-первых, в связи с высоким профессиональным

уровнем современного коллектива музыкантов отпала необходимость в прерогативном управлении темпо-ритмической стороной исполнения, её заменила художественно-смысловая, когда дирижёры, желая выразить смысловое содержание произведения, выходят за рамки формальных схем. По воспоминаниям одного из коллег известного немецкого маэстро Герберта фон Караяна, тот в начале своей деятельности больше управлял темпоритмом, к концу таковой дирижировал уже смыслами. На наш взгляд, здесь прослеживается результат профессионального опыта в достижении необходимого малыми средствами, когда форма и содержание приобретают единый смысл.

Во-вторых, существует некий индивидуальный стиль дирижёра, позволяющий музыкантам правильно воспринимать вариантность его жестов в допустимых границах понимания. Это ещё раз доказывает, что в хаотичных, казалось бы, движениях рук всегда проявляется определённая закономерность чередования сильных и слабых долей, что обуславливает выразительность формообразующего и содержательного аспектов. Для примера возможно сравнение мануальной техники двух известных российских дирижёров В.А. Гергиева и В.И. Федосеева, у последнего, на наш взгляд, графическая ясность схемы и рисунка выражена более отчётливо, способствуя, как было отмечено выше, двуединому выражению формы и содержания.

Безусловно, видимая сумбурность движений рук дирижёра нередко зависит и от так называемых исполнительских штрихов, каковыми в музыке являются способы соединения звуков в том или ином характере. К основным штрихам относятся *legato* (связно), *nonlegato* (не связно), *staccato* (отрывисто), *marcato* (подчёркнуто). При исполнении музыки в яркой динамике и штрихе *legato* жесты дирижёра, как правило, приобретают вид круговых движений, тогда как в остальных случаях хорошо заметна конкретность точек дирижёрской схемы в прикосновении к воображаемой плоскости. Сглаживание точек в данном штрихе рассматривается с позиции максимального соединения звуков в единую мелодическую линию, когда прерогатива отдаётся содержательной стороне исполнения. Кроме того, такой способ движения рук проецируется не только на вертикально-горизонтальную плоскость, но и ох-



ватывает пространственный объём. В этом случае дирижёрский жест проявляет себя в трёх видах позиции (низкой, средней, высокой по вертикали), в трёх видах плана (далёкого, среднего, близкого по удалению), а также в трёх видах диапазона (широкого, среднего, узкого по горизонтали).

Таким образом, в результате использования дирижёром пространственного объёма, мануальная техника его при штрихе *legato* приобретает характер разнонаправленных круговых движений, что и создаёт видимость их хаотичности. Однако подобное может длиться лишь незначительное время вследствие чередования выразительно-смысловых эпизодов с управленческими, что указывает на наличие единства и определённых противоречий между выразительной и технической сторонами дирижирования, то есть, проявлением формального и содержательного смысла в мануальной технике дирижёра. Поэтому «как бы выразительно ни жестикულიровал дирижёр, он непременно должен заботиться об ансамбле исполнения, о той его стороне, которая, не влияя непосредственно на содержание исполнения, не может быть игнорирована, так как без ансамбля, без ритмической точности не может быть достигнута художественность и содержательность исполнения» [8, с. 78].

Весьма поучительным примером воспитания воли дирижёра стало сравнение его действий с возницей (кучером) конного экипажа в былые времена, как тогда говорили, бравшего бразды правления в свои руки. Основная роль такого управления заключалась в побуждении животных к началу движения

и остановке, к поворотам и разворотам, к характеру движения в определённом темпе, в остальном кучер опускал вожжи, позволяя лошадям продолжать указанное в том же режиме. Так и дирижёр своими конкретными жестами побуждает музыкантов к выполнению тех или иных задач, одновременно фиксируя слухом качество звучания и корректируя его по мере надобности.

Подводя итог вышеизложенному, следует отметить, что форма и содержание мануальной техники исторически обусловили её развитие от периода темпо-ритмического выстукивания счётных единиц такта до выразительной передачи с помощью рук смыслового содержания произведений. Важными параметрами, в первую очередь, являются части дирижёрского аппарата и его постановка в объёмном пространстве на воображаемой плоскости; дирижёрские схемы и рисунки в формальном и содержательном аспектах; исполнительские штрихи, аккумулирующие в жестах принципы управления и пластическую образность; система афтактов в выразительно-изобразительной и ансамблевой сторонах исполнения.

Кроме того, сам факт становления личности современного дирижёра, музыкально одарённого, обладающего хорошим мелодическим и гармоническим слухом, имеющего основательную музыкально-теоретическую подготовку и широкие знания в области музыкальной литературы, способствует качественному оформлению содержательности его мануальной техники.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Айду П.Э. 100 лет Персимфанса. М.: Изд-во Бослен, 2022. 368 с.
- 2/ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. 799 с.
- 3/ Гегель Г. Лекции по эстетике. СПб.: Наука, 1999. 619 с.
- 4/ Гинзбург Л.М. Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. 496 с.
- 5/ Глазунов А.К. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. // Советская музыка. 1954. № 9. С. 72.
- 6/ Казачков С.А. От урока к концерту. Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. 343 с.
- 7/ Культурология XX век. СПб.: Изд-во Университетская книга, 1997. 630 с.
- 8/ Мусин И.А. Язык дирижёрского жеста. М.: Музыка, 2006. 232 с.
- 9/ Ольхов К.А. О дирижировании хором // Краткое пособие для молодых педагогов музыкальных училищ. Л.: Госфиниздат, 1961. 108 с.
- 10/ Рахманинов С.В. Письма. М.: Музгиз, 1955. 604 с.
- 11/ Савадерева А.В. История развития дирижирования как вида музыкального исполнительства // Символ науки. № 7–2. 2015. С. 163–167.
- 12/ Смирнов Б.Ф. Теоретические основы художественной техники дирижёра // Вестник культуры и искусств. 2018. № 3 (55). С. 165–171.
- 13/ Чайковский П.И. Критические статьи. М.: Музгиз, 1953. 436 с.
- 14/ Юдин А.Н. Концертмейстерское искусство дирижёра в оперном театре. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. (4). С. 182–192.

REFERENCES

- 1/ Ajdu, P.E. (2022), 100let Persimfansa [100 years of Persimphansa], Izd-vo Boslen, Moscow, 368 p. (in Russ.)
- 2/ Belinskiy, V.G. (1955), Polnoye sobraniye sochineniy [Full composition of writings], Vol. 13, Izd-vo AN SSSR, Moscow, Vol. 6, 799 p. (In Russ.)
- 3/ Gegel', G. (1999), Lektsii po estetike. [Lectures on aesthetics], Nauka, Saint Petersburg, 619 p. (In Russ.)
- 4/ Ginzburg, L.M. (1975), Dirizhetskoe ispolnitel'stvo: Praktika. Istoriya. Estetika. [Conducting: Practice. Story. Aesthetics], Muzyka, Moscow, 496 p. (In Russ.)
- 5/ Glazunov, A.K. (1954), "Memories of Rimsky-Korsakov", Soviet music, no. 9. p. 72. (In Russ.)
- 6/ Kazachkov, S.A. (1990), Ot uroka k kontsertu. [From lesson to concert], Izd-vo Kazanskogo universiteta Kazan', 343 p. (In Russ.)

- 7/ Kul'turologiya XX vek (1997), [Cultural studies XX century], Universitetskaya kniga, Saint Petersburg, 630 p. (In Russ.)
- 8/ Musin, I.A. (2006), Yazyk dirizherskogo zhesta [Conductor's bodylanguage], Muzyka, Moscow, 232 p. (In Russ.)
- 9/ Ol'khov, K.A. (1961), O dirizhirovanii khorom [About conducting a choir], Gosfinizdat, Leningrad, 108 p. (In Russ.)
- 10/ Rakhmaninov, S.V. (1955), Pis'ma [Letters], Muzgiz, Moscow, 604 p. (In Russ.)
- 11/ Savaderova, A.V. (2015), "The history of the development of conducting as a type of music Performance", Simvol nauki [A Symbol of Science], no. 7–2, pp. 163–167. (In Russ.)
- 12/ Smirnov, B.F. (2018), "Theoretical foundations of a conductor's artistic technique", Bulletin of Culture and Art, No. 3 (55), pp. 165–171. (In Russ.)
- 13/ Chaykovskiy, P.I. (1953), Kriticheskie stat'i. [Critical articles], Muzgiz, Moscow, 436 p. (In Russ.)
- 14/ Yudin, A.N. (2021), "The accompanist art of the conductor in the opera house", Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], no. (4), pp. 182–192. (In Russ.)

Сведения об авторах

Поляков Александр Фёдорович, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музыки, Институт музыки и телевидения Чанчжоуского университета, провинция Цзянсу, Китай

E-mail: pafives@rambler.ru

Полякова Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыки, Институт музыки и телевидения Чанчжоуского университета, провинция Цзянсу, Китай

E-mail: livashuk@mail.ru

Authors information

Alexander F. Polyakov, D.Sc. (Cultural Studies), Docent, Professor Professor of the Department of Music, Institute of Music and Television, Changzhou University, Jiangsu province, China

E-mail: pafives@rambler.ru

Olga N. Polyakova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor Professor of the Department of Music, Institute of Music and Television, Changzhou University, Jiangsu province, China

E-mail: livashuk@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

71/

**КАРЛОВА О.А.,
МЯСОУТОВ О.В.**
**Homo Historicus или Homo
Vacuus Memoria: основные
тренды и динамика
изменений культурно-
исторического сознания**

80/

**МАРКОВ А.В.,
ШТАЙН О.А.**
**Культурные модели
в пьесе «Блоха» Евгения
Замятина: карнавализация
и пантомима**



УДК 008

НОМО HISTORICUS ИЛИ НОМО VACUUS MEMORIA: ОСНОВНЫЕ ТРЕНДЫ И ДИНАМИКА ИЗМЕНЕНИЙ КУЛЬТУРНО- ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

О.А. КАРЛОВА¹, О.В. МЯСОУТОВ²

¹ Сибирский федеральный университет, 660041, Красноярск, Российская Федерация

² Сибирский институт бизнеса, управления и психологии, 660037, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В предлагаемой статье исследуются особенности формирования культурно-исторического сознания российской молодёжи в современный период социальной неопределённости в мире. Авторы рассматривают различные процессы в молодёжной культуре, актуализированные несовершенными знаниями исторической реальности, отсутствием опыта культурно-исторического мышления, а также заменой этого опыта реконструкцией истории в соответствии с культурными трендами молодёжи и вытеснением представлений об историческом прошлом. Уточняется актуальность в таких условиях, с одной стороны, трендов индивидуалистического культурно-исторического мышления, с другой – причастности к историческим и нравственным ценностям нации. Утверждается, что социологический срез культурно-исторического сознания молодёжи даёт довольно точное представление о тенденциях в исторической парадигме российской молодёжной культуры, а формирование способности молодых людей к культурно-историческому мышлению и сопереживанию – одно из условий эффективного противостояния внешним манипуляциям и дальнейшего самоопределения российского народа как нации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: культурно-историческое сознание, молодёжь, молодёжная культура, молодёжные ценности, трансформация исторического сознания.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

НОМО HISTORICUS OR НОМО VACUUS MEMORIA: THE MAIN TRENDS AND DYNAMICS OF CHANGES IN CULTURAL AND HISTORICAL CONSCIOUSNESS

O.A. KARLOVA¹, O.V. MYASOUTOV²

¹ Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russian Federation

² Siberian Institute of Business, Management and Psychology, 660037, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. The article examines the peculiarities of the formation of cultural and historical consciousness of Russian youth in the modern period of social uncertainty in the world. The authors of the article consider various processes in youth culture, actualized by imperfect knowledge of historical reality, lack of experience in cultural and historical thinking, as well as the replacement of this experience with the reconstruction of history in accordance with the cultural trends of youth and the displacement of ideas about the historical past. The relevance in such conditions is clarified, on the one hand, the trends of individualistic cultural and historical thinking, on the other – involvement in the historical and moral values of the nation. It is argued that the sociological cross-section of the cultural and historical consciousness of youth gives a fairly accurate idea of the trends in the historical paradigm of Russian youth culture, and the formation of the ability of young people to cultural and historical thinking and empathy is one of the conditions for effective resistance to external manipulation and further self-determination of the Russian people as a nation.

KEYWORDS: cultural and historical consciousness, youth, youth culture, youth values, transformation of historical consciousness.

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



Происходящее сейчас в мире показывает: идеологи-глобалисты понимают, что конфликт эпохи решится в противостоянии «людей исторических» и «людей без памяти», иначе говоря, в конфронтации народов и масс. Мало кто из думающих представителей разных континентов ещё не осознал, что главный цивилизационный эксперимент эпохи – это попытка, к слову сказать, не безуспешная, создать на основе манипуляций массовым сознанием некую параллельную реальность, сакрализовав которую с помощью Интернета и СМИ, можно эффективно противодействовать «событиям на земле», называть поражение победой, геноцид другого народа борьбой за собственную безопасность, а современный ультра-национализм – правом нации на самоопределение.

Известно, что молодёжь с её естественным нигилизмом по отношению к собственному обществу – один из источников сопротивления любому заданному тренду общественного развития. Особенно, когда молодых людей пытаются сделать остриём борьбы против традиционных ценностей нации. 2000–2010 гг. в России стали временем формирования по преимуществу именно такой «ценностно-толерантной» общеобразовательной школы, в которой спектр представлений о нравственности был довольно размыт, а патриотизм воспринимался как явление, противоречащее основным трендам популярных ценностей, даже если об этом прямо и не говорилось.

Нравственность и патриотизм, пожалуй, наиболее ярко проявляются на поведенческом уровне, поэтому они с начала специальной военной операции находятся в зоне пристального внимания российской общественности. Однако есть более скрытые реперные точки формирования будущего, не актуализированные здесь и сейчас, от глубинных характеристик которых зависит многое в вопросах нравственно-психологического здоровья нации и её геополитической безопасности. Речь идёт о культурно-историческом сознании молодёжи.

Нынешние поколения студентов и школьников формировались под влиянием дискретной и довольно неоднозначной концепции истории России

и Запада, их культурного взаимодействия, а также руководствовались в своём развитии большим и разнообразным ассортиментом авторских учебников истории, порой с самыми экзотичными трактовками ключевых исторических событий. Вместе с тем историческое сознание народа, особенно в России, является не только стержнем культурно-ценностной ориентации, но в определённые периоды и предметом сакрализации. Такой период, безусловно, мы проживаем в настоящее время. Поэтому значимость усилий по выявлению сакрального центра и основных трендов культурно-исторического сознания молодёжи, а также зонирования её исторических интересов трудно переоценить. Не менее важно понимать, какова динамика изменений исторической парадигмы молодёжного сегмента общественного сознания.

Современные исследования показывают, что в условиях социальной неопределённости актуализируются трансформационные подвижки ценностей молодёжной культуры в культурно-историческом пространстве, что «превращает историческую реальность в культурную конструкцию» [12, с. 15]. В предыдущих публикациях мы отмечали, что сегодня «с учётом общих глобальных трендов актуализируется вопрос об изменениях, отражающих все большую трансформацию современной молодёжной культуры под воздействием изменчивости мира, основным признаком которой является вытеснение новыми аксиологическими структурами укоренённых ценностных образцов или, по меньшей мере, встраивание в бытующие образцы существенно новых элементов» [6, с. 24] и, по мнению О.Н. Яницкого, «современный мир развивается нелинейно, а также – изобилует неожиданными поворотами и качественными скачками (бифуркациями)» [13, с. 5453]. Заметим, что, исследуя культурно-историческое сознание, учёные нередко указывают на отсутствие методологического и содержательного единства его понимания [7].

В 2020–2021 гг. вышла целая плеяда фундаментальных трудов, посвящённых всестороннему изучению феномена российской молодёжи рубежа тысячелетий на основе накопленного в предыдущий период социологического материала. Среди них



выделим резонансную монографию московских учёных М.К. Горшкова и Ф.Э. Шереги «Молодёжь России в зеркале социологии. К итогам многолетних исследований» (2020 г.), и коллективную монографию «Молодёжь о будущем России и о себе: вызовы настоящего и конструирование горизонтов грядущего» под общей редакцией Ю.Р. Вишневого (2021 г.) [6, с. 24], в которых, по справедливому заключению Ю.А. Шестакова, «возрастает удельный вес источников исторического знания, формирующих историческое сознание, не связанных прямо с наукой и образованием. В первую очередь, таким источником выступает пресловутая “всемирная паутина”» [11, с. 401].

Одна из попыток осмысления проблемы исторического сознания и исторической памяти в условиях новой технологической реальности с её цифровизацией и виртуализацией представлена Е.И. Замараевой в 2022 г. Автор исследования обозначила социокультурные риски для молодёжи, отметив, что «в пространстве Сети формируется так называемое клиповое сознание: “видосики”, “мемчики”, “исторические изображения”, компьютерные игры проделывают широкомасштабную пропагандистскую антиисторическую и антипатриотическую работу. В отличие от утомительных и скучных текстов учебников по истории и научных и даже научно-популярных книг, цифровые продукты в примитивной и комфортной для потребления форме создают “новое” историческое сознание» [3, с. 265].

С учётом того, что ценности нового поколения «по большей части иллюзорны, со значительной долей домыслов о будущей жизни, которые заметно могут измениться по содержанию» [8, с. 14], тенденции молодёжной среды в современных условиях «мира VUCA», с нашей точки зрения, отличаются своими особенностями. При этом многие социологи на основе ряда опросов и научных проектов делают обобщённый вывод: «Историческое сознание фрагментировано и в некотором смысле парадоксально» [10, с. 51]. В свою очередь главным каналом формирования культурно-исторического сознания исследователи называют, прежде всего, учебный курс истории. Однако, по их мнению, «методика преподавания истории для новых – цифровых – поколений россиян требует новых подходов, пересмотра роли и места в учебном процессе “наглядного материала”,

представленного культурными артефактами и произведениями искусства» [1, с. 59].

Во многом, исходя из этого, предлагаемое исследование базируется на комплексном анализе с преобладанием социокультурного, культурно-исторического и семиотического методов и использования частных социологических методик. Срез культурно-исторического сознания современной молодёжи был получен путём количественного социологического исследования в апреле-мае 2024 года двух групп: 100 студентов (от 18 до 22 лет) высших учебных заведений Красноярск и 100 учащихся (от 15 до 17 лет) школ Красноярск, отобранных методом случайной выборки. Для выявления динамики изменений привлекались материалы социологических исследований, опубликованные авторами данной статьи ранее (см.: [4; 5; 6]).

Казалось бы, вполне естественно, что далеко не все люди в обществе интересуются историей. Одни увлекаются математикой и шахматами, другие – историей и литературой. Но в том-то и дело, что история – не рядовая область знания, особенно в ситуации, когда она вновь и вновь становится ареной ожесточённой борьбы за первенство в мире. В самом деле, не просто же так нашими вчерашними союзниками и противниками переписываются многие исторические события, в том числе Второй мировой войны. История в данном случае – не просто собрание ретроспективных фактов «на любой вкус», и даже не просто ценность, которую нация не может позволить у себя украсть. История – это основа мировоззрения народов, уже не раз переживавших вероломство стран-соседей и заплативших огромную человеческую цену за поражения и победы. Поэтому актуальным вопросом, заданным студентам красноярских вузов в исследовании летом 2022 года, являлся следующий: «Важна ли Вам история страны, в которой Вы родились?». Ответ тогда был весьма оптимистичным: положительно высказались 96 % опрошенных (см. об этом: [6]). Что же изменилось за два года и в какую сторону, учитывая нарастающую важность сферы исторического самосознания в современном российском обществе?

Если анализировать сегодняшнюю ситуацию именно в подобном ракурсе, любое признание молодого человека, что его вообще не интересует история как таковая, поскольку главное для него –



это будущее, можно рассматривать как тревожный сигнал, потому как с будущим, которое не связано с историей, мы хорошо познакомились, начиная с 1990-х годов, и поняли, что это «прекрасное вне-историческое и вполне потребительское будущее» грозит стране и народу неисчислимыми проблемами, хотя и является заманчивым для многих.

В данном исследовании позицию «отказа от истории в пользу будущего» высказали четверо студентов. Казалось бы, совсем немного. Однако «скрытое безразличие», как будет видно, существенно более весомо. И нас не должен обманывать тот факт, что студенты осторожно обошли стороной предложенный вариант «мне не интересна российская история»: скорее всего, это связано с нежеланием привлечь к себе и вузу ненужное внимание. Мы неоднократно замечали, что уровень откровенности в студенческой среде в последние годы постепенно снижается, частично из-за повышения ответственности за свои слова, частично из-за боязни сказать «что-то не то».

Более искренни в своих суждениях старшеклассники: как выяснилось, пятая часть опрошенных учащихся демонстрирует в отношении истории полное равнодушие («вообще не интересуюсь историей как таковой, главное – будущее» – 18 %, «мне не интересна российская история» – 2 %). Соответственно, уровень «скрытого безразличия» в этой группе тоже очень высок. Лучшим доказательством данного тезиса служат предметные ответы на вопросы: студентам и школьникам предлагалось выбрать из ряда исторических событий те, которые привлекли их внимание. Общий показатель заинтересовавших студентов событий таков – всего 36 %, при том, что можно было выбрать сразу несколько ответов. У школьников данный показатель ещё ниже – он не превышает 25 % в совокупности.

Предположим, студентов и школьников интересуют не предложенные, а какие-то другие исторические темы, например, не упомянутые в перечне события Великой Отечественной войны. Но и это не так: например, в следующем вопросе 10 % студентов отметили, что никогда не выясняли для себя, почему СССР заключил пакт Молотова – Риббентропа в августе 1939 г., хотя из ответов понятно, что данную тему они «проходили». Так, 90 % школьников чётко, как на экзамене, ответили: «СССР пытался отсрочить войну, чтобы к ней подготовиться». По-

добную точку зрения разделяют и 40 % студентов. Размышления на предложенную тему продемонстрировали считанные единицы: три студента считают, что «советские руководители искренне надеялись, что до войны дело не дойдёт»; двое полагают следующее – «Сталин пытался с помощью Германии нанести ущерб Англии и США».

Вернёмся к перечню исторических событий. Какие из них всё же активизировали внимание молодых? Из 36 % «студенческого интереса» к различным эпизодам и документам российской истории больше любопытства проявляется к процессам XX века, при этом интерес снижается по мере отдалённости исторической ретроспективы. Так, 15 % опрошенных продемонстрировали вовлечённость в Беловежского соглашения (1991 г.) о прекращении существования СССР; 10 % – к событиям периода Антанты, когда Россия вместе с Англией и Францией противостояла Тройственному союзу Германии, Австро-Венгрии и Италии (1904–1919 гг.); 4 % – к причинам амнистии Н.С. Хрущевым «власовцев» и «бандеровцев» в 1955 году. Далёкая история привлекает в основном гуманитариев: помимо ретроспективы XX века в числе заинтересовавших их событий есть попытки императора Павла I организовать союз с Наполеоном против Англии и его убийство (4 %), противостояние князя Александра Невского шведам и немцам (2 %), Полтавская битва Петра I со шведами и позиция украинских гетманов (1 %). Похожий расклад, но с меньшим процентным соотношением мы видим в выборе школьников. Внимание к сути Беловежского соглашения (1991 г.) о прекращении существования СССР проявили 13 % учащихся, события периода Антанты вызвали любопытство у 4 %, причины амнистии «власовцев» и «бандеровцев» – у 3 %, равно как и попытки императора Павла I организовать союз с Наполеоном против Англии. Остальные исторические события и вовсе вызывают единичный интерес.

Как и ожидалось, модель отношения к истории формируется у молодого поколения, исходя непосредственно из дискурса молодёжной культуры и её собственного опыта. На вопрос «Как Вы думаете, почему Александр II продал Аляску США в 1867 году?» исторически обоснованные ответы были отмечены выбором в 1–2 голоса, но звучащий более современно ответ – «очень были нужны даже небольшие деньги для борьбы с экономическим кризисом»



выбрали подавляющее число респондентов (65 % студентов и 50 % старшеклассников).

Попытку выяснить соотношение истории и нравственности в представлениях молодых людей мы сделали, задав следующий вопрос: «Как Вы думаете, почему король Англии Георг V отказал своему двоюродному брату и его семье в защите, тем самым, по сути, предав его?». Большинство опрошенных (52 % студентов и 80 % школьников) выбрали функциональный ответ – «боялся того, что революция перекинется в Англию». «Конспирологическое» допущение о желании уничтожить императорский дом Романовых сделали 4 % студентов и 2 % школьников. А вот нравственные рассуждения на эту тему опрошенные полностью проигнорировали: создалось впечатление, что либо история не является материалом для нравственных оценок детей и молодёжи, либо у них полностью отсутствует опыт такого оценивания. Опыт, который, например, давал учащимся своего любимого 9 «В» в знаменитом фильме «Доживём до понедельника» учитель Мельников, попросив их задуматься о нравственной себестоимости выбора, сделанного лейтенантом Шмидтом во время восстания на крейсере «Очаков». Как видим, проблемы в школьной среде не меняются, но всё меньше становится таких «мельниковых», способных рассуждать о нравственной стороне истории вместе с детьми.

Знаки ментальности нации не передаются просто с байтами информации: они переживаются вместе с опытом старшего поколения и усваиваются только в эмоционально-сопереживательной форме. То, что у нашей молодёжи мало подобного опыта, все мы понимаем. Но осознаём ли в полной мере, к чему приводит его недостаток?

Известной ментальной чертой российского самосознания и культуры является обострённое чувство справедливости. Так вот, из числа студентов с данным утверждением сегодня согласилось 25 % опрошенных плюс один голос, который счёл, однако, это плохим качеством. Но внимание!: ровно столько же студентов подчеркнули – «наше поколение ориентируется на мировые ценности», а ещё 4 % считают, что «Россия сегодня похожа на любую другую страну мира». Причём школьники – 33 %! – предпочли только этот вариант, остальные версии набрали по 1–2 %.

Кажется всё больше и больше, что навсегда

канули в Лету времена, когда главное в предмете «История» было знать даты событий и годы жизни политических деятелей, ведь при наличии цифрового суперсправочника, каковым является Интернет, это становится бессмысленным. Вот несколько вопросов нашей анкеты, которые показали не столько исторические знания и интерес, сколько «дружбу» молодёжи с Всемирной сетью. Например, вопрос, кто автор песни «Не воюйте с русскими»: в качестве ответа 35 % студентов и 30 % старшеклассников выбрали вариант «А. Куряев». То, что фраза «В России две беды: дураки и дороги» принадлежит М.Н. Задорнову, скорее всего в Интернете выяснили 25 % старшеклассников и 10 % студентов. Данная ситуация ещё раз доказывает: фактологию в образовательном процессе давно необходимо отдать на откуп цифровым платформам и сосредоточиться на главном – учить молодое поколение мыслить и сопереживать. Конечно, это трудно: значительно сложнее, чем просто заставить выучить параграф «от сих до сих». Но с чего-то надо начинать, и, в целом, мы удовлетворены, что до трети опрошенных хотя бы «по касательной» восприняли предложенную им информацию и верифицировали свой ответ на заданные вопросы с помощью Интернета.

По тому же принципу было принято решение выяснить у респондентов авторство знаменитой цитаты «У России есть только два союзника – её армия и флот». 55 % студентов и 27 % школьников уверенно указали, что эти слова принадлежат Александру III, а, видимо, не заглянувшие в Интернет студенты и школьники решили по-другому: 3 % и 1 % соответственно приписали их В.В. Путину, 2 % и 3 % – Петру I, 1 % и 3 % – Г.К. Жукову. Мы пошли дальше, спросив их о согласии/несогласии с предложенным утверждением. И тут мнения двух поколений молодёжи разошлись, что примечательно. Можно сказать, у студентов на этот счет сформировался консенсус: «скорее согласен» отметили 80 % из них. А вот старшеклассники оказались более индифферентными – 50 % просто не высказались, не имея, видимо, представления о предмете. Заметим, что в ответ на открытый вопрос студенты называли союзниками России Белоруссию, Сербию, Африку и Индию, а школьники – прежде всего, Северную Корею и Китай.

Здесь уместно коснуться динамики изменений



в молодёжном сознании, связанных с политикой и историей. Ещё в 2022 году на вопрос «Видите ли Вы перспективными укрепляющиеся связи России с Китаем и другими странами БРИКС?» мы получили следующие студенческие ответы: да – 12 % / нет – 88 %. Сегодня, спустя два года, уже четверть всех студентов и школьников высказывается следующим образом: «Россия – это ближайший сосед и союзник Китая». Хотя студенты более оптимистичны: то, что «Россия – великая держава наряду с США и Китаем» считают 28 % опрошенных студентов и только 4 % школьников.

Необходимо помнить, что современное представление о России – важная часть культурно-исторического дискурса, поскольку оно не только отражает прошлое и настоящее, но и формирует будущее. Удивительно, но образ России у студентов и школьников существенно разнится. В том, что это «слишком большая страна со слишком большим числом наций и народов» уверены 50 % студентов, что она – «империя на все времена» убеждены 30 %; что «великая держава наряду с США и Китаем» и «страна возможностей» – 28 %. «Отдельной цивилизацией», а также «буфером между Европой и Азией» её считают 4 % респондентов из вузов, «историческим врагом Великобритании» – 3 %. Представление о России, как «стране, живущей за счет заимствований с Запада», имеют 2 % опрошенных студентов, столько же называют её «Европой»; есть одно мнение, что Россия – «исторически стратегический партнёр Германии», «Азией» нашу страну не считает никто из студентов.

Старшеклассники не показали в своих ответах хоть какого-то сложившегося образа России. Относительно консолидированным является только довольно бесспорное геополитическое утверждение: «Россия – это ближайший сосед и союзник Китая» (25 %). «Великой державой наряду с США и Китаем» её считают 4 %, «слишком большой страной со слишком большим числом наций и народов» – 2 %, столько же полагают, что она «живёт за счет заимствований с Запада» и является «буфером между Европой и Азией». Есть два мнения, что она – «империя на все времена», и одно о том, что Россия – «Европа». Подобный расклад больше, чем любой другой аргумент, указывает на то, что образом страны, в которой живут школьники, в их головах

никто всерьёз не занимается, ведь нередко учителя и преподаватели истории – просто за неимением времени – лишены возможности самим размышлять о её процессах, а также спокойно и откровенно обсуждать свои мысли с учениками на занятиях, которые предназначены именно для этого. На наш взгляд, для таких откровенных школьных разговоров в помощь учителям необходимо адаптировать и наиболее интересные дискурсивные исторические мысли выдающихся деятелей науки, культуры и искусства, например, Ф.Достоевского и Н.Бердяева, Л.Толстого и Н.Рериха, Н.Макиавелли и А.Дж. Тойнби, А.Лосева и Д.Лихачёва.

Молодому поколению катастрофически не хватает образцов исторического мышления. Для того, чтобы убедиться в этом, приведём полностью ответы студентов и старшеклассников на следующий вопрос: «Согласны ли Вы с утверждением, что “все беды России были от преклонения перед Западом”?».

Ответы студентов:

- абсолютно согласен, нам не хватает национального достоинства – 3 %;
- согласен, мы всегда недооценивали масштабы России и её возможности – 25 %;
- согласен, но это справедливо: мы многое брали у Запада – 2 %;
- важно не то, что делает государство, а то, каков выбор каждого человека – 50 %;
- Ваш вариант – 0 %.

Ответы старшеклассников:

- абсолютно согласен, нам не хватает национального достоинства – 0 %;
- согласен, мы всегда недооценивали масштабы России и её возможности – 1 %;
- согласен, но это справедливо: мы многое брали у Запада – 2 %;
- важно не то, что делает государство, а то, каков выбор каждого человека – 30 %;
- Ваш вариант – 0 %.

Кому-то из читающих такие ответы может показаться, что мы научили молодёжь ценить личностный фактор. Но ещё раз сопоставим вопрос и львиную долю ответов: есть большая вероятность, что, скорее всего, молодые люди просто не чувствуют себя причастными к монолиту нации, к её историческим и нравственным ценностям. И это тревожно.

Проведённый Всероссийским центром изучения



общественного мнения 11 марта 2023 г. телефонный опрос 1600 граждан России старше 18 лет показал, что чем взрослее человек, тем он больше интересуется историей: в 18–24 года таких – 10 %, к 60-ти годам показатель возрастает до 41 %. То есть это естественный процесс, когда с опытом, с осознанием себя частью страны и народа, с упрочением ответственных жизненных приоритетов растёт и историческое самосознание. Это, бесспорно, хорошая новость: возможно, молодёжь и сама постепенно придёт к осознанию важности нашей общей истории для каждого из нас. А если не придёт? Если для большинства «жизнь масс» окажется привлекательнее «жизни народа», и в борьбе «людей исторических» и «людей без памяти» победят последние?

В ответ на данный вопрос у нас есть вторая хорошая новость: темпы изменений резко возросли. И надо сказать, что к увеличению темпов мировых трансформаций молодые адаптируются довольно быстро. В 2022 году на вопрос «Готовы ли Вы к тому, что мировая история может снова сделать крутой поворот?» положительно ответили лишь 16 % опрошенных красноярских студентов, 84 % дали отрицательный ответ. Сегодня, рассуждая о России и её будущем, уже 50 % студентов утверждают, что времена меняются быстро и с этим нужно согласиться (среди старшеклассников зафиксировано 25 %).

Как известно, есть притча о том, что чтобы накормить человека, можно поймать для него рыбу; а можно научить его пользоваться удочкой. В современных условиях научить молодёжь видеть реалии и оперировать ими в своём сознании и на практике – фундаментальное условие выживания не просто конкретной личности, но и народа в целом. Научить молодого человека самостоятельно мыслить о мире и истории и сопереживать им – самый правильный,

хотя и крайне трудный способ сохранения нации и её самосознания. И чем стремительнее меняется мир, тем это утверждение становится всё более правомерным и актуальным.

Продуцируемые молодёжью культурные смыслы становятся серьёзным вызовом обществу, ответ на который, на наш взгляд, заключается в развитии эмоциональных молодёжных социокультурных «практик интересного», адекватных ценностям нового поколения и создаваемых в единстве культуросообразности, аксиологии и культурной антропологии. В нынешней ситуации, как никогда, необходимы условия (прежде всего, в школе) для реальных практик молодёжи, приносящих не только общественную пользу, но и прочерчивающих образ будущего. Конечно, это во многом зависит от количества педагогов, включённых в социокультурные коммуникации с молодёжью и убеждённых, что молодёжная культура – это, как минимум, то смысловое пространство, которое играет немаловажную роль в образовании. А перед нами, как исследователями, стоит задача проанализировать и представить некую культурно-символическую карту современной школы со всеми её молодёжными культурными пространствами и сегментами, и ответить на вопрос их соотношения с приобщением юного поколения к «российской ментальной генетике». Ведь именно собственной молодёжной самореализации посредством исследовательски-творческого и творческо-нарративного направлений и присвоения молодыми культурно-исторического опыта, судя по данным нашего исследования, в современном образовании критически не хватает.

Таким образом, констатируем: в историческом образовании в России всё можно довольно быстро исправить. Если захотим. Если постараемся.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арамян К.А. Уроки истории: формирование исторической памяти через диалог с «живым прошлым» // Социально-гуманитарные знания. 2024. № 1. С. 59–63.
- 2/ Горшков М.К., Шереги Ф.Э. Молодежь России в зеркале социологии. К итогам многолетних исследований. М.: ФНИСЦ РАН, 2020. 688 с.
- 3/ Замираева Е.И. Проблемы сохранения исторической памяти в эпоху цифровизации // Казанский педагогический журнал. 2022. № 3. С. 263–268.
- 4/ Карлова О.А., Мясоутов О.В. Культура современных студентов: ведущие смыслы политического мифа // Вестник СПбГИК. 2020. № 2 (43). С. 132–139.
- 5/ Карлова О.А., Мясоутов О.В. Молодежный политический миф как симбиоз молодежной культуры и новой технологической реальности // Миф в истории, политике, культуре: Сборник трудов V Международной научной междисциплинарной конференции (июнь 2021 года, г. Севастополь) / Под редакцией А.В. Ставицкого. Севастополь: Филиал МГУ им. М.В. Ломоносова в городе Севастополе, 2021. С. 342–348.
- 6/ Карлова О.А., Мясоутов О.В. Студенческая субкультура в условиях современной многофакторной изоляции: трансформации коммуникаций и ценностей // Культурный код. 2022. № 4. С. 23–37.
- 7/ Кочетова Ю.Ю., Тимченко Н.С. Проблема исторического сознания: методологические подходы // Знание. Понимание. Умение. 2020. № 4. С. 52–58.
- 8/ Луков В.А. Социология студенчества и становление нормативно-ценностной ориентации студента в своем вузе // Горизонты гуманитарного знания. 2018. № 3. С. 3–20.
- 9/ Молодежь о будущем России и о себе: вызовы настоящего и конструирование горизонтов грядущего (по материалам VIII этапа мониторинга динамики социокультурного развития уральского студенчества 1995–2020 гг.) / под общ. ред. Ю.Р. Вишневого. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2021. 372 с.

- 10/ Фадеев П.В. Историческая память россиян в социологических опросах: основания, реальность, проблемы // Вестник Института социологии. 2021. Т. 12. № 2. С. 36–54.
- 11/ Шестаков Ю.А. Историческое сознание российской молодежи в контексте обеспечения национальной безопасности России // НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право. 2022. № 47 (2). С. 399–407.
- 12/ Шнирельман В.А. Социальная память – вопросы теории // Историческая память и российская идентичность / под ред. В.А. Тишкова, Е.А. Пивневой. М.: РАН, 2018. С. 12–34.
- 13/ Яницкий О.Н. Волонтерство в чрезвычайных ситуациях: теоретические и методические проблемы // Социология и общество: традиции и инновации в социальном развитии регионов. Сборник докладов VI Всероссийского социологического конгресса (Тюмень, 14–16 октября 2020 г.) / Отв. ред. В.А. Мансуров; ред. Е.Ю. Иванова. М.: РОС; ФНИСЦ РАН, 2020. С. 5448–5462.

REFERENCES

- 1/ Aramyan, K.A. (2024), "History lessons: the formation of historical memory through dialogue with the «living past»", *Social'no-gumanitarnye znaniya*, 1, pp. 59–63. (in Russ.)
- 2/ Gorshkov, M.K., Sheregi, F.E. (2020), *Molodezh' Rossii v zerkale sociologii. K itogam mnogoletnih issledovanij* [The youth of Russia in the mirror of sociology. To the results of many years of research], FNISC RAN, Moscow, 688 p. (in Russ.)
- 3/ Zamaraeva, E.I. (2022), "Problems of preserving historical memory in the era of digitalization", *Kazanskij pedagogicheskij zhurnal*, 3, pp. 263–268. (in Russ.)
- 4/ Karlova, O.A., Myasoutov, O.V. (2020), "The Culture of modern students: the leading meanings of the political myth", *Vestnik SPbGIK*, 2 (43), pp. 132–139. (in Russ.)
- 5/ Karlova, O.A., Myasoutov, O.V. (2021), "Youth Political Myth as a symbiosis of youth culture and new technological



reality", Mif v istorii, politike, kul'ture [Myth in history, politics, culture], Branch of Lomonosov Moscow State University in Sevastopol, Sevastopol, Russia, 576 p. (in Russ.)

6/ Karlova, O.A., Myasoutov, O.V. (2022), "Student sub-culture in conditions of modern multifactorial isolation: transformation of communications and values", Kul'turnyj kod, 4, pp. 23–27. (in Russ.)

7/ Kochetova, Yu.Yu., Timchenko, N.S. (2020), "The problem of historical consciousness: methodological approaches", Znanie. Ponimanie. Umenie, 4, pp. 52–58. (in Russ.)

8/ Lukov, V.A. (2018), "Sociology of students and the formation of a normative value orientation of a student at his university", Gorizonty gumanitarnogo znaniya, 3, pp. 3–20. (in Russ.)

9/ Vishnevsky, Y.R. (2021), Molodezh' o budushchem Rossii i o sebe: vyzovy nastoyashchego i konstruirovaniye gorizontov gryadushchego (po materialam VIII etapa monitoringa dinamiki sociokul'turnogo razvitiya ural'skogo studenchestva 1995–2020 gg.) [Youth about the future of Russia and about themselves: challenges of the present and the construction of horizons for the future (based on the materials of the VIII stage of monitoring the dynamics of socio-cultural development of Ural students 1995–2020)], Ural Publishing House. un-ta, Yekaterinburg, 372 p. (in Russ.)

10/ Fadeev, P.V. (2021), "Historical memory of Russians in opinion polls: grounds, reality, problems", Vestnik Instituta sociologii, 2, pp. 36–54. (in Russ.)

11/ Shestakov, Yu.A. (2022), "The historical consciousness of Russian youth in the context of ensuring Russia's national security", NOMOTHETIKA: Filosofiya. Sociologiya. Pravo, 47 (2), pp. 399–407. (in Russ.)

12/ Shnirelman, V.A. (2018), "Social memory – questions of theory", Istoricheskaya pamyat' i rossijskaya identichnost' [Historical memory and Russian identity], RAN, Moscow, 508 p. (in Russ.)

13/ Yanickij, O.N. (2020), "Volunteering in emergency situations: theoretical and methodological problems", Sociologiya i obshchestvo: tradicii i innovacii v social'nom razvitii regionov [Sociology and Society: traditions and Innovations in the social development of regions], ROS; FNISC RAN, Moscow, 5916 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Карлова Ольга Анатольевна, доктор философских наук, профессор кафедры рекламы и социально-культурной деятельности Сибирского федерального университета
E-mail: o.a.karlova@yandex.ru

Мясоутов Олег Валерьевич, кандидат культурологии, доцент кафедры общественных наук Сибирского института бизнеса, управления и психологии
E-mail: polius@mail.ru

Authors information

Olga A.Karlova, Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Advertising and Socio-Cultural Activities of the Siberian Federal University

E-mail: o.a.karlova@yandex.ru

Oleg V.Myasoutov, Cand. Sc. (Cultural Studies), Associate Professor of the Department of Social Sciences at the Siberian Institute of Business, Management and Psychology

E-mail: polius@mail.ru



УДК 7.01

КУЛЬТУРНЫЕ МОДЕЛИ В ПЬЕСЕ «БЛОХА» ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА: КАРНАВАЛИЗАЦИЯ И ПАНТОМИМА

А.В. МАРКОВ¹, О.А. ШТАЙН²

¹ Российский государственный гуманитарный университет, 125993, ГСП-3, Москва, Российская Федерация

² Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 620002, Екатеринбург, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья исследует границы пантомимы и раёшного театра в творчестве Е.Замятина на примере его пьесы «Блоха» по повести «Левша» Н.Лескова. Это – авангардный опыт писателя, объединяющий черты сатирической утопии и райка, но утопия переносится из социальной в речевую область. Речь главного героя утопична, она невозможна, всякий раз заменяется пантомимой. Декораторская программа Б.Кустодиева подразумевала разрушение прежней организации театрального пространства ради сказовой интриги. В работе применён инновационный метод: кроме близкого чтения и реконструкции исторических контекстов в текст включено оригинальное и впервые публикуемое эссе одного из авторов статьи с комментариями другого автора, как исследование наследия жизнестроительного символизма в критическом авангарде Е.Замятина. В эссе лирически изучается личность писателя как участника пантомимы истории, и отдельные образы эпохи приобретают символическую насыщенность, достаточную для интерпретации его художественных достижений в драматургии. Получены оригинальные выводы о превращении сказовой стилизации в своеобразный роман в реальной жизни, в котором и участвуют театры раннего советского времени в лице их организаторов и коллективов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Н.Лесков, Е.Замятин, «Блоха», пантомима, театр авангарда, русский авангард, жизнестроительство, утопия, сатира, перформативность искусства.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов

CULTURAL MODELS IN THE PLAY “FLEA” BY YEVGENY ZAMYATIN: CARNIVALIZATION AND PANTOMIME

A.V. MARKOV¹, O.A. SHTAYN²

¹ Russian State University for the Humanities, 125993, Moscow, Russian Federation

² Ural Federal University, 620002, Yekaterinburg, Russian Federation

ABSTRACT. The paper investigates the boundaries of pantomime and rayok theater in Zamyatin's work on the example of his play “The Flea” based on the story “Levsha” by Nikolay Leskov. This is an avant-garde experience of the writer, combining the features of satirical utopia and rayok, but the utopia is transferred from the social to the verbal realm. The speech of the protagonist is utopian, it is impossible, replaced by pantomime at all times. Boris Kustodiev's decorative program intended the destruction of the previous organization of the theatrical space for the purposes of narrative intrigue. The paper applies an unusual method: in addition to close reading and reconstruction of historical contexts, the paper includes an original essay by one of the authors of the paper, published for the first time, with commentary by another author, as a study of the legacy of life-building symbolism in Zamyatin's critical avant-garde. The essay lyrically explores the writer's identity as a participant in the pantomime of history, and certain images of the age assume a symbolic intensity that suffices for interpreting his art accomplishments in the drama. Original deductions are derived about the transformation of fairy tale stylization into a kind of novel in real life, in which the theaters of the early Soviet time in the person of their organizers and collectives take part.

KEYWORDS: Leskov, Zamyatin, “The Flea”, pantomime, avant-garde theater, Russian avant-garde, life-building, utopia, satire, performativity of art.

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



Пьеса Евгения Замятина «Блоха» – хорошо исследованное произведение в наследии писателя. В ней несомненны черты авангардного перформанса; более того, любое сотрудничество Е. Замятина с другими участниками постановки, прежде всего, художником-сценографом Борисом Кустодиевым, только усиливало эту перформативность. История работы над пьесой была представлена самим автором в конце 1926 года как текст-капустник [5], с иллюстрациями Б. Кустодиева, вроде бы внутритеатральная шутка в виде печатного издания. Тем самым, перформативность театра и его распространение, захватывающее всё большие пласты послереволюционной социальной реальности, нового планирования, оказывается включена в кодекс регулирования перформативности. Данная автопародия и одновременно шуточная хроника театрального дела с присущей любому капустнику спецификацией традиций разных театров – единственный способ установить границы театрального, отличая театральное от массового действия, например, демонстрации, вообще, от различных перформативов послереволюционной эпохи с их радикальным антиклерикализмом и утверждением новой пролетарской телесности в противовес прежним формам, которые выглядят как гротескные. Хотя эта пародия вроде бы говорит об истории театральных постановок, в ней есть появление могущественного тела солнца, дефлорирующего небо, «Когда солнце утренней кровью оросило небо...» [5, с. 36], то есть телесность побеждает отдельные жесты отдельных театральных школ. Текст Е. Замятина представляет собой интеграцию разных форм театральной телесности, включая пародийно-смеховые истоки театра, внутри отчёта, почти бюрократического дневника. В статье устанавливается, как столкновение двух режимов власти, режима наблюдения и режима пророчества, разрешается в этой пьесе с помощью особой пантомимической телесности главного героя.

В 1927 году вышла брошюра из статей о «Блохе», где кроме фактических мемуаров о работе над сочинением был опубликован исследовательский текст Б. Эйхенбаума «Лесков и литературное народничество» [6, с. 12–15]. Основная мысль знаменитого

филолога состояла в том, что в отличие от народников, которые членили народный быт на некоторые сегменты, в соответствии с нормативными правилами литературного *описания* и систематизации, Н. Лесков ценит бесконечно развёртывающуюся фабулу народного сказа, которая может легко вбирать в себя реальное и фантастическое. Один из «отцов» русского формализма тем самым отнёс Н. Лескова не просто к мастерам сказа, но к тем, кто конструирует сказ как целый мир, как целую реальность, альтернативную той нормированной реальности, которую создаёт литература. Мы не будем говорить о возможном продолжении мысли Б. Эйхенбаума в постструктуралистской, постколониальной и прочей критике нормирующей власти литературы, с тем же противопоставлением режима властного наблюдения (дисциплинарной контролирующей власти, по Фуко) и режима пророчества, вовлекающего в себя и само тело пророка. Обратим внимание только на то, что даже русский композитор и философ Владимир Ильин (1891–1974), стоявший в эмиграции на крайне правых и элитистских позициях, усматривает в творчестве Н. Лескова столкновение двух планов, пророческой Вышней воли как создающей стиль и человеческой греховной косности как требующей стилизации для своего опровержения [6, с. 161], в этом смысле сам не зная того, осуществляя формалистский анализ наследия писателя, только без того строгого аппарата, который был у Б. Эйхенбаума.

В каком-то смысле пьеса «Блоха» Е. Замятина представляла собой *work in progress*, действие, постоянно изменяемое и режиссёром [10], и актёрами, поэтому пародийная кодификация истории этого действия была необходима для утверждения его как части нового театра, для его легитимации внутри больших театральных традиций. Одновременно за возвращение к истокам театра, причём истокам кодифицированным, отвечает введение «халдеев» в качестве одновременно участников действия и повествователей. Халдеи – народное название актёров, фигляров, шутов, а также лакеев, обслуживающего персонала – и здесь столь широкое семантическое поле называния определялось начальной



ситуацией этих персонажей: слуг Навуходоносора в Пещном действе, рождественском спектакле допетровской Руси. Актёры этого действа и зажигали потом на улицах святочные огни [2, с. 129]. В сюжете из библейской книги Даниила, точнее, её апокрифической части, сходились две ключевые темы рождественского благовестия: чудесное вмешательство ангелов, предотвращающих худшее развитие событий, и соответственно, представление всей мировой истории как цепочки таких чудесных корректировок, и столкновение власти земной (контролирующей) и власти небесной (пророческой), при легитимности обеих.

Поэтому действо, которое представлялось прямо в кремлёвском соборе, должно было легитимировать царскую власть: халдеи, то есть слуги, шуты, простецы, представляют действие земной власти и спорят с небесной – шут, как всегда, хочет сравняться с царём. В такой духовной постановке выступают как ряженные, как скоморохи, при этом они чинят допрос отрокам, то есть выступают как трагические *гибристы*, чтобы развязкой стало совпадение воли царя и вышней воли в едином замысле о судьбах человечества. Это действо замечательно тем, что полностью воспроизводит структуру античной трагедии, сохраняя её эффекты и конструктивные черты: ярко вспыхивает горн с углями, с помощью медных пластинок воспроизводятся звуки грома, и из-под сводов как *бог из машины* спускается ангел, специальная кукла, которая как бы оживляется словами церковного канона. В живописной реконструкции Н.Рёриха «Пещное действо» 1905 года, которая была представлена и на премьере музыкальной реконструкции спектакля в 1907-м, этот ангел изображён выразительно светящимся; блеск его не различает между отображениями церковного света и специальными подсветками, что вполне соответствует и эффектности античных театральных зрелищ.

Получается, что шуты-халдеи ведут себя неканонично, тогда как сакральный текст, песнопения церковного канона способны превратить куклу-ангела, как бы окуклившуюся жизнь, футляр *imago*, в действующее лицо: песнопения поддерживают тот режим чудотворения, в котором любой инструмент исполняет высшую волю – звучащий текст в режиме реального времени стирает границу между инструментальностью материальных кукол и изначальной

инструментальностью ангелов. Кукла-куколка, из которой вылупляется *imago*, образ-имидж, и приобретает настоящий полёт. Этот принцип практической имиджологии как развёртывания в пьесе самих условий собеседования со своей эпохой может быть отмечен для многих драматического произведений того времени, например, для переводов У. Шекспира Вадимом Шершеневичем [7].

Русский авангард не мог пройти мимо этого типа действа: лебединой его песнью стали ходящие колесом под канонические песнопения халдеи-шуты, которые появляются в фильме «Иван Грозный» С.Эйзенштейна, знавшего рериховскую картину – хотя режиссёр изменил саму печь, представив её как обобщённый образ города (ориентируясь здесь на иконы с изображением трёх отроков, а не на реконструкцию допетровского театра), а персонажи кувыркаются, как бы разжигая огонь – они своё тело превращают и в пламя, и в инструмент пламени. Сама идея такого шутовства как инструментализованной буффонады вполне реализована в «Мистерии-буфф» В.Маяковского, где на смену «чистым» эксплуататорам приходят «нечистые» пролетарии, но в качестве бога из машины выступают инструменты Земли Обетованной, сами средства производства, освободившиеся от прежней инструментальности, и тем самым уличающие отчуждение труда в буржуазном обществе. Связь уличения, шутовства и лица-маски оказывается устойчивой в том числе в эпоху появления и развития кинематографа [1]. Разоблачив это отчуждение, инструменты в пьесе В.Маяковского и могут выступать как лица, поворачиваться лицом к освобождённому труду и приветствовать его. Структурно «Мистерия-буфф» соответствует мелодраме, а не трагедии; но благодаря постановкам В.Мейерхольда и А.Грановского, представившего пьесу для делегатов III Съезда Коминтерна, авангардный театр стал восприниматься как *work in progress* – редакция для съезда потребовала доработки не только пролога и эпилога, но и некоторых сцен.

В версии Е.Замятина нет инструментализации тела халдеев, есть только переодевание, для исполнения нескольких ролей. В Предисловии он прямо сопоставляет халдеев с масками Комедии дель арте и вписывает в широкий контекст ярмарочной смеховой культуры. Однако именно такое решение и определило две особенности замятинской пьесы,



которые и позволяют говорить о её пантомимичности как конструктивном принципе, а не просто отдельном приёме. Ему соответствует и декораторская программа Б.Кустодиева, в которой город превращался в игрушку для героев, гротескные тела халдеев заслоняли дома как кубики в игре. В ней «церковь едва ли достаёт Платову до пояса, а яблоки на дереве растут величиной с арбуз» [9, с. 47], нет полутонов, но всё раскрашено как детские деревянные игрушки. Вообще, в этих декорациях игрушечные дома, могут, например, соседствовать с рекламой самоваров, стирается граница между игрушками и артефактами эпохи Е.Замятина, вроде рекламных плакатов и открыток, всё это оказывается в детской, в раю Тулы вместо райка.

Первая особенность – наличие техники, которая и поддерживает сказовую интригу. Так, третье действие пьесы, кроме разговоров, включает в себя повторяющуюся сверку часов Химиком-Механиком и Мастером – английскими спутниками Платова, которых играют 1 и 2 Халдей. У Химика-Механика часы на цепочке огромные до гротескности, но именно они оказываются в конце концов украдены. Писатель вписывает этих героев, которые и должны вынести окончательное суждение о Левше, в ярмарочную ситуацию суматохи и краж, при этом гротескные часы пародируют, конечно, саму идею авторитетного общезначимого суждения.

В отличие от текста Н.Лескова, в котором подкованная блоха становится не функциональной, у Е.Замятина блоха всё же действует – Левше удаётся её завести, и она даже играет как музыкальная шкатулка, но внезапно останавливается. Иначе говоря, Левша оказывается человеком не столько речи, сколько пантомимы: он может быть придатком к механизмам, являться как бог из машины для этих устройств. Он не просто подковывает блоху, он превращает её в статую, в памятник русского мастерства, но при этом он может явиться как помощник блохи, как запускающий её мелодию, увлекающую всех (что в капустнике Е.Замятина и спародировано как сверхэротичность Блохи, благодаря присутствию которой в театре население умножается невероятно и живёт даже в шкафах – пародия на быт коммунальных квартир здесь сходится с пародированием литературы как постоянного заселения книжных шкафов) и тем самым спасти репутацию мастеров.

Так у писателя сохраняется столкновение двух властей, что и в Пещном действе: английской технократии, достаточно обличённой самим Е.Замятиным в романе «Мы», на сторону которой и становится Царь, и особой пророческой миссии Левши. Пьяный Левша так и говорит при возвращении:

ЛЕВША (*перестаёт, тычет себя в грудь*).
У меня... может... все печёнки вну... внутри сейчас
полюхают – потому я испортил... А он мне: «Не раз-
решается...» Эх, гуляй! (*Снова – на гармошке.*)
Тула-Тула-Тула-я, Тула родина моя! [3, с. 70]

Левша проклиная себя, что испортил блоху, не сумел найти общий язык с англичанами, и теперь может только их проклинать и вспоминать свою Тулу. Он превращается в героя пантомимы, ярмарочного героя, играющего от отчаяния на гармошке. Но кроме того, в Англии третий Халдей, женский персонаж, играет девку Мерю, которая пользуется радиотелефоном: с его помощью она заказывает обед. Здесь нужно пояснить, что радиотелефоны, то есть радиосвязь между двумя рациями, тогда, как ни странно, уже существовали, но их развитие связано было с развитием авиации – в радиотелефонах при этом функционировала модуляция, чтобы затруднить перехват сообщений.

Радиотелефоны в 1925 году не являлись привычными нам мобильными устройствами, но устанавливались на тогдашний самолёт для получения команд с земли. Именно так о радиотелефонах писала пресса того времени – поэтому зрители пьесы точно знали это слово. Меря управляет чем-то вроде скатерти-самобранки, то есть здесь волшебная авиация, волшебное перемещение предметов, принадлежит вполне системе английской технократии с её полным учётом всего и бесконечными манипуляциями с помощью чисел, тогда как Левша выступает как человек земли, которому нужны знакомые ландшафты. Мир России в пьесе – это мир ярмарочных шарлатанов (или когнитивного оксюморона, в противовес риторическому оксюмору, по удачному различению в статье [8, с. 63]), то есть тоже мир комедии дель арте, всех этих лекарей-аптекарей.

Здесь ключевой оказывается сцена второго действия, где 1-й Халдей ставит в Туле ящик-раёшник, показывая картины. «Показывая Халдеев в их традиционных функциях, автор втягивает читателя/зрителя вместе с туляками в игру: предлагает картинки,



тематика которых, с одной стороны, предельно близка реально существовавшим народным с изображением государственных деятелей (свидание русского посла с французским), видами зарубежных городов, батальными сценами (сражение в Китае), чудесами, а с другой – готовит к продолжению действия, в котором туляк Левша вдруг оказался втянут в международные отношения, стал героем раёшного представления: попал в Англию, был побит» [2, с. 130]. Но за этот ящик он заводит Левшу, делая его предметом рассмотрения:

1-Й ХАЛДЕЙ. Чудак! А ты думаешь – я сам понимаю? А вот андерманир штук *(хватает за шиворот Левшу и ставит его по другую сторону ящика)*: мой закадычный друг – знаменитый оружейник Левша, первый тульский богач, в одном кармане – блоха на аркане, а в другом – мощи тараканы – пожалте на поклонение!

БОЙКАЯ ДЕВКА. Девки, девки! Левшу нашего в ящике показывают! Уй, гляди, гляди!

ЛЕВША *(вырывается)*. Да ну-т-те... Пусти, ну! Дай я сам погляжу. *(Обходит кругом, глядит в стекло раёшника.)* [3, с. 42]

И здесь мы как раз усматриваем вторую особенность – Левша хотя говорит очень выразительно, не речь важнее всего для него. Как только Левша сам хочет глядеть в ящик, он находит там свою невесту. Так сталкиваются два режима власти: режим контроля, в котором любой оказывается предметом рассмотрения, и режим собственно пророческой власти, которая видит, для какого служения кто предназначен. Именно так действует пророк – зная о своём служении и о чужих служениях, а не просто судьбах.

Но Левша здесь не субъект речи, он только может создавать переключение между сценой райка и реальной сценой, он дальше тычется в ящик райка, крестится, совершает всё более нелепые пантомимические движения, потому что не может объяснить, кто он такой. Он только что был героем постановки, литературным героем, а сейчас оказался персонажем сказа, сказового типа повествования, где ему предстоит быть с невестой по некоторым законам сказки. Поэтому он и не может ничего рассказать о себе, он также безмолвен, как Акакий Акакиевич Башмачкин в интерпретации Б.Эйхенбаума, как человек, принадлежащий режиму сказового анекдота,

но изначально встроенный в литературный язык Н.Гоголя с его мессианскими амбициями [11].

Таким образом, урок русского формализма оказался и уроком Пещного действия, двух властей, власти технократического учёта, объективирующей всех, и власти пророчества, которая превращает даже оптические инструменты, такие как ящик-раёшник, в игрушку. Эти игрушки мы видим, но именно поэтому признаём и легальность письменно документированного авангардного театра, и легитимность пантомимы как единственного способа для Левши реализовать свой сказ даже тогда, когда испытания лишают его, как маленького человека, всей социальной речи. Тема маленького человека в формализме Замятина была радикализована, через понятие сказа, до всякого возможного предела. Так оказались пересобраны уже не только жанры литературы, но и книжные нормы её бытования, когда пародия и критика существуют не в литературном быту (по терминологии формалистов), но в книге, завещанной нам.

Чёрные лебеди (из биографического цикла «Время пыльцы») (О.Ш.)¹

Чёрные лебеди – редкие, граничащие с выдумкой, птицы. Они как пепел в воздухе, пыльца огня, танец демокритовской пыли в солнечном луче, невидимы в потемнение, затемнение и помутнение. Птицы, чья шея в полёте длиннее тела, несли на своих плечах мальчика по имени Евгений. С Мартином они не встречались, но стран повидали много. Чёрные лебеди – это пепел розы, благородный цвет платья, модный в 20-е годы прошлого века. Как любой пепел, он самим присутствием подтверждает бытие огня в период, когда любой Гераклит уже отказался от власти.

Он родился за 100 лет до года, озаглавленного Оруэллом, в городе Лебедянь Тамбовской губернии. Чёрные лебеди впервые были упомянуты в книге голландского путешественника в XVIII веке. Птица эта не перелётная, но мобильная, хотя предпочитает одно место гнездования и одного спутника. По принуждению технического века наш герой

¹ Публикуется впервые. Герой рассказа О. Штайн назван только в последней фразе, до которой мы смотрим на мир как бы его глазами, поэтому он до самого конца анонимен. Это необходимо, чтобы понять театральное начало в его творчестве как бы изнутри – А.М.



перемещался с одного места на другое. Он вычислял и интегрировал, складывая в чертежи и схемы полёты собственной биографии и истории страны.

Сын священника, повторивший во второй половине XIX века участь многих сыновей, которые спорили, рыдали и постепенно съедали своих отцов, становясь сильнее, освящая быт во всей его шири и освещая дороги, пересекая их невиданными электрическими и телефонными проводами. Так Никола Тесла отказался от призвания священника, Александр Попов тоже отказался, и когда Попов отлаживал первую передвижную электростанцию на Нижегородской ярмарке, на Невском проспекте газовые фонари революционно заменялись электрическими. В этот прекрасный и освещённый нескончаемыми вспышками индустриализации город прилетел наш Чёрный лебедь.

Он изучал корабельное дело для целей Императорского военно-морского флота. Инженер-кораблестроитель в Петербурге возмечтал построить корабль будущего по марксистским лекалам. За революционные взгляды он сидел в тюрьме, потом нелегально жил в столице, а незадолго до всемирной перемены был отправлен в Глазго в составе делегации будущих советских инженеров. Так он погрузился в мир машин, находя в соотношении механических частей небывалый внутренний порядок. Из посланника будущего он стал посланником в будущее: математиком и инженером летательного аппарата под названием «Интеграл». Морские корабли превратились в космические, что должны были колонизировать далёкие планеты. Чёрные лебеди с таким расстоянием на своих крыльях не справятся.

Он осваивал небо, море, и океаны. Просторы звёздных дорог и алмазных льдов стали под силу его чертежам. Он был ответственным за постройку парового ледокола «Александр Невский», который стал вождём среди кораблей, именем революции в науке и машиностроительстве, именем «Ленин». Другой известный ледокол, «Святогор», в 1927 г. переименовали в честь советского дипломата, – «Красин». В России чёрные лебеди обитают в тундровой зоне на Кольском полуострове и Камчатке. Лёд оттенял их кудрявые по краям крылья, посыпанные пеплом истории.

После возвращения в советскую революционную страну он сотрудничает с Горьким, Блоком, Чуковским, Гумилевым, Шкловским. Пишет, спорит, вступает в дискуссии, ждёт рождения новой звезды, зная, что «магма переходит в догму» без критики и в безоговорочном подданничестве. Роман его жизни был написан и издан в Берлине в 1921 г., в Нью-Йорке в 1925 г., в Праге в 1927 г. и в Париже в 1929 г. Партия не простила критики и уклонизма. Он получил разрешение оставить страну навсегда.

Чёрным лебедем, склонив шею в сторону родного края, посыпав пеплом голову ещё при жизни, умирает в 1937 г. в Париже от сердечного приступа Евгений Иванович Замятин. О его смерти в СССР не упоминается, а его главный роман легально публикуют в 1988 году, за три года до смерти Единого государства, страны, которую начинал строить сам Лебедь Эпохи.

Постскриптум (А. М.)

В романе Е. Замятина «Мы», как и в романе Дж. Оруэлла «1984», нет отцов. Есть братство, старшие братья, инженерные расчёты. В замятинском романе отцы исчезли, потому что истреблена фантазия. Некому одобрить вымысел, невозможно ни перед кем похвастаться. В мире Оруэлла, наоборот, нет воображения, есть только фантазия Старшего брата. Е. Замятин писал в голодные годы, когда хвастаться стало нехорошо и даже опасно – нельзя похвалиться даже наличием куска хлеба, могут отнять.

В пьесе «Блоха» тоже нет отцов, но иначе. Левша у Лескова – это начальник коллектива, он в каком-то смысле отец кузнецам так, как Платов – отец солдатам. У Замятина он сразу же вырван из этого коллектива, маргинализован, он тоскует по прекрасной Туле, по великой игре, по её красоте и по какой-то цветной детской. Но он уже не отец, он человек, лишённый такого паспорта. В пародии Замятина он сам – отец Блохи, и всё, пародия – очередной паспорт и *окрашенная грамота* (почти по Б. Пастернаку) сюжета. Левша действительно стал впервые маленьким человеком, как Башмачкин, но в соответствии с заветами Б. Эйхенбаума этот маленький человек только и может рассказать анекдот о себе, разыграть пантомиму, в которой мы чувствуем присутствие Замятина, этого экзотического инженера, чёрного лебедя голодного мира, голого года, гротескного века.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Братина (Штайн) О.А. Образы шутов и юродивых в отечественном кинематографе // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2023. № 3. С. 135–146.
- 2/ Головчинер В.Е., Кутина Е.В. Функции Халдеев в «Блохе» Е.Замятина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7. С. 129–133.
- 3/ Замятин Е. Блоха. Л.; М.: Мысль, 1926. 84 с.
- 4/ Замятин Е. и др. Блоха: Игра в 4 д. Евг. Замятина. Сборник статей: Евг. Замятина, Б.Эйхенбаума, Н.Ф. Монахова, Б.М. Кустодиева и А.Лейферта. Обложка и рисунки работы худ. Б.Кустодиева. Л.: Academia, 1927. 28 с.
- 5/ Замятин Е. Записанное Евгением Замятиным житие блохи от дня чудесного её рождения и до дня прискорбной кончины, а также своеручное Б.М. Кустодиева изображение многих происшествий и лиц. Л., 1929. 37 с.
- 6/ Ильин В.Н. Стилизация и стиль: Лесков // Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. СПб.: Акрополь, 1997. С. 142–169.
- 7/ Макуренкова С.А. Что общего между имажинизмом и Имодженой: О переводе пьесы «Цимбелин» В.Шекспиром // Шекспировские чтения. М.: Наука, 2010. С. 353–363.
- 8/ Меньшикова Е.Р. Апология гротеска: не так страшен черт, как его трактует дискурс // Вопросы философии. 2009. № 2. С. 50–67.
- 9/ Самойлова Е.П. Изобразительный потенциал «искажённых слов»: «Левша» Лескова – «Блоха» Замятина-Кустодиева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2015. № 178. С. 44–48.
- 10/ Самойлова Е.П. От «Левши» к «Блохе»: пути трансформации пьесы Е.И. Замятина «Блоха» (1926–1929 гг.) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 6–1 (60). С. 46–49.

- 11/ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Петроград: 18-я Гос. тип., 1919. Вып. [3]. С. 151–165.

REFERENCES

- 1/ Bratina (Shtayn), O.A. (2023), "Images of bouffons and holy fools in Russian cinema", Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "Philosophy. Sociology. Art history", no. 3, pp. 135–146. (In Russ.)
- 2/ Golovchiner, V.Ye., Kutina, Ye.V. (2011), "Functions of the Khaldei in "The Flea" by E.Zamyatin", Bulletin of Tomsk State Pedagogical University, no. 7, pp. 129–133. (In Russ.)
- 3/ Zamyatin, E. (1926), Blokha [The Flea], Mysl Publ., Leningrad, Moscow, 84 p. (In Russ.)
- 4/ Zamyatin, E. et al. (1927), Blokha: Igra v 4 d. Yevg. Zamyatina. Sbornik statey: Yevg. Zamyatina, B.Eykhensbaum, N.F. Monakhova, B.M. Kustodiyeva i A.Leyferta. Oblozhka i risunki raboty khud. B.Kustodiyeva [The Flea: The Play in 4 sc. by Yevgeny Zamyatin. A collection of articles by Eug. Zamyatin, B.Eichenbaum, N.F. Monakhov, B.M. Kustodiev and A.Leifert. Cover and drawings by draw. B.Kustodiev], Academia, Leningrad, 28 c. (In Russ.)
- 5/ Zamyatin, E. (1929), Zapisannoye Yevgeniyem Zamyatinym zhitiye blokhi ot dnya chudesnogo yeye rozhdeniya i do dnya priskorbnoy konchiny a takzhe svoyeruchnoye B.M.Kustodiyeva izobrazheniye mnogikh proisshestviy ilits [Recorded by Evgeny Zamyatin life of a flea from the day of its miraculous birth and to the day of its unfortunate demise, as well as sveruchnoye B.M. Kustodiev image of many incidents and persons, Leningrad, 37 p. (In Russ.)
- 6/ Ilyin, V.N. (1997), "Stylization and style: Leskov", Esse o russkoy kul'ture [Essays on Russian culture], Acropolis Publ., St.Petersburg, pp. 142–169. (In Russ.)
- 7/ Makurenkova, S.A. (2010), "What is common between imagism and Imogene: On the translation of the play



"Cymbeline" by V.Shershenovich", Shekspirovskiye chteniya [Shakespeare readings], Nauka Publ., Moscow, pp. 353–363. (In Russ.)

8/ Menshikova, Ye.R. "Apology of the grotesque: the devil is not as terrible as the discourse interprets him", Voprosy filosofii, no 2, pp. 50–67. (In Russ.)

9/ Samoylova, Ye.P. (2015), "The visual potential of "distorted words": "Levsha" by Leskova – "The Flea" by Zamyatin-Kustodiev", Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, no. 178, pp. 44–48. (In Russ.)

10/ Samoylova, Ye.P. (2016), "From "Levsha" to "The Flea": ways of transformation of E.I. Zamyatin's play "The Flea" (1926–1929)", Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki, no. 6–1 (60), pp. 46–49. (In Russ.)

11/ Eikhenbaum, B.M. (1919), "How Gogo's "Overcoat" was made", Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka [Poetics: Collections on the theory of poetic language], 18th State typography, Petrograd, Issue 3, pp. 151–165. (In Russ.)

Сведения об авторах

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

E-mail: markovius@gmail.com

Штайн Оксана Александровна, кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет (Екатеринбург)

E-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Authors information

Alexander V. Markov, D.Sc. (Philology), Full Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow)

E-mail: markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor, Ural Federal University (Yekaterinburg)

E-mail: shtaynshtayn@gmail.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

89/

СЕРИКОВА Т.Ю.,
МИЛОВАНОВ И.А.,
СТРИЖНЕВА Н.А.

**Взаимосвязь
процесса познания
и художественного
творчества (на примере
живописных произведений
сибирских художников)**



УДК 783

ВЗАИМОСВЯЗЬ ПРОЦЕССА ПОЗНАНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ)

Т.Ю. СЕРИКОВА^{1,2}, И.А. МИЛОВАНОВ², Н.А. СТРИЖНЕВА²

¹ Сибирский Федеральный университет, 660041, Красноярск, Российская Федерация

² Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В представленной работе рассматривается художественное творчество в контексте его понимания как сущностной характеристики человека и его бытия в целом. В статье осуществляется попытка выяснить, каким образом в самой природе и сути человека укоренено творческое отношение к действительности. Высказывается предположение, что искусство является одной из форм знания, а процесс художественного творчества выступает когнитивной деятельностью. На примере творчества сибирских живописцев К.С. Войнова, М.С. Омбыш-Кузнецова и Г.П. Кичигина раскрывается взаимосвязь человека и окружающего мира сквозь призму искусства. Доказывается, что художественное творчество является их способом познания действительности. В результате работы с источниковыми базами и представленными к анализу работами красноярских мастеров делается вывод о том, что искусство наравне с наукой задаёт ориентиры для процессов, происходящих на различных уровнях человеческого бытия. Обосновывается, что на всех этапах развития науки искусство способствовало внедрению полученных знаний в действительную жизнь, а наука в свою очередь использовала искусство как средство образного познания окружающей действительности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественное творчество, субъективная и объективная реальность, искусство, произведение, живопись Сибири, красноярские художники, К.С. Войнов, М.С. Омбыш-Кузнецов, Г.П. Кичигин.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

INTERRELATION OF THE PROCESS OF COGNITION AND ARTISTIC CREATIVITY (ON THE EXAMPLE OF PAINTINGS BY SIBERIAN ARTISTS)

T.YU. SERIKOVA^{1,2}, I.A. MILOVANOV², N.A. STRIZHNEVA²

¹ Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russian Federation

² Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. The presented work considers artistic creativity in the context of its understanding as an essential characteristic of a person and his being in general. The article attempts to find out how the creative attitude to reality is rooted in the very nature and essence of man. It is suggested that art is one of the forms of knowledge, and the process of artistic creativity is cognitive activity. On the example of the work of Siberian painters K.S. Voinov, M.S. Ombysh-Kuznetsov and G.P. Kichigin, the relationship between man and the world is revealed through the prism of art. It is proved that artistic creativity is their way of knowing reality. As a result of working with the source base and the works of Siberian masters submitted for analysis, it is concluded that art, along with science, sets guidelines for processes taking place at various levels of human existence. It is substantiated that at all stages of the development of science, art contributed to the introduction of the knowledge gained into real life, and science, in turn, used art as a means of figurative knowledge of the surrounding reality.

KEYWORDS: artistic creativity, subjective and objective reality, art, work, painting of Siberia, Krasnoyarsk artists, K.S. Voinov, M.S. Ombysh-Kuznetsov, G.P. Kichigin.

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



Творчество является неотъемлемой частью сущности человека и выражает его способность переделывать окружающий мир с учётом своих уникальных возможностей и свойств личности. Человек как творец созидает новое, преобразует действительность и созидает новые ценности. Искусство не только позволяет ему выразить собственные мысли, идеи и чувства, но и способствует самореализации, саморазвитию, самопознанию. Творческий процесс требует ответственности за произведение, за его результаты и последствия. Автору необходимо понимать свои обязанности перед социумом, перед историей, а также перед самим собой. Только подобный подход к искусству позволяет по-настоящему раскрыть все его потенциалы и принести пользу как самому творцу, так и обществу в целом. Таким образом творчество можно признать процессом, нуждающимся не только в вдохновении и таланте создателя произведения, но и в его ответственности, самоконтроле и самокритике. Творец должен воспринимать себя как уникальную личность, обладающую значимостью и способностью менять окружающий мир.

Некоторые учёные подходят к творчеству с позиции психологии, рассматривая его как процесс генерации новых мыслей, теорий и идей инноваций и вдохновения. Другие исследователи смотрят на творчество сквозь призму социологии и культурологии, выявляя его связь с общественными ценностями и нормами. Есть также те, кто определяет творчество как результат биологических процессов и эволюции человеческого разума. Подходы к изучению творчества с позиции методологии могут быть различными. Например, в рамках нейронауки можно исследовать работу мозга в ходе процесса, а в социологии – проводить анализ культурных и социальных детерминант, определяющих творческую активность человека. Для полного понимания феномена творчества необходим системный подход, консолидирующий всевозможные дисциплины и методологии. Важно также учитывать индивидуальные особенности каждого процесса творчества,

принимая во внимание взаимосвязи, определяющие происходящее. Только таким образом можно действительно раскрыть сущность и значение творчества в человеческой жизни.

Методологическую базу данного исследования отличает комплексный подход, включающий формально-стилистический, иконографический анализ, исторический и сравнительный методы, позволяющие рассмотреть произведение искусства в контексте времени и культуры и сопоставить его с другими, аналогичными работами. Кроме того, авторами использован контекстуальный метод, который учитывает все аспекты контекста, влияющие на артефакт и его интерпретацию. Комплексный подход позволил получить всестороннее и глубокое понимание исследуемых объектов станковой живописи. Также применялись методы философии и психологии с учётом результатов обзора трудов учёных, осмысляющих проблему творчества как процесса познания действительности. Искусствоведческий анализ произведений красноярских художников проводился с точки зрения неразрывного единства искусства и знания, а также диалектики субъективного и объективного в образном содержании картин или скульптур.

Многие учёные гуманитарного знания обсуждали вопросы творческого процесса, важность индивидуальности художника, его отношение к социуму, влияние культурных и исторических факторов на произведения, анализировали взаимодействие искусства с иными областями общественной жизни. Исследования по проблеме художественного творчества помогли понять ценность искусства для человечества, его роль в формировании культуры и идентичности народа, способствовали развитию адекватной методологии, созданию теорий и концепций, которые позволяют лучше понимать и интерпретировать художественные произведения. Историография проблемы художественного творчества отражает разнообразие научных концепций, мнений специалистов – теоретиков и практиков, пытающихся описать и осмыслить указанный вид



деятельности, показать этапы его преобразования, эволюционные изменения. Таким образом изучение данной проблемы имеет важнейшее значение для понимания сущности и значимости искусства в современном мире.

С.Н. Булгаков, рассуждая о творческом потенциале человека, акцентирует внимание на следующем обстоятельстве: «Для того, чтобы творить, надо не только хотеть, но и мочь» [3, с. 112]. В своих трудах учёный отмечал – «творчество в собственном смысле, создание метафизически нового человеку, как тварному существу, не дано» [там же. с. 114]. Н.А. Бердяев, высказывался иначе, заключая, что «творчество рождается из свободы, а творческий акт имеет универсальное космическое значение» [1, с. 368]. И. Кант определял человека «как свободно действующее существо, делающее или способное и обязанное делать из себя самого человека и имеющее цель помочь человеку стать гражданином мира» [8, с. 151]. Немецкий философ утверждал, что это можно признать также *творческой деятельностью*. Причём данный процесс соразмерен жизни человека, который задействован в нём самым непосредственным образом.

По убеждению Н.Ф. Федорова, «разум получает значение не субъективное, и не объективное, а проективное; и в этой своей проективной способности объединяются теоретический разум и практический» [18, с. 544]. Некоторые отечественные учёные поддерживали выдающегося русского философа Н.О. Лосского, выстраивающего доктрину интуитивизма, с помощью которой тот подтверждает «необходимость единства и равноправия субъекта и объекта» [12, с. 337]. В связи с этим необходимо отметить следующее: бердяевская философия, в основе которой лежит рациональное мышление, не может объяснить «способность разума проникать в окружающий мир как в инородное тело и пространство, понимать и принимать его» [1, с. 295]. П.А. Флоренский доказывал, что «в знании сказывается подлинная расширенность субъекта и подлинное соединение его энергии с энергией познаваемой реальности» [19, с. 144]. По мнению Н.Ф. Федорова, союз творческого мышления и практической деятельности определяется «объединением разума и воли, в синергии нравственно-

аксиологического и теоретико-методологического аспектов человеческой активности» [18, с. 548].

Д.Н. Деменев в статье «Об интегративном характере искусства в контексте традиций и инноваций» указывает, что искусство, как вид творческой деятельности, подвластное цифровому информационному и технологическому прогрессу, сегодня «активно взаимодействует с инновационными достижениями взаимоинтегрируя традиционную духовную сферу и современные прикладные науки» [6, с. 138]. Кроме того, в работе «Искусство как форма знания» он подчёркивает следующее: «Искусство сначала предшествовало, а затем и сосуществовало параллельно на протяжении всего генезиса человеческого со всеми типами знания, а именно с философией естествознанием и гуманитарными науками» [5, с. 140].

И.С. Качай в своей работе «Онтологическое гносеологическое и антропологическое измерения творчества в контексте классической европейской философии» подчёркивает тот факт, что «исследование сущности творчества сквозь призму исканий представителей классической философии представляется актуальным и необходимым, поскольку позволяет выявить предельные основания и критериальные признаки подлинного творчества» [9, с. 149]. Е.Ю. Лекус в своём исследовании «Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного» аргументированно доказывает – «красота является одной из самых сложных категорий эстетики. Кроме того, будучи одновременно объективной и субъективной абсолютной и относительной, она есть императив искусства, его культурная константа, которая составляет суть и основу художественного творчества и при этом развивается исторически» [11, с. 41].

В качестве экспериментального материала к исследованию представлены работы сибирских художников (К.С. Воинова, М.С. Омбыш-Кузнецова и Г.П. Кичигина), работавших над тематической сюжетной картиной. Выбор произведений определялся достаточной степенью полноты отражения действительности, как субъективной, так и объективной. Анализ живописных произведений является наглядной демонстрацией теоретических положений авторов статьи.



Рисунок 1. К.С. Войнов. «Заполярная мадонна»
(2008 г. Х., м. 70x80 см).

Источник: <http://www.voinov-k.ru/etnika.php>

Произведения, созданные К.С. Войновым¹, объединяются им в циклы таких работ, как, например, «Правители», «Герои СССР» или «Этника Сибири». Художник наиболее активно проявляется в жанровой картине, комментируя своё творчество следующим высказыванием: «Человеческая личность, наверное, самая необъятная и непостижимая сфера для художника, и поэтому, возможно, самая интересная и трудная» [9]. Несмотря на реалистичную манеру письма К. Войнова, нельзя не заметить ярко выраженной идеализации изображаемых персонажей и романтизации содержания работ, умения в профанном найти

черты вневременности и архетипизации образа.

Рассмотрим холсты «Заполярная Мадонна», «Рождение», «Это жизнь» и «Ловец солнца» из серии под названием «Этника Сибири», куда входит более двадцати живописных полотен, созданных автором с 2008 по 2016 год. Мастер ставит себе задачу показать как внешность, так и внутренний мир, состояние души своих персонажей. Каждый образ является символом определённых идей и эмоций, которые К. Войнов пытается закодировать в своих картинах.

В работах этого цикла художником часто используются метафоры и символика, способствующие раскрытию образного содержания произведения, придающие ему универсальность. К. Войнов стремится показать не только отдельные человеческие судьбы, но и всю мудрость, красоту человеческого бытия в целом. Поэтому художественно-образное содержание картин пронизано философскими и ме-

¹ Войнов Константин Семёнович (род. 1960) – российский художник-живописец, заслуженный художник Российской Федерации, член-корреспондент Российской академии художеств (2011 г.), член-корреспондент Петровской Академии наук и искусств. Живёт и работает в городе Красноярске.



тафизическими идеями, отражающими глубинные аспекты жизни и смерти, сущности человеческого существования. Автор стремится перенести зрителя за пределы повседневности, показать новые грани мировосприятия и понимания действительности.

В цикле «Этника Сибири» есть работы, напоминающие иконические изображения Богоматери с младенцем. Среди них: «Степная Мадонна» «Улыбка полярной звезды» и «Заполярная Мадонна» (рисунок 1). Элементы, составляющие композицию этих полотен, располагаются в границах почти равнобедренного треугольника. Это создаёт ощущение статичности и стабильности. Подобный приём часто используется для подчёркивания торжественности и величия изображения. Направление вверх может символизировать стремление, надежду или духовный подъём, в то время как фигуры и элементы, размещённые в треугольной форме, помогают сосредоточить внимание зрителя на смысловом центре. Такая композиционная схема, по мнению В.И. Жуковского, способствует «восхождению энергии конечного начала к бесконечности через дематериализацию явленной формы» [7, с. 68].

На картине «Заполярная Мадонна» изображена нганасанка, одетая в традиционную национальную одежду, символизирующую её культуру и принадлежность к определённой этнической группе. Фигура женщины занимает почти всё пространство холста, что придаёт ей центральное, доминирующее положение: она кормит грудью своего младенца-сына, лежащего на её коленях в ручной колыбели, которая у нганасан называется *ланса*. Автор полотна акцентирует зрительское внимание на материнских качествах – женщина на картине являет собой как символ источника жизни, так и её хранительницы. Её лицо выражает нежность, любовь и заботу, но также строгость и ответственность, которые приходят вместе с материнством. Одежда нганасанки богато декорирована с помощью узорной вышивки, что добавляет глубину и колорит изображению.

В «Заполярной мадонне» художнику удалось не только передать удивительное ощущение связи между матерью и ребёнком, но и показать культурные традиции, отразить ценности нганасан, переходящие из поколения в поколение, из рода в род. Всё остальное пространство этого полотна заполнено приметами этнической принадлежности её главных героев.

В «Заполярной Мадонне» фоном служит внутреннее убранство нганасанского чума, в котором рядом с людьми находится собака. Образ матери и младенца отличается архетипичностью, поскольку он сложился за многими поколениями до настоящего времени, не потеряв своей актуальности и вневременности.

На полотне «Рождение» запечатлён спящий младенец, одетый в минар². Он лежит в колыбели, спускающейся с небес на «оленьих шкурах, сшитых между собой». Шкуры декорированы вышивкой, в основе которой изображение всполохов северного сияния. Так художник показывает, что рождение, жизнь и уход нганасанина из неё связаны с оленями. Они, согласно мифам, были даны людям, населяющим тундру, небожителями» [15, с. 330]. Добавим, что олени согласно верованиям северных народов сопровождают человека и после смерти. А потому в целом картина представляет рождение ребёнка как произведение на свет целого мира.

Работа «Это жизнь» показывает идущих по берегу моря старика и мальчика, одетых в долганские мужские костюмы. Они несут в руках рыбу. Простая жанровая сцена повествует о смене поколений, об отношениях между ними, об естественном ходе жизни на земле и непреходящих человеческих ценностях.

В центре картины «Ловец солнца» (рисунок 2) изображён нганасанин, забрасывающий тынзян (олений аркан). Выразительным фоном служат отблески «волшебного» северного сияния. Солярная символика в культуре северных народов является приоритетной, что подчёркнуто визуальной стратегией в данной работе: через позу и взгляд, обращённый вверх, художник раскрывает истинные намерения оленевода, уставшего от долгой полярной ночи. Он ловит не оленей, а солнце, захватить которое требуется для оживления земли, роста трав и цветов, спасения от гибели людей и животных.

Каждое полотно цикла «Этника» имеет своё символическое содержание, отражая взаимосвязь и взаимозависимость человека и природы, духовные и культурные корни этого союза. К. Войнов создаёт образы, которые наполнены внутренней гармонией и спокойствием, передавая красоту и уникальность сибирской природы и культуры. Его картины призывают к возвышенным чувствам и духовному про-

² Минар – нганасанский детский комбинезон.



Рисунок 2. К.С. Войнов. «Ловец солнца»
(2012 г. Х., м. 100х120 см).
Источник: <https://artgod.ru/artists/voinov/#!>

буждению, вызывая у зрителя чувство восхищения и благоговения перед величием мира. Красноярский мастер исследует темы и мотивы, которые присущи всему человечеству, поднимаясь до универсального, вечного смысла. Полотна живописца являются своеобразным пантеоном сибирской культуры, где каждый образ отражает не только личность определённого человека, но и всеобщее, так называемое «коллективное бессознательное», или духовное богатство народа.

К. Войнов через своё творчество призывает к гармонии с природой, к пониманию собственного места во вселенной и к уважению культурного наследия предков. Его картины наполнены глубоким смыслом и символикой, раскрывая перед зрителем мир загадочного и вдохновляющего северного этноса: «Для меня, как для художника, прикосновение к теме сибирской этники дало возможность создавать на холсте может быть идеализированный, но наполненный чистотой простых человеческих чувств и отношений мир первозданной гармонии и природного целомудрия, мир, который мы, к со-

жалению, безвозвратно утрачиваем» [10].

Любое из полотен цикла «Этника», который был представлен во многих городах страны, в том числе и в Омске, в широко известном Либеров-центре [4], передаёт глубокий символический смысл, отражая связь человека с природой, его духовные и культурные корни. Художник использует яркие и насыщенные цвета, символические формы и узоры, которые транслируют энергию и дух этнической культуры. Он объединяет элементы традиционного и современного искусства, создавая уникальный стиль. Этническая тематика в работах мастера является не только воспроизведением культурного наследия, но и способом передать свои внутренние переживания и эмоции. В целом работы из серии «Этника Сибири» отличаются философским подходом к искусству, который делает их не только красивыми визуально, но и наполняет богатыми смыслами и идеями, вызывающими глубокие эмоции и размышления у зрителя.

К. Воинов создаёт многомерные произведения искусства, которые заставляют задуматься и искать свой собственный путь в их интерпретации. Его работы

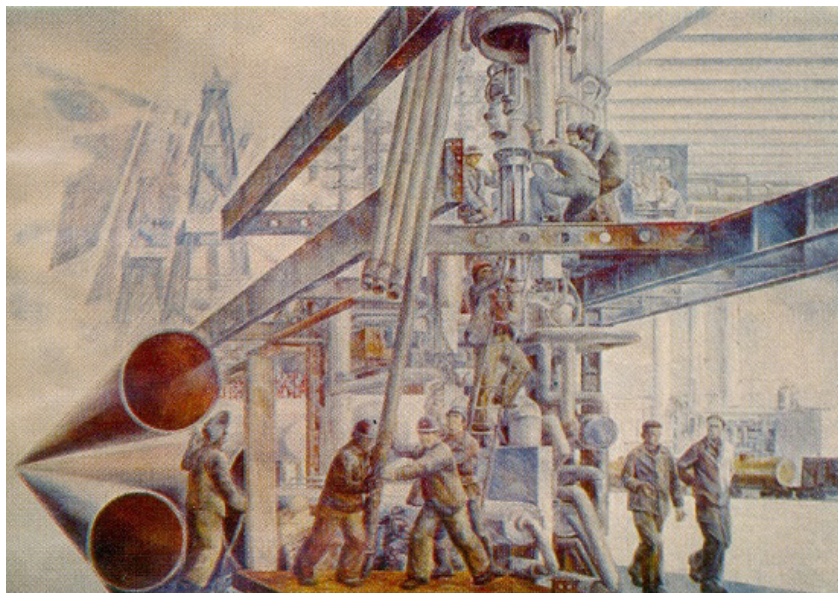


Рисунок 3. М.С. Омбыш-Кузнецов, В.С. Бухаров. «Нефть Сибири» (1976 г. Х., м., 400х300 см). Источник: <https://soviet-art.ru>

отражают глубокие размышления о жизни, истории и будущем человечества, заставляя нас углубляться в собственные мысли и чувства. Автор использует мощный язык символов и образов, открывающиеся перед нами постепенно, как загадка или пазл, который нужно собрать. Холсты художника можно трактовать совершенно различно, опираясь на личный опыт. Важно, что через свои полотна К. Войнов проводит зрителя по пути самопознания и размышления о сути человеческого существования, помогая увидеть мир с новой перспективы и задать себе вопросы о смысле жизни и своём месте на земле.

Символическая тенденция в изобразительном искусстве ярко проявилась и в творчестве М.С. Омбыш-Кузнецова³. Он всегда тяготел к тематической картине. Триптих «Дорога» (1987 г.) является одной из последних его работ советского периода⁴. Дорога

здесь является неким символом, знаковым понятием. Автор наблюдал за ремонтом на Коммунальном мосту трамвайных путей в его родном городе Новосибирске – так и родился замысел триптиха. Один из рабочих, одетый в зелёную кепку, четыре раза, а на правой части даже дважды возникает на полотнах. Таким образом художник передаёт динамику композиции, направляя взгляд зрителя к линии горизонта, отмеряя километры новых рельс. В этой работе М.С. Омбыш-Кузнецов впервые использовал такой приём повторов, который не раз будет использовать в дальнейшем⁵. Следует отметить, что образ колено-преклонённого рабочего, проверяющего сделанное, вызывал нарекания критиков. Потому, наверное, что в соцреализме принято было использовать типаж гордого стоящего главного героя [16].

Соединение сцен, разделённых между собой во времени, стало формирующим композицию приёмом в его работах. Полотна, в которых действие развивается в течении какого-то времени, стали похожи на некий фильм нон-фикшн. Отметим, что

³ Михаил Сергеевич Омбыш-Кузнецов (род. 1947) – новосибирский художник. Член-корреспондент (2012), академик Российской академии художеств (Отделение Урал, Сибирь и Дальний Восток, с 2019). Народный художник Российской Федерации (2015). Заслуженный художник Российской Федерации (2004). Профессор (2006). Почётный работник Новосибирского государственной архитектурно-художественной академии (2011).

⁴ Картины М.С. Омбыш-Кузнецова «Хозяйка» и «Артерии Нефтехима» вошли в альбом-каталог «Молодые живописцы

1970-х годов», а также были напечатаны в журнале «Юность».

⁵ Например, в картине «Репетиция. Ночной клуб» (2002–2003 гг. Х.м. 152х244 см), в диптихе «Шанхайское утро» (рисунок 3) или «Директор зоопарка Р.А. Шило» (2008. Х.м. 102х121 см).



Рисунок 4. М.С. Омбыш-Кузнецов «Подъём водолаза»
(1977 г. Х., т. 150х220 см).
Источник: <https://yavarda.ru/vodolaz.html>

впервые М.С. Омбыш-Кузнецов применил данный метод (новаторский для того времени) в «Нефти Сибири» (рисунок 3) – монументальном крупноформатном произведении, которое было написано в соавторстве с В.С. Бухаровым в 1976 году. Работа над панно напомнила живописцу о его первом архитектурном образовании. Холст «Нефть Сибири» создан авторами в рекордный срок – всего за один месяц. Художники работали круглосуточно, практически не прерываясь на сон и отдых. В те годы они пытались раздвинуть границы искусства, выйти за рамки, установленные соцреализмом. М.С. Омбыш-Кузнецов и сегодня считает панно «Нефть Сибири» «прорывом в его творческом пути в понимании уровня, до которого должно подниматься произведение подлинного искусства» [17].

Картину «Подъём водолаза» (рисунок 4) также можно считать «монтажной работой». Её сюжет родился из наблюдений за строительством Дмитровского моста в родном городе живописца. Это архитектурное сооружение становилось неоднократно «героем» холстов М.С. Омбыш-Кузнецова

тех лет. Полотно смонтировано из нескольких кадров, на первом из которых из воды показывается скафандр водолаза, после чего зритель видит его полностью над водной поверхностью, а затем он словно астронавт, одетый в красный скафандр, парит на фоне опор моста, и, наконец, водолаза встречают на мосту рабочие. Живописец словно представляет приземление космического Одиссея. На последнем «кадре» изображён водолаз без шлема, как обыкновенный человек, но герой-победитель.

М.С. Омбыш-Кузнецов – ярый приверженец реализма как живописного метода. Он понимает его как возможность сбора фактов, точной фиксации действительности, реальной жизни. Живопись мастера, который «проверяет гармонию алгеброй» математически выверена, подвластна анализу и документальна по своей сути. Художественно-образное содержание полотен характеризует его как кристально чистого, честного, внимательного и точного в деталях автора. Он стремится, максимально полно и точно учитывая все детали и нюансы, повесть зрителю о времени, людях и их делах – отсюда



преобладающий принцип монтажа, который был выбран автором как наиболее подходящий.

Метод творчества М.С. Омбыш-Кузнецова предполагает движение по витирующей спирали, постепенное нахождение мотива и его последующее осмысление. В ходе процесса творчества он осуществляет большой объём подготовительной деятельности: художник многократно возвращается к основной теме, которая не покидает его во время создания картины. Благодаря такому подходу произведение приобретает особую «мелодику», некий уникальный образ, которому возможно отыскать необходимую методику формирования. Каждая работа М.С. Омбыш-Кузнецова создана в рамках своей системы, разработанной на основе прежнего опыта. Автору остаётся только подтвердить соответствие содержания форме. Как справедливо полагает В.Б. Ямная, «побудительных мотивов картины у художника может быть два: первый – переполненность художника каким-либо фактом или группой фактов заставляющих поделиться ими со зрителем; второй – вытекающий из первого – необходимость физической фиксации этого факта в зримых образах с помощью пластических средств, чтобы быть понятым зрителем» [21, с. 48].

Живописные полотна, являющиеся выражением творческих исканий Михаила Сергеевича, бесспорно, символичны. Тщательное, пристальное наблюдение автора за реальной жизнью наделяет создаваемые им произведения архетипичностью, символичностью и интеллектуальным контекстом. Свой жизненный багаж живописец претворяет в символы. Кроме того, полотна, созданные в начале XXI века, отражают общественную ситуацию на Родине, помыслы, эмоции и чувства самого художника. Попав в новую систему ценностей и общественную ситуацию на рубеже веков, мастер смог раскрыть свой авторский потенциал как мыслителя, чуткого наблюдателя и современного художника.

М.С. Омбыш-Кузнецова и Г.П. Кичигина⁶, извест-

ного омского живописца, многое связывает. Авторы монографии «Живопись Сибири второй половины XX – начала XXI века в контексте визуализации культуры» справедливо отмечают, что «художники выстраивают содержание за счёт сопоставления нескольких визуальных образов, считывание которых зрителем вызывает некие ассоциации» [14, с. 69].

Г.П. Кичигин, который работает на стыке фотореализма и традиционных форм живописи, использует приём скрытого монтажа. Произведения мастера имеют социально-философский, а также публицистический характер, не порывая с реальностью. Образное содержание его картин основано на сочетании конкретных эпизодов и условно-символических элементов, а также на симбиозе серьёзности и иронии, исповедальности и гротеска.

В ранний период творчества художник создавал многофигурные композиции, насыщенные деталями, с приметами прошлого и предметами старины. Новая социальная психология особенно ярко прослеживается в холстах, отражающих жизнь Омска. Объединяющим композиционным началом у Г.П. Кичигина выступают как зрительные впечатления, так и внутренние содержательные связи. Картины, посвящённые родному городу, он наполняет «образами легенд и мифов, визуализируя своё понимание его сущности» [13, с. 153]. Омский мастер впечатляет своим трудолюбием, профессионализмом, желанием создавать крупноформатные картины, в центре которых находится человек, даже если он напрямую не изображается.

Некоторые картины живописца можно объединить общей идеей. В частности, такие его работы, как «Лестница» (1990 г. Х., м. 130х97 см), «Каинова печать» (1995 г. Х., м. 81х85 см) и «Гости» (2013 г. Х., м. 80х100 см) раскрывают столь волнующую художника тему «человек в социуме». Например, в первой работе изображённая лестница словно бы подсказывает выход из социального тупика, в котором оказалась страна в 1990-е гг. прошлого столетия. Г.П. Кичигин наполнил содержание полотна знаками и символами. Лица людей в толпе обладают индивидуальностью. Персонаж, имеющий сходство с автором, тянет руку к спущенной с неба лестнице. Здесь явно просматривается аллюзия

⁶ Кичигин Георгий Петрович (род. 1951) – советский и российский художник, член-корреспондент Российской академии художеств (2011 г.), профессор кафедры живописи факультета искусств Омского государственного педагогического университета с 1997 года. Заслуженный художник Российской Федерации (1994 г.). Заслуженный деятель искусств Российской

Федерации (2006 г.).



Рисунок 5. Г.П. Кичигин. «Автопортрет с папой». Цикл «Фотоальбом деда» (2009 г. Х., м. 120х100 см).
Источник: <https://xn-90aefkbacm4aisie.xn--p1ai/content/georgiy-kichigin-i-ego-fotoalbom-deda>

на образ библейской «лестницы». Немаловажно, что рука, поднятая к небесам, будет и далее возникать на картинах Г.П. Кичигина, выступая авторским знаком, символизирующим спасительный путь для человечества. Наиболее ярко это проявилось в полотне «Улети на небо» (2019 г. Х., м. 80х70 см), помещённом художником в центр триптиха «Мёртвый дом Ф.М. Достоевского» (2019 г.).

Изучение души человека, мотивов его деятельности является основным содержанием произведений Г.П. Кичигина. Центральное место в творчестве омского живописца занимает цикл из семнадцати работ «Фотоальбом деда», в котором мастер поставил своей целью восстановить утраченные, казалось бы, навсегда родственные связи людей⁷, между време-

нем жизни которых разрыв в сотню лет. Личная история автора, история его семьи стала предметом изучения. Художник неторопливо и обстоятельно, со множеством подробностей, рассказывает жизнь своего рода, в которой – как в капле отражается море – запечатлена история страны.

Подлинные фотографии из семейного архива Г.П. Кичигина, словно главы эпической саги, способны поведать заинтересованному зрителю о событиях Великой Октябрьской революции, а также о вызванной ей Гражданской войной, где «брат пошёл на брата». В какой-то мере это, как верно заметил В.Ф. Чирков, «рассказ и о нашем времени. Автор и есть главный герой этой серии». На данных картинах

⁷ Проблема преемственности поколений всегда волновала Г.П. Кичигина. Хотя между картинами «Предки» (1991 г. Х., м.

114х146 см) и «Моей Атлантидой» (2010 г. Х., м. 112х144 см) прошло почти двадцать лет, но всё же художник вновь вернулся к этой теме.



«род Кичигиных – целое, а художник Кичигин – его часть» [20, с. 169]. Эпическая работа «Автопортрет с папой» (рисунок 5) открывает эту серию, для которой характерен ограниченный колорит на основе тёмно-охристого общего тона. Мастер дополняет его голубыми, фиолетовыми или изумрудными пятнами: например, светло-голубое пятно рубашки художника, где использована лессировочная техника, характерная для классической живописи.

Помимо истории своей семьи художник уделяет внимание и Любинскому проспекту родного Омска. В тематические картины Георгий Петрович часто включает и автопортреты, например, в полотне «Конфликт» (1990 г. Х., м. 80х100) или «Трибуна» (1989 г. Х., м. 150х300 см). В этой работе Г.П. Кичигин растерян, размышляя о происходящих событиях. Именно лицо автора отличается «необщим выражением», выделяющимся в безликой людской толпе. В триптихе «Туман» (2018 г. Х.м. 100х185 см) также есть изображение мастера. Необходимо отметить, что автопортрет в искусстве представляет собой внутренний диалог художника с самим собой. В.С. Манин, говоря о творчестве Г.П. Кичигина, отмечал: «Художник использует гротеск, сюрреализм, символ, которые часто настолько переплетаются, что трудно выделить что-то одно» [13, с. 277]. Элементы скрытого автопортрета присутствуют и в работе «Омские пазлы. Касание гения. М.А. Врубель» (2017 г. Х., м. 150х170 см).

Работы «Кожаная куртка» (1993 г. Х., м. 100х81 см), «Раздавленный» (1996 г. Х., м. 54х61 см), а также «Встреча на вешалке» (2001 г. Х., м. 90х60 см) и «Подруги» (2001 г. Х., м. 70х80 см) повествуют о жизни человека цивилизованного, живущего в мегаполисе. В крупноформатном холсте «Великая степь. Славянский шкаф» (2001 г. Х., м. 101х215 см) автор отразил свои размышления о смене поколений и культур. Прототипом данной работы можно назвать картину «Хрупкая жизнь» (1991 г. Х., м. 81х100 см).

В этом же символично-философском ряду находится трёхчастная композиция «Жизнь мёртвой натуры» (Левая часть. «Невесомость» (2008. Х., м. 100х120см)), (Центральная часть. «Учёт творческой энергии». (2008 г. Х., м. 100х80)), Правая часть. «Терпение бумаги». (2008 г. Х., м. 100х120 см)), а в «Большом натюрморте» (2000 г. Х., м. 112х144 см) внимательный зритель увидит самого живописца

в зеркале, висящем в воздухе и нарушающем законы гравитации. Также обозначим здесь полотна «Память старого альбома» (2004 г. Х., м. 80х100 см), «Автопортрет» (2006 г. К., Х., м. 30х20 см), «Автопортрете с дамбой» (1986 г. Х., м. 100х120 см). Можно смело назвать полноценной тематической картиной и «Автопортрет. Несение мольберта» (2009 г. Х., м. 120х100 см). Также Г.П. Кичигин передаёт мир природы через изображение жизни деревьев. Например, тема картины «Однажды сломанное» (1989 г. Х., м. 49х70) нашла своё продолжение в двух триптихах, написанных в 2010-х гг.: это серии «Селфи на фоне преобразований» (2015 г. Х., м. 80х120 см) и «Деревья ушедшего века» (2017 г. Х., м. 75х100 см). Поэтому можно утверждать, что многожанровое творчество Георгия Петровича Кичигина, который проявляет в своём творчестве интерес к человеку, всегда остаётся в пространстве этических и эстетических ценностей.

Подводя итоги исследования, ещё раз подчеркнём, что художественное творчество выступает уникальным способом миропознания и выражения мира через образы, которые не только отражают объекты, но и содержат в себе отпечаток личности автора. В то же время любое произведение изобразительного искусства субъективно окрашено и воспринимается зрителем через его собственную призму. Можно сказать, что художественно-образное познание является сотворчеством мастера и реципиента, открывая глубокие аспекты внутреннего мира личности и выражая их в образных формах. Важно понимать, что такой тип познания является специфическим видом деятельности, объединяющим в себе искусство отражения и самовыражения, а также включает в себя субъективные видения и интерпретации как творца, так и зрителя.

Показательным примером указанного вида деятельности может служить творчество К.С. Воинова, представившего в своих работах жизнь и культуру коренных народов Сибири. Мастер трепетно относится и к традиционным ценностям. Он исследует тему взаимодействия прошлого и настоящего, подчёркивая уникальность и многообразие культурных традиций различных народов. Художник, с помощью ярких красок и выразительных форм, создаёт картины, которые не только представляют красоту сибирских ландшафтов, но и передают дух и фило-



софию жизни местных народов. Каждый его холст – это окно в мир, где природа и человек существуют в гармонии, подчёркивая важность традиционного образа жизни. Работы красноярского живописца отражают реалии жизни различных социальных групп в контексте глобализации, показывая, как традиции адаптируются и меняются в современных условиях. Творчество мастера не только охватывает красоту и уникальность национальных культур, но и ставит важные вопросы о будущем этих сообществ, их самобытности и месте в современном мире.

Образное содержание живописных полотен Г.П. Кичигина и М.С. Омбыш-Кузнецова сходно между собой, ибо художникам свойственен интерес как к современному социуму, так и к каждой отдельной личности. Они часто обращаются к самым остроактуальным вопросам, связанным с сохранением

культурного наследия и идентичности. Можно также утверждать, что творчество этих авторов близко к естественнонаучному познанию действительности так как они обращаются к личности человека, как и члена какой-либо социальной группы. Художники исследуют тайны и загадки времени и пространства, по-особому их воспринимая. В их картинах персонажи находятся в постоянном диалоге, а содержание отличается полифоничностью и вневременностью. Помимо всего прочего время и пространство на полотнах совмещаются и образуют единое и неделимое, так называемое «пространство-время». Следовательно, можно сказать, что в процессе рецепции у зрителя точно также, как и у автора произведения есть гипотетическая возможность наиболее точно, глубоко и объёмно познать как субъективную, так и объективную, окружающую нас действительность.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бердяев Н.А. *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские социальные и литературные (1900–1906 гг.). М.: Канон+: Реабилитация, 2002. 655 с.
- 2/ Бердяев Н.А. *Философия свободы*. М.: Юрайт, 2024. 201 с.
- 3/ Булгаков С.Н. *Философия хозяйства*. М.: Юрайт, 2024. 282 с.
- 4/ Государственный областной художественный музей «Либеров-центр» Выставка «Жизнь на краю света». 18–30 октября 2018 года <https://omsk.bezformata.com/listnews/vistavka-zhizn-na-krayu-sveta/70212582/> (дата обращения: 15.05.2024).
- 5/ Деменев Д.Н. Искусство как форма знания // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования: Тезисы докладов 81-й международной научно-технической конференции Магнитогорск 17–21 апреля 2023 года. Том 2. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова 2023. С. 140.
- 6/ Деменев Д.Н., Ковалькова А.В., Крылов Д.Н. Об интегративном характере искусства в контексте традиций и инноваций // Актуальные проблемы современной науки техники и образования: Тезисы докладов 81-й международной научно-технической конференции Магнитогорск 17–21 апреля 2023 года. Том 2. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2023. С. 138.
- 7/ Жуковский В.И. Идеалофундированная система культуры: принцип строения диалектического самодвижения и саморазвития / В.И. Жуковский М.В. Тарасова // Философия и культура. 2011. № 6. С. 65–72.
- 8/ Кант И. *Антропология с прагматической точки зрения*. М.: URSS: Ленанд, 2017. 194 с.
- 9/ Качай И.С. Онтологическое гносеологическое и антропологическое измерения творчества в контексте классической европейской философии // Человек и культура. 2023. № 6. С. 137–152.



- 10/ Константин Войнов: художник-живописец // Константин Войнов. Художник-живописец: официальный сайт. URL: <http://www.voinov-k.ru/o-hudozhnike.php> (дата обращения: 15.05.2024).
- 11/ Лекус Е.Ю. Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного // Мир науки. Социология филология культурология. 2022. Т. 13. № 2. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>. DOI: 10.15862/44KLSK222. (дата обращения: 15.05.2024).
- 12/ Лосский Н.О. Обоснование интуитивизма // Избранное. М.: Правда 1991. С. 13–337.
- 13/ Манин В.С. Русская живопись XX века. М.: Искусство, 2007. 415 с.
- 14/ Москалюк М.В. Живопись Сибири второй половины XX – начала XXI века в контексте визуализации культуры / М.В. Москалюк, Т.Ю. Серикова. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2012. 172 с.
- 15/ Пантелеева И.А. Визуализация концепта «сибирский этнос» в творчестве красноярского художника Константина Войнова // Известия Байкальского государственного университета. 2018. Т. 28. № 2. С. 325–333.
- 16/ Подольная В.В. Мифологические образы в искусстве Омска // Студент: наука профессия жизнь: Материалы III всероссийской студенческой научной конференции с международным участием Омск 25–29 апреля 2016 года / Омский государственный университет путей сообщения; Ответственный редактор С.Г. Шантаренко. Том II. Часть 2. Омск: Омский государственный университет путей сообщения 2016. С. 150–153.
- 17/ Серикова Т.Ю., Незговорова Н.А., Стрижнева Н.А. Преемственность в современном изобразительном искусстве Сибири (школа А.М. Знака А.Н. Либеров и Г.П. Кичигин. Н.Д. Грицюк и М.С. Омбыш-Кузнецов) // Архитектон: известия вузов. 2021. № 4 (76). С. 1–13.
- 18/ Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. 711 с.
- 19/ Флоренский Павел Андреевич // Энциклопедический словарь Русского библиографического института Гранат. 7-е изд. Т. 44. М. 1927. С. 143–144.
- 20/ Чирков В.Ф. Георгий Кичигин: «проблемы человека» и портретный жанр в современном искусстве // Искусство Евразии. 2023. № 3(30). С. 166–193.
- 21/ Ямная В.Б. Шавшина И.П. Символическое пространство в творчестве М.С. Омбыш-Кузнецова на примере работ из цикла «Закрытые картины» // Творчество и современность. 2022. № 2(17). С. 43–49.

REFERENCES

- 1/ Berdjaev, N.A. (2002), *Sub specie aeternitatis. Opyty filosofskie social'nye i literaturnye (1900–1906 gg.)* [Sub specie aeternitatis. Philosophical, social and literary experiments (1900–1906 гг.)], Kanon+, Reabilitacija, Moscow, 655 p. (In Russ.)
- 2/ Berdjaev, N.A. (2024), *Filosofija svobody*. [Philosophy of freedom], Jurajt, Moscow, 201 p. (In Russ.)
- 3/ Bulgakov, S.N. (2024), *Filosofija hozjajstva* [Philosophy of farming], Jurajt, Moscow, 282 p. (In Russ.)
- 4/ Gosudarstvennyj oblastnoj hudozhestvennyj muzej «Liberov-centr» Vystavka «Zhizn' na kraju sveta». 18–30 oktjabrja 2018 goda. [State Regional Art Museum «Liberov Center» Exhibition «Life on the Edge of the World». October 18–30, 2018], Available at: <https://omsk.bezformat.com/listnews/vistavka-zhizn-na-krayu-sveta/70212582/> (Accessed 15 May 2024) (In Russ.)
- 5/ Demenev, D.N. (2023), “Art as a form of knowledge”, *Aktual'nye problemy sovremennoj nauki tehniki i obrazovanija: Tezisy dokladov 81-j mezhdunarodnoj nauchno-tehnicheskoy konferencii (Magnitogorsk 17–21 aprelja 2023 goda)*. [Current problems of modern science, technology and education: Abstracts of the 81st international scientific and technical conference (Magnitogorsk 17–April 21, 2023)], Tom 2, Magnitogorskij gosudarstvennyj tehničeskij universitet im. G.I. Nosova. Magnitogorsk, p. 140. (In Russ.)
- 6/ Demenev, D.N. Kovalkova, A.V., Krylov, D.N. (2023), “On the integrative nature of art in the context of traditions and innovations”, *Aktual'nye problemy sovremennoj nauki tehniki i obrazovanija: Tezisy dokladov 81-j mezhdunarodnoj nauchno-tehnicheskoy konferencii (Magnitogorsk 17–21 aprelja 2023 goda)*. [Current problems of modern science, technology and education: Abstracts of the 81st international scientific and technical conference (Magnitogorsk 17–April 21, 2023)], Tom 2, Magnitogorskij gosudarstvennyj tehničeskij universitet im. G.I. Nosova. Magnitogorsk, p. 138. (In Russ.)
- 7/ Zhukovskij, V.I. (2011), “Ideal-based system of culture: the principle of the structure of dialectical self-movement and self-development”, *Filosofija i kul'tura* [Philosophy and culture], no. 6. pp. 65–72. (In Russ.)
- 8/ Kant, I. (2017), *Antropologija s pragmatičeskoy točki zrenija* [Anthropology from a pragmatic point of view], URSS: Lenand, Moscow, 194 p. (In Russ.)
- 9/ Kachaj, I.S. (2023), “Ontological epistemological and



anthropological dimensions of creativity in the context of classical European philosophy", *Chelovek i kul'tura* [Man and culture], no. 6. pp. 137–152. (In Russ.)

10/ Konstantin Vojnov: *hudozhnik-zhivopisec*. [Konstantin Vojnov: artist-painter], Available at: <http://www.voinov-k.ru/o-hudozhnike.php> (Accessed 15 May 2024) (In Russ.)

11/ Lekus, E.Ju. (2022), "Beauty in art: synthesis of the beautiful and the ugly", *Mir nauki. Sociologija filologija kul'turologija*. [World of Science. Sociology philology culturology], Vol. 13, no. 2, Available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>. DOI: 10.15862/44KLSK222. (Accessed 15 May 2024) (In Russ.)

12/ Losskij, N.O. (1991), "The Case for Intuitionism", *Izbrannoe* [Favourites], Pravda, Moscow, pp. 13–337. (In Russ.)

13/ Manin, V.S. (2007), *Russkaja zhivopis' XX veka* [Russian painting of the 20th century], *Iskusstvo*, Moscow, 415 p. (In Russ.)

14/ Moskaljuk, M.V., Serikova, T.Ju. (2012), *Zhivopis' Sibiri vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka v kontekste vizualizacii kul'tury* [Russian painting of the 20th century], *Sibirskij federal'nyj universitet*, Krasnojarsk, 172 p. (In Russ.)

15/ Panteleeva, I.A. (2018), "Visualization of the concept of «Siberian ethnos» in the works of Krasnoyarsk artist Konstantin Vojnov", *Izvestija Bajkal'skogo gosudarstvennogo universiteta*. [Bulletin of the Baikal State University], no. 2. pp. 325–333. (In Russ.)

16/ Podol'naja, V.V. (2016), "Mythological images in the art of Omsk", *Student: nauka professija zhizn': Materialy III vserossijskoj studencheskoj nauchnoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem* (Omsk 25–29 aprelja 2016 goda) [Student: science professionlife: Materials of the III All-Russian student scientific conference with international participation (Omsk April 25–29, 2016)], *Omskij gosudarstvennyj universitet putej soobshhenija*, pp. 150–153. (In Russ.)

17/ Serikova, T.Ju., Nezgovorova, N.A., Strizhneva, N.A. (2021), "Continuity in contemporary fine art of Siberia (school of A.M. Znak. A.N. Liberov and G.P. Kichigin. N.D. Gritsyuk and M.S. Ombysh-Kuznetsov)", *Arhitekton: izvestija vuzov* [Architect: news from universities], no. 4. pp. 11–37. (In Russ.)

18/ Fedorov, N.F. (1982), *Sochinenija* [Works], *Mysl'*, Moscow, 711 p. (In Russ.)

19/ (1927) "Florensky Pavel Andreevich", *Jenciklopedicheskij slovar' Russkogo bibliograficheskogo instituta «Granat»* [Encyclopedic Dictionary of the Russian Bibliographic Institute "Granat"], Moscow, pp. 143–144. (In Russ.)

20/ Chirkov, V.F. (2023), "Georgy Kichigin: human problems and the portrait genre in contemporary art", *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], Vol. 30, no. 3. pp. 166–193. (In Russ.)

21/ Jamnaja V. B. (2022), "Symbolic space in the works of M.S. Ombysh-Kuznetsova using the example of works from the series "Closed Pictures"", *Tvorchestvo i sovremennost* [Creativity and modernity], Vol. 17, no. 2. pp. 43–49. (In Russ.)

Сведения об авторах

Серикова Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна института архитектуры и дизайна, Сибирский федеральный университет; доцент кафедры живописи, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)
E-mail: serikova_72@mail.ru

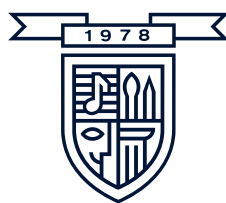
Милованов Иван Арсеньевич, преподаватель кафедры живописи, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)
E-mail: ivanbrandt@mail.ru

Стрижнева Надежда Алексеевна, член Союза художников России, доцент кафедры народной художественной культуры, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)
E-mail: strijna@yandex.ru

Authors information

Tatiana Yu. Serikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Design, Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University; Associate Professor at the Department of Painting, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)
Ivan A. Milovanov, Lecturer at the Department of Painting, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

Nadezhda A. Strizhneva, Member of the Union of Artists of Russia, Associate professor of the Department of Folk Art Culture, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)



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, 29 сентября 2024