

ISSUE / ВЫПУСК

№4

2024

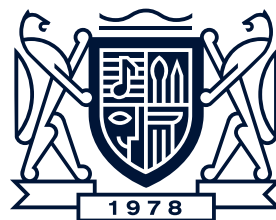
ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)
Декабрь [December]

[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

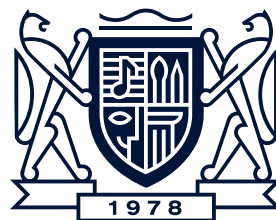
Редактор – **С.В. Бакуто**, кандидат искусствоведения, доцент

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

№4

2 0 2 4



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№4

2 0 2 4

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Александрова Л.В.

Провансальские трубадуры: истоки, выразительные особенности поэтического и музыкального языка

Колпецкая О.Ю., Лаврова С.Э.

«Антоний и Клеопатра»: от пьесы У. Шекспира к опере С. Барбера

Дубровская М.Ю.

О некоторых методологических проблемах терминологии современной музыкальной синологии

Сюй Иньцзень

Особенности литературного языка либретто детских опер Ли Цзиньхуэя

Би Вэньцзюнь

Китайские и советские оратории 1930–1960-х годов: параллели и пересечения

Решетник А.Д.

Музыка современных композиторов в просветительской деятельности Александра Каменского

Сушлякова А.А.

Драматургическая роль танго в киномузыке А.Г. Шнитке к исторической драме «Агония» Э.Г. Климова

Волобуев Н.Ю.

«Блейк-соната» для фортепиано Дмитрия Смирнова: концептуально-драматургическая трактовка жанра сонаты-поэмы

Найко Н.М.

Художественный мир Концерта для баяна и симфонического оркестра О. Меремкулова

103/ ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Умнова И.Г.

Преломление традиций жанра романа становления в творчестве композитора Сергея Слонимского

111/ ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

Исмагилова Е.И., Леонова Н.В.

Взаимодействие народной и христианской традиций в календарных праздниках Седельниковского района Омской области

125/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Пудов Г.А.

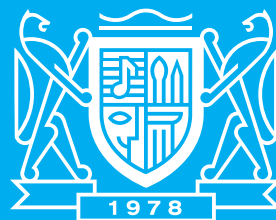
О сундучной мастерской А.В. Рогожина (Томск, первая половина XX века)

Винокуров С.Е.

Авторское и тиражное направление в творчестве камнереза Владимира Яковлевича Бакулина

Яковлева С.А., Ян Сюань

История становления лаковой посуды династии Хань



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

- | | | | |
|-----|--|-----|--|
| 5/ | АЛЕКСАНДРОВА Л.В.
Провансальские трубадуры:
истoki, выразительные
особенности поэтического
и музыкального языка | 55/ | РЕШЕТНИК А.Д.
Музыка современных
композиторов в просветительской
деятельности Александра
Каменского |
| 18/ | КОЛПЕЦКАЯ О.Ю., ЛАВРОВА С.Э.
«Антоний и Клеопатра»:
от пьесы У. Шекспира к опере
С. Барбера | 68/ | СУШЛЯКОВА А.А.
Драматургическая роль танго
в киномузыке А.Г. Шнитке
к исторической драме «Агония»
Э.Г. Климова |
| 30/ | ДУБРОВСКАЯ М.Ю.
О некоторых
методологических проблемах
терминологии современной
музыкальной синологии | 76/ | ВОЛОБУЕВ Н.Ю.
«Блейк-соната» для
фортепиано Дмитрия Смирнова:
концептуально-драматургическая
трактовка жанра сонаты-поэмы |
| 38/ | СЮЙ ИНЬЧЭНЬ
Особенности литературного
языка либретто детских опер
Ли Цзиньхуэя | 90/ | НАЙКО Н.М.
Художественный мир Концерта
для баяна и симфонического
оркестра О. Меремкулова |
| 47/ | БИ ВЭНЬЦЗЮНЬ
Китайские и советские
оратории 1930–1960-х годов:
параллели и пересечения | | |



УДК 782

ПРОВАНСАЛЬСКИЕ ТРУБАДУРЫ: ИСТОКИ, ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Л.В. АЛЕКСАНДРОВА

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

АННОТАЦИЯ. Творчество провансальских трубадуров, зародившееся на юге Франции, вместе с их последователями – северофранцузскими труверами и немецкими миннезингерами, охватывает XI–XIV века. При достаточной изученности данной темы в научной – зарубежной и отечественной – литературе остаются некоторые спорные вопросы, в частности, касающиеся истоков творчества провансальских трубадуров, что вполне объяснимо, так как с течением времени обнаруживаются находки, сокрытые ранее в архивных материалах и других источниках. В частности, это касается первичности основ техники провансальских трубадуров, породивших *андалусскую строфическую поэзию*. Цель данной статьи предполагает акцент на рассмотрении конструктивных особенностей словотворчества провансальских трубадуров, обусловленное их эстетической основой. В связи с этим задачей является привлечение литературных исследований, исторических источников, помогающих представить деятельность трубадуров в контексте времени. Из анализа немногих дошедших до наших дней фиксированных образцов делаются выводы о закономерностях музыкального языка. В работе также предприняты единичные обращения к произведениям труверов и миннезингеров. Конструктивная изобретательность в творчестве трубадуров оказывается созвучной поэтической и музыкальной технике искусства XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: провансальские трубадуры, жонглёры, поэтическое словотворчество, куртуазные идеалы, творческая изобретательность мелодические обороты, мензуральная ритмика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

PROVENÇAL TROUBADOURS: ORIGINS, EXPRESSIVE FEATURES OF POETIC AND MUSICAL LANGUAGE

L.V. ALEKSANDROVA

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

ABSTRACT. The work of the Provençal troubadours, which originated in the south of France, together with their followers – the North French Trouveurs and the German Minnesingers, covers the XI–XIV centuries. With sufficient study of this topic in scientific – foreign and domestic – literature, some controversial issues remain, in particular, concerning the origins of the work of the Provençal troubadours, which is understandable, since over time finds are discovered that were previously hidden in archival materials and other sources. In particular, this concerns the primacy of the fundamentals of the technique of the Provençal troubadours, who gave rise to Andalusian strophic poetry. The purpose of this article assumes an emphasis on the consideration of the structural features of the word-making of the Provençal troubadours, due to their aesthetic basis. In this regard, the task is to attract literary research, historical sources that help to present the activities of the troubadours in the context of time. From the analysis of the few extant fixed musical sources, conclusions are drawn about the patterns of musical language. The work also makes isolated references to the works of Trouver and Minnesinger. Constructive ingenuity in the work of the troubadours turns out to be consonant with the poetic and musical technique of the art of the twentieth century.

KEYWORDS: Provençal troubadours, jugglers, poetic word-making, courtly ideals, creative ingenuity, melodic turns, mensural rhythmic.

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



Искусство провансальских трубадуров зародилось в недрах христианской идеологии, культуры. Временные границы данного явления охватывают период Высокого Средневековья (1100–1350 гг.). Появившись впервые на юге Франции (Аквитании), оно со временем распространилось на север Франции (труверы), северо-восток Германии (миннезингеры), значительно уменьшилось в период альбигойских войн (1209–1229) и окончательно сошло «со сцены» с приходом «чёрной смерти» (чумы).

Многие характерные черты этого творческого движения, с одной стороны, были отпечатками средневекового сознания, с другой, что не менее важно, именно основной религиозный постулат – проповедь аскетизма во имя спасения, породив «нравственную примитивность социума, основанного на войне и насилии» [7, с. 3], постоянно пребывавшего в крестовых походах, – стал побудительным мотивом возникновения данного феномена.

Трубадурами называют лирических поэтов юга Франции, выходцев из Аквитании (Окситании), славивших свои песни на провансальском наречии и исполнявших их в среде высшего феодального общества. Неслучайно, первыми трубадурами были Гильем, граф Пуатье, герцог Аквитанский (1071–1127), Джауфрэ Рюдель (деятельность: 1130–1195), граф Ангулемский (1130–1141), барон Бертран де Борн (ум. в 1196 г.). Из городской буржуазии выделились Пейре Видаль, Фолькет Марсельский, сын богатого генуэзского купца, обосновавшегося в Марселе, из рыцарского сословия – Раймбаут де Вакейрас, Понс де Гардюель и многие другие. Низшие слои общества представляли Арнаут де Мервиль, гасконец-бедняк Маркабрюн, Бернарт де Вертадорн, сын бедного менестреля, в том числе клирики и странствующие монахи.

Творчество трубадуров дало миру чрезвычайно много: способствовало появлению высокоразвитого провансальского литературного языка, вызвало к жизни новую тематику, связанную с куртуазным идеалом – рыцарским служением культуре Дамы, «самую концепцию любви» [7, с. 78]. В ней «впервые был поставлен вопрос о самоценности чувства и найдена поэтическая формула любви»

[14, с. 182–183]. В творчестве трубадуров возникло множество литературных форм и жанров, появилась развитая система средств выразительности. Музыкальный язык во многом исходил из стереотипных мелодических оборотов, сложившихся в культовой музыке, и, в то же время, в нём отчётливо была слышна интенсивная направленность интонационного строя к усилению свойств ладовости, вливающаяся в общие эволюционные процессы, связанные с городской культурой.

Исследователи отмечают заметную близость и роль в становлении провансальской поэзии культуры арабизированной части Испании – Андалусии, географически граничащей с родиной трубадуров – Провансом. Возникли контакты, которые заметны, в частности, в использовании арабоиспанской *строфической* поэзии в жанре «заджаля» (песни), бытовавшей не на классическом арабском языке, а на смешанном разговорном – арабороманском, что составляло, по словам египетского поэта Ибн Сана ал-Мулка (1155–1211), «аромат заджаля, его соль, его сладость» [9, с. 4]¹.

¹ М. Алхамви, современный исследователь традиционного профессионального пения в Сирии и его соотношения с арабскими классическими формами, чётко подразделяет некоторые жанры, в частности, мувашшах и заджал на *андалусский* и *восточный* варианты, отличающиеся по языку, форме, структуре, ритмике. «Родиной Мувашшаха считают Андалусию... Учёные полагают, что из Андалусии началось его распространение в Магриб, далее в Алеппо... затем жанр получил широкое распространение в Египте и Турции... Мувашшах переселился на Восток через врачей и андалусских писателей... Большую роль сыграли бродячие певцы» [2, с. 86–87]. А.Ю. Плахова, ссылаясь на теорию испанского арабиста Х. Рибера (1912 г.), которая получила подтверждение в исследованиях 1940-х гг., отмечает «воздействие архаической романской поэзии на классическую арабскую, в результате которой сформировалась андалусская строфика». Это вновь подтвердилось при обнаружении «ряда мувашшахов на арабском и древнееврейском языках», содержащих фрагменты на *romance* (староиспанском языке), что вновь убеждает в «факте существования древней романской поэзии» и что «ныне известно под общим названием *al-musica al-andalusíya*». Соответственно, контакты *новой* арабо-испанской поэзии и творчества провансальских трубадуров несомненны [10, с. 12].



Помимо андалусского влияния, формирующийся поэтический язык трубадуров, также как и музыкальный, – связан с многочисленными планами бытования, при которых естественно обращение «к языку церкви, школы и двора, к народным, фольклорным, арготическим источникам» [15, с. 48]. Известно, что трубадур-поэт путешествовал в сопровождении жонглёра – исполнителя его песен с аккомпанементом чаще всего на виеле, выходца из нижних слоёв общества, привлекавшего в совместный творческий акт интонации напевов, бытующих в народе, городской среде. С другой стороны, некоторые жонглёры, после посвящения их в рыцарское звание, могли стать трубадурами (Раймбаут де Викеирас – 1180–1205) и наоборот, перейти из трубадура в статус жонглёра.

В процессе преобразований поэтического языка едва ли не ведущее место занимает собственное словотворчество трубадуров. Как отмечают исследователи, для поэзии трубадуров с очень ранних пор характерен культ формы, ставящий знак равенства между формальным новаторством и оригинальностью [7, с. 36]. Не случайно одно из значений слова «трубадур» связывают с провансальским глаголом *“trobar”*² – находить, изобретать, слагать стихи. Этому вполне отвечают такие особенности стиля, как необычайная формульная усложнённость метрики и строфики, игра рифмами, повторами в поэтическом тексте и музыке. Словом *“trobar”* называлось и стихотворение как изобретение или выдумка отдельного поэта, вкладывающего в него свой личный взгляд, личное чувство. Впервые глагол *“trobar”* употребил Раймбаут Оранский (ум. в 1173 г.) в стихотворении, написанном на кончину английского принца Генриха, где поэт говорит: «Скорбят о нём жонглёр и трубадур» [4, с. 2].

Об одном из трубадуров раннего поколения Маркабрюне исследователи пишут – «он не останавливался и перед тем, чтобы самому создавать производные и сложные слова» [7, с. 70], при этом,

в его словаре большое место занимают неологизмы, многочисленные деривативы на основании моделей исходного (родного) гасконского языка.

Ещё более, чем Маркабрюн, радикален в словообразовании и создании новых поэтических схем Раймбаут Оранский. «Он постоянно придумывает новые вокабулы, затруднительные для истолкования, культивирует слова, употребляемые чрезвычайно редко... и производные от них, придаёт словам новые, часто необычные значения» [7, с. 61]. В поэзии Маркабрюна, Раймбаута Оранского и других трубадуров часты вставки из латыни и иных языков, распространён жанр многоязычного *discorpta* (от лат. *diskordia* – разногласие, противоречие), содержащего своеобразный лингвистический коллаж из разных языков, диалектов, приводящих к «дискордансу». Этим явлениям часто сопутствовала грамматическая ненормативность (свободное обращение с системой склонения существительных, временами и наклонениями глаголов и т.п.). Изобретательность, своеобразный конструктивный подход трубадуров к языку наблюдается на всех уровнях – фонетическом, морфологическом, лексическом, синтаксическом. «Поэтические вольности» [7, с. 37] становятся у лучших мастеров элементом стиля, в котором авторы отстаивают свою неповторимую индивидуальность. Поэтическая техника трубадуров насыщена конструктивными элементами во всевозможных вариантах, благодаря чему обретает характер литературной игры: это игра слов, рифм и других формообразующих элементов. Например, в виртуозной по изобретательности канцоне Сервери де Джироне используется следующий приём: каждая стихотворная строка (кроме десятой и двадцатой) начинается с очередной буквы алфавита, причём, первые девять полустиший открываются нечётными буквами алфавита по порядку, вторая же девятка (с одиннадцатого полустишия) – с чётных букв.

*'Us sols no'us fuy De totz enseynamenz,
E pretz vos te Fis ab finas beutatz
Grans jays; per que Ja non sera parcens
Le meus cors, ans Me força e-m ençen
Nuitz, jorns, mes, ans, On m'a enamoratz.
Per tal m'esjau -Qu'en cors ses falimen
Remanon lau Ses tot blasm'avilatz.
Tot or ab fi Valerós cor sirven:*

² Этимология данного понятия восходит к древнегреч. *τροπός* – троп как оборот речи; в музыке: «тон» в значении лад; лат. *tropus* – переносной оборот, иносказание. Позднелатинский глагол *“con tropare”* употреблялся в значении «сочинять тропы», то есть украшать поэтическую речь образными словами, выражениями, имеющими переносный смысл.



car hom axi conquer pretz affinat

(цит. по [7, с. 45]).

В «Обратной песне» трубадур Раймбаут Оранский прибегает к приёмам постоянных смысловых зеркальных инверсий («Зимний цветок этот – наледь – может кусаться и жалить, но зелень моя весела при виде увядшего зла», «О Дама, любовь весела, и тщетны усилия зла. Не так уж душа весела, жонглер, и хула моя зла» и т. д.).

Трубадуры первых поколений создали *trobar clus* – эзотерический «тёмный стиль», получивший распространение около середины XIII века и предназначенный для понимания избранного феодального общества – «посвящённых». Трубадур Маркабрюн был первым изобретателем «тёмного стиля», сочетающего «сложный, запутанный ход мыслей и необычную образность с затруднённой, часто изысканной формой» [6, с. 586, сн. 23]. У последующих поколений стал культивироваться *trobar ric* – лёгкий стиль, связанный с сознательным артистизмом формы: всевозможными конструктивными приёмами, жонглированием структурными элементами поэтической системы и т. п. Однако принципиальной разницы между этими стилями нет, поскольку изысканная манера зародилась в недрах «тёмного стиля» на основе его эстетических и конструктивных закономерностей, при этом постоянным стимулом было стремление к самовыражению. Различаются, скорее, традиции: исходная провансальская (южно-французская); северо-французская (труверы), которая переняла традиции провансальцев в более рафинированном, утончённом виде и вошла в контакт с городской культурой; творчество немецких миннезингеров, выступившее в последней трети XII в., утверждавшее на основе миннезанга принципы рыцарской поэзии.

В качестве примера обратим внимание на образец конструктивизма в шутивно-назидательном шпрухе немецкого миннезингера позднего Средневековья Вальтера фон дер Фогельвейде «Розгами дитяти» (1221–1222 гг.) с советами детям беречь уши, очи, языки. В нём используется простейший приём – зеркальная симметрия строф, выдержанная на протяжении всех десяти четверостиший и призванная, очевидно, усиливать воспитательное воздействие (приводятся пары – седьмое и восьмое, девятое и десятое четверостишия):

Берегите уши!

Все грехи – втируши.

Проникает в уши грех,

Предвещая неуспех.

Юношам заданье –

Самообузданье

Уши, очи, языки –

Для распущенных силки.

Предвещая неуспех,

Проникает в уши грех;

Все грехи – втируши.

Берегите уши!

Для распущенных силки –

Уши, очи, языки.

Самообузданье –

Юношам заданье.

(Перевод В. Микушевича)

В песне Вальтера фон дер Фогельвейде «Земля зелёная цвела» изобретательность связана со смысловой антитезой и использованием своеобразной рифмы: гласные в завершении каждой строки четырёх- и трёхстиший чередуются в алфавитном порядке: а, е, и, о, у (приводится неполностью):

Земля зелёная цвела^а,
Лазурь небес была светла^а,
А песня пташек весела^а.
Но, каркая, спустилась мгла^а.

Трава поблекла как зола^а.
Нет больше летнего тепла^а,
Нельзя не хмурить мне чела^а.

Там, на зелёном бугорке^е,
Я любовался налегке^е
Озерной гладью вдалеке^е.
Цвел нежный клевер на лужке^е.

Где я гулял в моем венке^е,
Сегодня снег на сквозняке^е,
И пташки зябкие в тоске^е.

(Перевод В. Микушевича)

Подобные приёмы игры – смысловые и технологические – важны для поэзии с точки зрения общей тенденции, складывающейся в период позднего Средневековья, и, в то же время, раннего провансальского, далее северофранцузского, немецкого, испанского Возрождения. Эта тенденция обусловлена отражением форм порядка через евклидову симметрию с её преобразованиями, а также прочими геометрическими формами движений, являющимися теми технологическими мерами художествен-



ного языка, которые вливаются в процесс всеобщей упорядоченности³.

Соотнесённость между технологическими моментами творчества и эстетической основой очевидна в таком понятии как *Mesura*⁴ – это не только художественный приём использования перфектных и имперфектных единиц измерения стиха и музыкальных длительностей, но и этическая категория куртуазной морали – «наука учтивой любви» [5, с. 17], принцип совершенного поведения в равновесии разума и чувства, который «обнаруживает происхождение из соответствующих понятий христианской этики» [7, с. 96] и восходит в такой своеобразной форме к всеобщему миропорядку.

Евклидовы формы симметрий в виде приёмов развития звукового материала параллельно зарождались и в музыкально-полифонических формах строгого стиля, и в живописной технике изобразительного искусства, связанного с открытием перспективы. Эти явления определили искусство *ars nova*, более широко проявились в будущей западноевропейской полифонии, где преобразования симметрии наряду с группой движений составят основу имитационной, канонической, имитационно-канонической техники.

Итак, проявление упорядоченности творческих процессов, связанное с высоким уровнем работы со «строительным» материалом, характеризуется сознательным подходом к использованию конструктивных приёмов. Творческая изобретательность становится критерием художественного мастерства. Стремление к совершенству формы – как к идеалу во всех его проявлениях – протекало у трубадуров через постоянную работу над метрикой, строфикой и иными формообразующими моментами.

Важнейшей особенностью творческого метода трубадуров, как и средневекового искусства в целом, выступает аллегоризм художественного мышления, развитая система языковых моделей-штампов, пронизывающая его символика. Одной из важных сторон данного процесса является обра-

зование языковых моделей. Безусловно, языковые формулы связаны с использованием определённого семантического набора, обусловленного специфической куртуазной лексикой, своеобразным «литературным этикетом». При этом, с одной стороны, процесс образования моделей строго регулируется принадлежностью к канону, регламенту, системе символических значений, характерных для средневековой традиции, с другой стороны – допускает множество производных вариантов, определяющих степень поэтической оригинальности автора. Параллельно с работой над текстом проходила работа над музыкальной стороной произведений. Во многих песнях трубадуров есть на это прямые указания, выраженные в поэтической форме. Об этом читаем у Арнаута Даниэля:

Гну я слово и строгаю
Ради звучности и лада,
Вдоль скоблю и поперек
Прежде, чем ему стать песней.

(Перевод А. Наймана)

Гильем Аквитанский в манере самоутверждения пишет:

*Del vers vos dic que mais ne vau
Qui be l'enten e n'a plus lau:
Que'ls motz son faitz tug per egau
Comunalmens,
E'l son, et ieu meteus m'en lau,
Bo's e valens* [7, с. 83].

«Об этой песне я вам говорю, что кто её поймёт, тем больше её оценит и похвалит, ибо все слова в ней стоят по обыкновению на своих местах, и напев, – я сам могу похвалиться, – хороший и подбаивающий» (перевод М. Б. Мейлаха).

С ним созвучен Пейре Видаль:

*Agiostar
E Casser
Sai tan gen morz e so
Que del car
Ric trovar
No'm ven hom al talo.
Quant h'ai bona razo* [7, с. 83–84].

«Я так хорошо умею прилаживать и соединять слова и музыку, когда у меня хорошая тема, что никто не годится мне в подмётки по части сложной и искусной поэзии» (перевод М. Б. Мейлаха).

Бернарт Марти применяет метафору, стремясь

³ Как писал Платон, «...всякая геометрическая фигура, любое сочетание чисел или гармоническое единство имеют сходство с круговращением звёзд...» (Послезаконие, 991 b – e).

⁴ От лат. *mensura* – мера, итал. – *misura*, англ. – *measure*, нем. – *mensur*.



найти наиболее сильное поэтическое выражение меры соответствия слова и музыки:

C 'aisi vau entrebescant

Los mots e'l so afinant;

Lendu' entrebescada

Es en la baizada [7, с. 63]

«Так я переплетаю слова, согласуя их с мелодией; подобно этому язык сплетён в поцелуе с другим языком (перевод М.Б. Мейлаха).

Явление образования поэтических формул само по себе не ново. В своих истоках оно имеет языковые модели древнегреческого эпоса, риторические фигуры классической античности и эллинизма. Однако оригинальность словотворчества, самоцель обозначенного процесса, искусное изобретательство, виртуозное «жонглирование» – игра в деталях и в общекомпозиционных процессах – ставят это явление на недосягаемую высоту.

Музыкальная сторона творческой деятельности трубадуров также связана со значительным толчком в области развития – а) интонационно-выразительных средств, б) композиционно-структурных закономерностей, в) в создании жанровых моделей, опередив, прежде всего, появление светского искусства, в котором все процессы становления и роста, в силу его раскрепощённости, происходили значительно интенсивнее, чем в культовой музыке.

При рассмотрении музыкальных особенностей песен трубадуров в контексте данной работы необходимо выделить три основных момента:

1) образование формообразующих моделей движения, связанных с накопленным багажом в области профессионального музыкального искусства, достижения которого относятся к практике органумного и дискантового пения, гимнических традиций;

2) расширение традиционных, сложившихся способов связи, во-первых, возникающих при более свободном обращении со звуковым материалом, привлечением более широкой сферы интерваллики; во-вторых, в соединении отработанных ранее ячеек, формул движения;

3) возникновение и закрепление в условиях одноголосия интонационно-ладовых моделей кадансов, ладофункциональных оборотов, намеченных как в профессиональном, так и, предположительно, в фольклорном бытовании.

Говоря о музыкальной стороне песен трубадуров, во-первых, необходимо учесть то, что «их мелодии носят сильный отпечаток породившего их века» [8, с. 38]. Ж. Бек видит глубокую зависимость лирики трубадуров от духовной музыки, ограничивая их истоки стенами монастырских и соборных школ (цит. по: [14, с. 327]). Действительно, многие трубадуры начинали и заканчивали жизнь в монастырях. Например, биография Гираута де Борнеля складывалась следующим образом: «Зимой он посещал школы менестрелей, где совершенствовался в своём искусстве и знаниях, летом же он ходил из замка в замок в сопровождении двух жонглёров, поющих его песни» [8, с. 46]. По словам П. Обри, «самые ранние поэты – певцы арасского капитула – Пьер де Корби, Адам де Живанши, Симон д'Оти, Жиль де Винье, Гильем де Аррасса» [8, с. 48]. Гильем де Феррьер стал наместником епископа в Шартре [8, с. 49].

Эти примеры можно множить, все они говорят о том, что большинство трубадуров и труверов получило значительное по тем временам образование, впитав интонационную культуру культовой музыки. Например, Адам Ле-Боссю по прозвищу Адам де ла Аль, «бесспорно был образованным музыкантом-полифонистом и так же легко орудовал с дискантом, как и с французским стихом, с поэтическим материалом так же, как и с музыкальным» [8, с. 51].

Сочетание религиозности и одновременно куртуазных идеалов, культ Дамы в деятельности и творчестве трубадуров представляет неразрывное единство. В поздний период рыцарской поэзии служение Даме сливалось с почитанием Девы Марии. Поэтому рыцарская любовь, какие бы чувственные формы она не принимала, всегда оправдывается «велением Бога, вложившего любовь в сердце поэта» [5, с. 97, сн. 1] всегда остаётся началом духовным, стимулом всех остальных добродетелей, также, например, как крестовые походы рыцарей предпринимались по «божественному предназначению», и весь феодальный порядок был отражением небесной предустановленности. В подобном смысле деятельность трубадуров является полной рефлексией традиций и канонов куртуазных духовных ценностей, на вершине иерархии которых стояла идея Бога. Это вызывало и значительное наследие собственно религиозной лирики трубадуров. Приверженность



Пример 1. Песня в честь Богоматери Гираута Рикьера



Пример 2. Planch (песня-плач) трубадура Гаусельма Файдита на смерть Ричарда Львиное сердце (1199 г.)

к канонам культовой музыки, её интонационному строю, – как проявление ещё одного «рефлекса религиозного сознания» [5, с. 105] – сказалось и на музыкальной стороне песен трубадуров. В такой связи в творческой деятельности трубадуров сыграл значительную роль южнофранцузский монастырь Сен-Марсьяль (St. M.), расположенный в центре Аквитании – Лиможе. Отличительной чертой монастырской жизни является возникновение в его школе мелизматического органума. В нём основной напев помещался в нижнем голосе, а верхний, лёгкий и изящный, – имел импровизационную природу с преобладанием плавного движения, глиссандирования, с большой свободой интонационного развёртывания [3, с. 29–31; 13, с. 51–53]. Мелодические формы литургической музыки органично вливались в интонационный строй лирики трубадуров Раннего Средневековья, а также становились характерными для «сквозной» религиозной тематики на протяжении всего периода их творчества.

Сравнение с органумным, дискантовым материалом позволяет провести аналогии между органальным голосом и одноголосием рыцарской музыки. Мелодическое развитие песен образует в процессе звучания сходные формулы в рефлексивных, транзитивных, симметричных матрицах движения.

Особенно распространены транзитивные модели, которые при разнонаправленности (вверх и вниз) образуют более масштабные структуры – симметричные объединения. Смысловая целостность органальных построений регулируется протяжённостью текстовых членений, при этом они и силлабичны, и импровизационны.

Песня в честь Богоматери Гираута Рикьера, одного из последних в плеяде трубадуров (пример 1), мензурирована в первом модусе – в начале фраз и в цезурах. Внутренние структуры, импровизационно разворачивающиеся, имеют прямую связь с «возвышенными» юбилеями; по конструктивной организации близки к органальному голосу мелизматического двухголосного органума. Распевы на один слог не поддаются чёткому ритмическому членению, однако обнаруживают устойчивые формулы, повторяющиеся (рефлексивность), отражающиеся (симметричность) и просто восходящие и нисходящие (транзитивность, при сопоставлении, объединении – симметричность).

Planch (песня-плач) трубадура Гаусельма Файдита на смерть Ричарда Львиное сердце (1199 г.) при всей выразительности ламентозных интонаций укладывается в структуру рассмотренных выше стереотипов (пример 2). Формульность этой



Пример 3. Сирвента Маркабрюна

песни заключается в том, что повтор (рефлексия) совмещается с перенесением на другую высоту (транзитивность) или зеркальным отражением (симметричность). «Евклидово» движение сочетается с соблюдением чёткого мензурирования.

В противоположность данным образцам мелодии некоторых произведений трубадуров мензурированы, текстовые членения строго регламентированы. В *сирвенте* (жанр «служебной» песни) Маркабрюна, трубадура первых поколений, прослеживаются отчётливые формулы симметричного движения, наблюдаются и транзитивные формулы, в двух случаях – рефлексивный повтор, сочетающиеся с первым ритмическим модусом. Причём принципиальное одноголосие песни обнаруживает и зеркальные инверсии между построениями. Так, первый и третий такты вертикально симметричны; то же выявляется и в структуре четвёртого и девятого тактов; зеркально симметричны ячейки *f-e-f* и *f-g-f* второго, шестого-седьмого, десятого тактов; противоположно направлены транзитивные структуры пятого-шестого, десятого-одиннадцатого и восьмого тактов⁵.

Музыкальное и поэтическое развитие песен трубадуров, как известно, в большинстве случаев синхронно в своём ритмическом тождестве, мензу-

рированности. Оно сходно и в методе претворения основных формообразующих элементов. Это проявляется в применении метода поэтических формул, клише, матриц, риторических фигур. В музыкальном материале, как видно, соблюдается та же фигурность, формульность, которая выступает общелогической формой мышления. Однако синхронного совпадения музыкальных и поэтических формул не наблюдается. Это явление объяснимо тем, что процесс индивидуализации музыкального материала начнётся гораздо позднее (первые импульсы проявились в период позднего Возрождения, новые импульсы – при переходе к классике, а затем к романтизму и т.д., то есть при смене стилей). В данный же период идёт отработка общелогических форм движения, развития, своеобразная ассимиляция, амальгамизирование духовного, фольклорного, зарождающегося светского интонационного материала.

Интересна аналогия поэтического и музыкального языков. Игра словами, их производными формами, деформациями и прочими проявлениями поэтической изобретательности – ставят особые задачи в соединении отдельных конструкций в целостные смысловые и структурные построения. Поэтому решение проблемы «отбора и сочетания», поставленной ещё Деметрием и неоднократно впоследствии развитой в теории литературного творчества, характеризует критерий художественного мастерства. У Данте это выражено так: «После заготовки тростей и прутьев для связки пора теперь приступить к связыванию... итак эта связка... есть канцона. Поэтому канцона является ни чем иным,

⁵ Деление на такты в этом и последующих примерах условно, так как известно, что подобной формы ритмической упорядоченности звукового материала в тот период не было. Но без указания на подразумеваемое членение описание было бы более громоздким.



Пример 4. Альба Гираута де Борнеля

как полностью действием, искусно сочетающим слова, сложенные для напева» (*“actio completa distantos verba modulationi armonizata”*, цит. по: [7, с. 63]). Поэтическая техника трубадуров имеет набор правил, характеристик, объясняющих «процедуру» сочетания. На провансальском языке это звучит как *“ajostar e lassar ... los motz, belhs motz lassar e liar, belhs motz assonar”* [7, с. 63].

Особое значение придаётся формуле *entrebrescar los motz*, первоначальное значение которой сводится к понятиям перемешивания, связывания, переплетения, нанизывания [7, с. 63] и ориентировано на создание тёмного стиля *trobar clus*. У Раймбаута Оранского это звучит как сочетание испытанных, тёмных и трудных слов, сосредоточенно-вдумчиво подобранных.

Cars, bruns e tenhz (motz ehtrebeos!)

Pensius-pensanz enquier r serc... [7, с. 65].

Техника связывания музыкальных интонаций, интервалов – область, не имеющая идентичного отражения в руководствах по истории поэзии трубадуров. Музыкально-логические процессы сочетаний, происходящие в развитии музыкального материала, относятся к сфере *логического* понятия «связанное состояние», которое реализуется в нескольких планах. Во-первых, это связь

тонов при поступенном движении, обусловленная транзитивными, симметричными отношениями, повторное движение, определяемое рефлексивным отношением. Подобные «связки», «пучки» звуков образуют формулы движения, конструктивно завершённые. Второй тип связи – такое соединение формул-ячеек, при котором конечный звук одной ячейки становится начальным звуком следующей. Модели таких разновидностей связи довольно стереотипны в многочисленном наследии трубадуров. Достаточно вновь обратиться к приведённой ранее сирвенте Маркабрюна, чтобы отметить обе формы связи. *Сирвента* построена на поступенном вращающемся движении, при этом смысловое единство лексических групп фразы сочетается с таким музыкальным сплетением, при котором последний звук одной формулы является началом другой. В смысловых цезурах (между 2 и 3 тактами, 4 и 5, 7 и 8, 9 и 10 тактами) – подобной связи нет: это заново формирующаяся модель движения – с той же высоты или в интервал малой терции (пример 1).

Третий тип связи – качественно-акустический, строящийся на основе конъюнктивных и дизъюнктивных соединений. Использование более широких ходов, нежели секунда, диктуется различными условиями: прежде всего бытованием интонаций,



опирающихся на допустимые этапом музыкального развития интервалики, жанровой принадлежностью произведения.

Приведённая выше песня в честь Девы Марии Гираута Рикьера, написанная в конце XII в. и имеющая тесные связи с культовыми распевами, характеризуется узкой интерваликой; наиболее широкий интервал – малая терция, встречающаяся между фигурами-лигатурами и отдельными словами. Здесь отмечается дизъюнктивная связь в разделительно-соединительной форме. То же можно сказать и о квинтовом расстоянии между смысловой цезурой 8 и 9 тактов (пример 2).

Жанр *альбы* («предрассветной» песни стража) предполагает, по-видимому, более свободное обращение с интерваликой и музыкальными формулами. *Альба* Гираута де Борнеля, аррасского трувера последнего периода (XIII в.), составлена из тех же конструктивных моделей развёртывания. Однако поступенное движение иногда разбивается более широкой интерваликой в соответствии с нормой того времени – квинтами, малыми терциями, квартой, большой секстой, которые логически и качественно-акустически дизъюнктивны (пример 4). Дизъюнктивная связь (квint и малых терций 1, 2, 3, 4, 10 тактов) выступает в соединительной форме благодаря лигатурному и мензуральному смысловому соединению («перепад» синкопы с четвертой на пятую долю) морфологических структур поэтического текста. Дизъюнктивная связь в разделительной форме характеризуется применением чистой кварты в цезуре между построениями – 4 и 5 такты, где не наблюдается ни лигатурного, ни ритмического сопряжения. Дизъюнктивная связь тонов большой сексты в 14 такте имеет соединительно-разделительную форму (раздельные лигатуры, объединяющая ритмика III модуля).

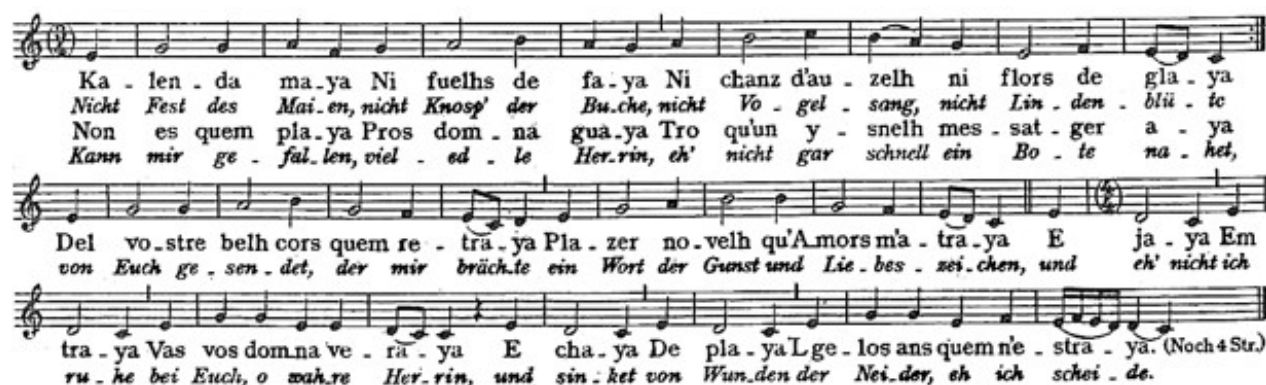
Таким образом, все формы порядка, начиная с типов логических связей и отношений музыкальных тонов, конструктивной формульности музыкальных и лексических единиц текста и кончая этической ритуальностью деятельности трубадуров, соответствуют формам предустановленности, столь характерной для всей эстетики Средневековья.

Коснёмся третьей проблемы музыкальной организации песен трубадуров. Она связана с выработкой новых форм, элементов нового типа

звуковысотной системы в последний период средневековой лирики. Известно, что мензуральная ритмика была полностью освоена трубадурами. Осуществился «союз музыкального текста с текстом поэтическим», при котором «каждый слог стиха должен найти в соответствующем элементе ритмической формулы длительность определённого значения, остающуюся неизменной» [8, с. 61]. Тем самым было достигнуто качество, при котором «почти абсолютная предопределённость длительностей уничтожает свободу ритма» [8, с. 62]. Это качество влияет на проявление первых проблесков ладового ритма, обусловленного «союзом» временных измерений и складывающихся новых закономерностей звуковысотной организации.

Известно, что основой песен трубадуров является система церковных ладов – «тонов»; более всего распространён, по свидетельству Ж. Бека, миксолидийский тон (цит. по: [5, с. 78–79]). Вместе с тем, в поздний период рыцарского искусства отчётливо прослеживается тенденция использования ионийского лада в мажорной интерпретации, дифференциация мажорного и минорного наклонений. Кроме того, обрисовывается тенденция *к совпадению мензурированного ритма и формирующей квадратности потенциального ладового ритма*. Возникла такая музыкально-историческая ситуация, которая оказалась благодатной для интенсивного качественного скачка, связанного с новыми ощущениями метроритма, проблесками ладовой организации, этих взаимно обусловленных функциональных явлений. Корни данной ситуации – в социальных условиях деятельности трубадуров, которые играли своеобразную роль «феодалной интеллигенции» [5, с. 8]. Поэтому взаимопроникновение атрибутов рыцарской и городской культур представляется довольно органичным. В свою очередь, городская культура во многом связана с устными традициями народного творчества.

Рыцарское же искусство, по традиции следовавшее куртуазным канонам, но всё же довольно раскрепощённое по своей природе, в переосмысленном виде восприняло и использовало элементы народной музыкальной культуры. Благодаря этому оно оказалось переходным этапом к формированию нового типа музыкального мышления, исторически связанного со светским искусством.



Пример 5. Kalenda maya Раймбаута де Вакейраса

Рассмотрим несколько песен трубадуров среднего и последнего поколений – Раймбаута де Вакейраса (ум. в 1207 г.) и Адама де ля Аль (Adam de la Hale (1220–1287).

Провансальская эстампида “*Kalenda maya*” Раймбаута де Вакейраса (вокальная эстампида является произвольной от танцевальной, характерным элементом которой выступает удар ноги о землю на акцентируемую долю) имеет фольклорные танцевальные истоки, связанные с майскими праздниками (пример 5), хотя, как говорит П. Обри, характер этих песен получил у труверов иной, аристократизированный отпечаток. История создания обозначенной эстампиды соответствует всем куртуазным традициям, она описана у П. Обри [8, с. 24–25]⁶. Существующие разные расшифровки песен трубадуров, в частности, расшифровки данной эстампиды Г.Римана, приведённая А.Шерингом [16, с. 6] и П.Обри [8, с. 25], конечно, существенно отличаются. Г.Риман как бы «усовершенствовал» песню, придав ей квадратную структуру с отчётливыми каденционными оборотами и тем самым приблизил её к довольно чёткой ориентации на ладотональную систему. В припеве римановской расшифровки даже размер меняется на четырёхдольный, хотя известно, что имперфектный ритм вошёл в обиход гораздо позднее. Представляется, что расшифровка П.Обри

более близка оригиналу. Мензуральная ритмика совершенна на протяжении всей пьесы (первый модус с анакрузой). Музыкальные фразы, называемые *puncta* – точки, членятся на 6(3+3), 5, 4(2+2), 4 такта. В течение произведения сохраняется известная формульность движения, выраженная через транзитивные, симметричные ячейки. Рефлексия проявляется на уровне формообразования: это повтор маленьких моделей на слова *E-ja-ya*, *Em-tra-ya*, повтор целых фраз. Хотя песня написана в III автентическом ладу (в тоне *F*, затем с переходом в тон *C*), в ней с определённой наметкой и угадывается функциональная зависимость звуков, присущая тонально-гармонической системе. Первое построение (1–6 тт.) намечает половинную каденцию в *F*, второе построение (6–11 тт.) завершается на полной совершенной каденции *C*, хотя по меркам того времени, это формулы *ouvert* (открыто) и *clos* (закрыто) – всего лишь предшественники атрибутов будущей тональной определённости. В пятитактные построения на текст *Der vostre bel cors, quem retraya u Plazer novelh qu’Amors m’atraya* также экстраполируются половинная и полная каденции *C*. Переменность между плагальным и автентическим вариантами лада предвосхищает тональные модуляции: *C – F* (половинная каденция) – *C* (полная каденция) – 1–11 тт.; *C – F – C* (половинная каденция) – *C – F – C* (полная каденция) – 22–32 тт. Последующие построения обрисовывают отчётливые тонико-доминантовые

⁶ В данном случае пример опускается.



Пример 6. Troivere-Lied Адама де ля Аль

гармонические связи и субдоминанту в заключительной каденции всей песни.

Как видно, во всей песне обращает на себя внимание тенденция выявления мажорности ионийского C (пример 5).

Итак, зародыши качественности, которые мы связываем с функциональным отношением, – как предвосхищение будущих функциональных связей ладотональной системы, – в этом произведении налицо. Естественно, измерить глубину такого явления представляется сложным, поскольку музыка трубадуров принципиально одноголосна. Но с развитием многоголосия – уже в эпоху Возрождения – энтропия проявлений качественности будет неуклонно нарастать.

В заключении статьи приведём пример *Troivere-Lied* Адама де ля Аль как образец поздней лирики трубадуров и труверов, который в расшифровке Г.Римана представляет одноголосный вариант тональной системы со всеми её атрибутами:

мензурированный ритм трактован как ладовый ритм; наличие половинных и заключительных каденций; модуляция в срединном построении из G в C ; благодаря подразумеваемой гармонической трактовке и наличию вводных тонов оба разновысотных ионийских лада высвечиваются как мажорные ладотональности, но тем не менее, даже при сравнении с расшифровкой того же исследователя Провансальской эстампиды Раймбаута Викеираса заметна эволюция музыкального языка (пример 6).

Итак, творчество трубадуров – этот удивительный феномен, обладающий конструктивными свойствами и изобретательностью поэтического и музыкального языка, закрепившись в практике средневековых канонов – дало незримый толчок будущему развитию полифонической техники школы Нотр-Дам, искусству *ars nova*, повлекло усиление личностного начала в эпоху Возрождения и откликнулось созвучием с поэтической и музыкальной техникой искусства XX века.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Александрова Л.В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск, 1995. 372 с.
- 2/ Алхамви М. Традиционное профессиональное пение в Сирии: Историко-теоретический анализ и современная художественная практика: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2024. 212 с.
- 3/ Евдокимова Ю. История полифонии: Вып. 1: многоголосие средневековья X–XIV вв. М.: Музыка, 1983. 461 с.
- 4/ Иванов К.А. Трубадуры, труверы, менестрели. СПб.: Петербургский учебный магазин, 1901. 102 с.
- 5/ Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. 1, Ч. 2, М.; Л.: Мугиз, 1941. 599 с.
- 6/ Жизнеописания трубадуров. М.: Наука, 1993. 735 с.
- 7/ Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М.: Наука, 1975. 240 с.
- 8/ Обри П. Трубадуры и труверы / пер. с франц. М.: Мугиз, 1932. 72 с.
- 9/ Песни трубадуров / сост., предисл. и пер. А.Г. Наймана. М.: Наука, 1975. 735 с.
- 10/ Плахова А.Ю. Мувашшакхат: Проблемы лада: автореф. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000. 24 с.
- 11/ Сапонов М.А. Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М.: Прест, 1996. 360 с.
- 12/ Тьерсо Ж. История народной песни во Франции / пер. с франц. М.: Сов. композитор, 1975. 461 с.
- 13/ Федотов В.А. Начало западноевропейской полифонии (теория и практика раннего многоголосия). Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 1985. 151 с.
- 14/ Шишмарёв В.Ф. Избранные статьи: Французская литература. М.; Л.: Наука, 1965. 486 с.
- 15/ Roncaylia A.I Congrès international de langue et littérature du Midi de la France. Actes et mémoires. Avignon, 1958. 445 p.
- 16/ Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, 1931. VIII, 481 p.

REFERENCES

- 1/ Aleksandrova, L.V. (1995), *Poryadok i simmetriya v muzykal'nom iskusstve: logiko-istoricheskii aspekt* [Order and symmetry in musical art: a logical and historical aspect], Novosibirsk, 272 p. (In Russ.)
- 2/ Alhamvi, M. (2024), *Traditsionnoe professional'noe penie v Sirii: Istoriko-teoreticheskii analiz i sovremennaya khudozhestvennaya praktika* [Traditional Professional Singing in Syria: Historical and Theoretical Analysis and modern artistic practice], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 212 p. (In Russ.)
- 3/ Evdokimova, Yu. (1983), *Istoriya polifonii: Vyp. 1: Mnogogolosie srednevekov'ya X–XIV vv.* [The history of polyphony: Vol. 1: Polyphony of the Middle Ages of the X–XIV centuries], Muzyka, Moscow, 461 p. (In Russ.)

- 4/ Ivanov, K.A. (1901), *Trubadury, truvery, menestrel'i* [Troubadours, trouvers, minstrels], Saint Petersburg, 102 p. (In Russ.)
- 5/ Gruber, R.I. (1941), *Istoriya muzykal'noi kul'tury* [The history of musical culture], Vol. 1, Part 2, Muzgiz, Moscow, Leningrad, 599 p. (In Russ.)
- 6/ Zhizneopisaniya trubadurov (1993) [Biographies of the troubadours], Nauka, Moscow, 735 p. (In Russ.)
- 7/ Meilakh, M.B. (1975), *Yazyk trubadurov* [The language of the troubadours], Nauka, Moscow, 240 p. (In Russ.)
- 8/ Obry, P. (1932), *Trubadury i truvery* [Troubadours and trouvers], Muzgiz, Moscow, 72 p. (In Russ.)
- 9/ *Pesni trubadurov* (1975) [Songs of the troubadours], in A.G. Naiman (comp.), Nauka, Moscow, 735 p. (In Russ.)
- 10/ Plakhova, A.Yu. (2000), *Muvashshakhat: Problemylada* [Muvashshakhat: Fret's problems], Abstract Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (In Russ.)
- 11/ Saponov, M.A. (1996), *Menestrel'i: Ocherki muzykal'noi kul'tury Zapadnogo Srednevekov'ya* [Minstrels: Essays on the musical culture of the Western Middle Ages], Prest, Moscow, 360 p. (In Russ.)
- 12/ T'erso, Zh. (1975), *Istoriya narodnoi pesni vo Frantsii* [The history of folk song in France], Sovetskii kompozitor, Moscow, 461 p. (In Russ.)
- 13/ Fedotov, V.A. (1985), *Nachalo zapadnoevropeiskoi polifonii (teoriya i praktika rannego mnogogolosiya)* [The beginning of Western European polyphony (theory and practice of early polyphony)], Izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta, Vladivostok, 151 p. (In Russ.)
- 14/ Shishmaryov, V.F. (1965), *Izbrannye stat'i: Frantsuzskaya literatura* [Selected articles: French literature], Nauka, Moscow, Leningrad, 486 p. (In Russ.)
- 15/ Roncaylia, A.I (1958), *Congrès international de langue et littérature du Midi de la France. Actes et mémoires*, Avignon, 445 p. (In Franc.)
- 16/ Schering, A. (1931), *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, VIII, 481 p. (In Germ.)

Сведения об авторе

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, профессор кафедры теории музыки и композиции
E-mail: alura4556@mail.ru

Author information

Lyudmila V. Alexandrova, D.Sc. (Art Criticism), Professor, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Professor of the Department of music history
E-mail: alura4556@mail.ru



УДК 792.8

«АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА»: ОТ ПЬЕСЫ У. ШЕКСПИРА К ОПЕРЕ С. БАРБЕРА

О.Ю. КОЛПЕЦКАЯ, С.Э. ЛАВРОВА

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена опере американско-го композитора С. Барбера «Антоний и Клеопатра», созданной по одноимённой пьесе У. Шекспира. К открытию специально построенного здания Метрополитен-опера в Линкольн-центре Нью-Йорка (1966) была приурочена первая постановка этого музыкально-сценического произведения (либретто – Ф. Дзеффирелли), но премьера обернулась провалом, что привело к появлению новой редакции сочинения. В данной работе решаются задачи, определяющие актуальность исследования: рассмотреть историю возникновения двух версий «Антония и Клеопатры» С. Барбера, изучить либретто, в которое были внесены изменения в 1975 году самим композитором и Дж. К. Менотти, сравнить его с литературным первоисточником, определить способы работы с текстом пьесы английского драматурга, выделить основные сюжетные линии. Представленная в статье методология направлена на комплексное изучение произведения У. Шекспира и либретто оперы, что позволило выявить возникающие между ними черты общности и различия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Сэмюэл Барбер, Уильям Шекспир, «Антоний и Клеопатра», опера, либретто, композиция, драматургия.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

“ANTONY AND CLEOPATRA”: FROM W. SHAKESPEARE’S PLAY TO S. BARBER’S OPERA

O.YU. KOLPETSKEYA, S.E. LAVROVA

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

ABSTRACT. The article is devoted to “Antony and Cleopatra”, the opera created by the American composer S. Barber who based it on the tragedy by W. Shakespeare. The work (libretto by F. Zeffirelli) was first performed in 1966, commissioned to the opening of the new Metropolitan Opera House in New York, but turned out to be a failure. In this article, the authors solve the objectives determining the novelty of the study: to consider the history of two versions of the opera, to analyze the modified libretto written in 1975 by the composer together with G.K. Menotti, to compare it with the literary source and to identify the ways of working with Shakespeare’s play, as well as to determine the main plotlines of the musical work. The methodology presented in the article is aimed at a comprehensive study of Shakespeare’s work and the libretto of the opera, which made it possible to identify the emerging connections, their common and different features.

KEYWORDS. Samuel Barber, William Shakespeare, “Antony and Cleopatra”, opera, libretto, composition, dramaturgy.

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

В пантеоне музыкального искусства XX столетия одной из наиболее значительных фигур является американский композитор Сэмюэл Барбер (1910–1981) (рисунок 1). На сегодняшний день научная разработка тем, касающихся его произведений, в российской и иностранной литературе представлена неравномерно. За рубежом творчество С. Барбера стало постоянно изучаться с середины 1950-х годов и к настоящему времени накоплены многочисленные аналитические и публицистические материалы (среди них см.: [20; 21; 24; 26; 29; 30]). Однако в отечественном музыкознании наследие этого композитора до сих пор мало освещено. Так, например, отдельным опусам посвящены статьи А. М. Мосиенко [12], А. Е. Кром [9]. Оперы С. Барбера «Ванесса» и «Игра в бридж» рассматриваются в исследованиях А. С. Кривцовой [7; 8].

Проблемы, на которых акцентируется внимание авторов данной работы, связаны с либреттологией. Анализ литературного текста оперы открывает широкие перспективы изучения феномена музыкально-сценического произведения. В трудах последних десятилетий доказывается, что либретто не являются «промежуточным звеном» между поэтическими или прозаическими источниками и оперой, а могут обладать высокими художественными достоинствами и им нельзя отказывать в оригинальности и ценности (см.: [3; 4; 5]).

Не случайно важными для музыковедческой науки становятся вопросы интерпретации текстов литературных произведений в либретто опер. Как писал Ю. Димитрин, «либретто – это “опера до оперы”. <...> В каждой ноте композитора есть труд либреттиста» [4].

Сэмюэл Барбер, после успеха «Ванессы» в Метрополитен (см.: [7]), получил заказ от нью-йоркского театра написать грандиозное сочинение ко дню открытия нового здания в Линкольн-центре (1966).

Изначально руководство Метрополитен предложило композитору в качестве возможного сюжета для оперы роман «Моби Дик, или Белый Кит» Германа Мелвилла. Известно, что отрывки из этого произведения появляются без названия в одной

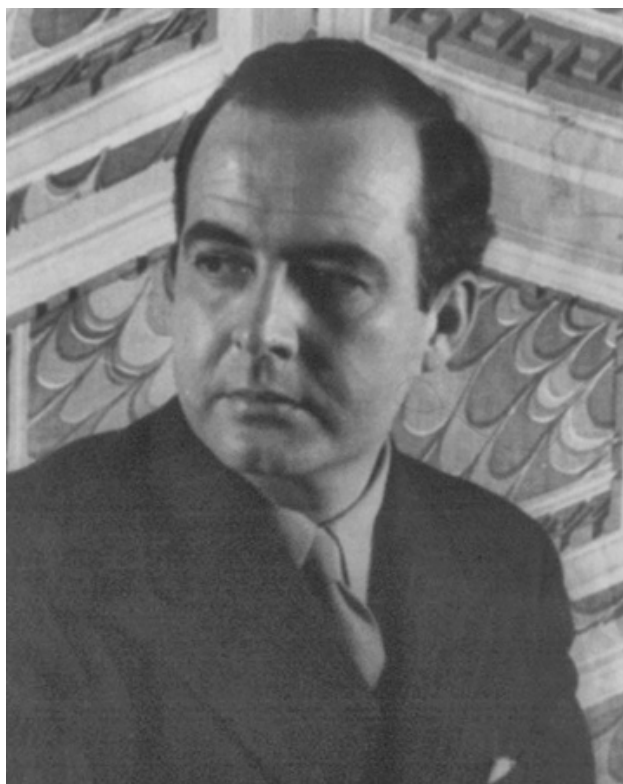


Рисунок 1. С. Барбер

Источник: <https://www.vrsystems.ru/samuel-barber.htm>

из записных книжек композитора. С. Барбер перевёл фрагменты прозаического текста в поэтические строфы, что свидетельствует о его внимании к данному литературному источнику. Однако в конечном итоге он отверг идею обращения к этому роману, так как посчитал сюжет неподходящим для сценического воплощения (об этом: [24, с. 477]).

Композитор был уверен, что либретто для его второго оперного сочинения может написать только Джан Карло Менотти. Однако в 1958 году «Ванесса», завоевавшая в США Pulitzer Prize, на Зальцбургском фестивале была принята достаточно прохладно» [7, с. 39]. В большинстве европейских рецензий музыка характеризовалась как эклектичная, а либрет-

то Дж.К. Менотти как старомодное и отвратительное (об этом: [21]). Много лет спустя, вспоминая этот период жизни, Джан Карло с сожалением говорил о том, что не смог работать со своим другом над новой оперой с самого начала (см.: [24, с. 496]).

С.Барбер, стремясь выполнить заказ нью-йоркского театра, проявил интерес к «Антонию и Клеопатре» У.Шекспира¹. Большое историческое событие, на фоне которого разворачивается любовная интрига – именно такой сюжет был нужен композитору. Известно, что эту пьесу английского драматурга С.Барбер называл самой любимой (см.: [24, с. 450]). Между тем, произведение У.Шекспира неизменно вызывало споры и разногласия среди учёных относительно его жанровой принадлежности.

Так, Э.Брэдли одним из первых отметил, что в пьесе отсутствует драматический накал, который проявляется в других шекспировских трагедиях (об этом: [15]). Это наблюдение послужило поводом для начала дальнейших обсуждений «Антония и Клеопатры», а также критики произведения английского писателя. Мнения филологов разделились: одни подчёркивали недостатки пьесы по сравнению с традиционными трагедиями, другие считали, что пьеса весьма своеобразна и требует нового подхода к уточнению её жанровой природы. Исследователи предлагали различные определения творения У.Шекспира: «проблемная драма», «сатирическая трагедия», «политическая драма», «праздничная трагедия», «нарративная трагедия», «римская пьеса» и др. [1; 14; 15; 16]. Единого мнения нет до сих пор, но, учитывая подлинность исторических фактов, нашедших претворение в произведении английского драматурга (хроника), а также включение в орбиту сюжетной фабулы судеб не только конкретных людей, но и целых народов, кровавую развязку событий (трагедия), пьесу можно обозначить как «историческую трагедию».

Следовательно, текст «Антония и Клеопатры» У.Шекспира сложен и загадочен. Не случайно С.Барбер обращается именно к этому сочинению,



Рисунок 2. Л. Прайс в роли Клеопатры

Источник: <http://intoclassics.net/news/2020-07-16-49675>

ведь его неоднозначная жанровая трактовка давала возможность композитору выразить своё понимание литературного произведения.

Рассматривая историю создания и сценической жизни оперы, обратим внимание на ряд любопытных обстоятельств. В крупнейший театр Америки на постановку «Антония и Клеопатры» были приглашены известные исполнители, а на премьеру явился весь артистический и политический бомонд.

В главной женской роли блистала Леонтина Прайс – первая афроамериканская вокалистка Метрополитен. С.Барбер знал возможности её прекрасного сопрано, поэтому смог создать партию Клеопатры для оперной дивы. Сам композитор был уверен в том, что какую бы оперу он ни сочинил, то написал бы партию специально для Прайс (см.: [22; 24]). Певица готовилась к новой роли скрупулёзно – около года она прожила затворницей, почти прервав контакты с внешним миром, перевоплощаясь в образ египетской царицы (рисунок 2).

Молодого и одарённого 26-летнего Хустино Диаса пригласили на роль Антония, в остальных

¹ Сюжет этого произведения Уильяма Шекспира интересовал композиторов разных эпох – И. Маттезона, Г.Ф. Генделя, Д. Чимарозы, Р. Крейцера, Г. Берлиоза, Ф. Пёнича и многих других. XX век не стал исключением.



партиях был задействован звёздный состав исполнителей: Эцио Флагелло (Энобарб), Джесс Томас (Октавиан Цезарь), Розалинда Элиас (Хармиана – служанка Клеопатры). Над хореографическим решением спектакля работал Алвин Эйли. Он начал репетировать ещё до того, как С.Барбер завершил партитуру. А. Эйли предлагался только ритм, на который композитор позже создал музыку.

Дирижировал оперой Томас Шипперс, которого связывало многолетнее творческое содружество с Сэмюэлом Барбером и его коллегой Джан Карло Менотти².

Режиссёром «Антония и Клеопатры» стал выдающийся итальянский мастер театра и кино Франко Дзеффирелли. Он сам написал либретто, разработал сценографию. В его постановке участвовало 400 человек: певцы, смешанный хор, танцоры и статисты. Масштабный спектакль, который Ф.Дзеффирелли охарактеризовал, как «смесь елизаветинского, римского, египетского и современного, а также изобилие барокко» [22], был ориентирован на демонстрацию публике высокотехнологических возможностей нового театрального здания в Линкольн-центре.

Однако именно технические проблемы не позволили зрителям оценить грандиозное действо. На сцене размещались гигантские пирамиды и огромный сфинкс. Для смены декораций специально соорудили массивную поворотную платформу, которая постоянно выходила из строя. Сцену приходилось вращать рабочим, одетым в костюмы древних египтян. Животные (лошади, верблюды, слон) «были настолько шумными, что заглушали оркестр. Софиты также работали со сбоями – они включались или выключались в самые неподходящие моменты. Клеопатра (Л. Прайс) должна была эффектно выходить из пирамиды, но на первом спектакле дверь заклинило, и певица исполняла свою арию, будучи скрытой от зрителей» [10, с. 1102]. Леонтина Прайс, несомненно, «чувствовала жар в тот премьерный вечер больше всех, и можно только представить, под каким давлением она была» [22].

Важно отметить, что С.Барбер и Ф.Дзеффирелли с самого начала находились в оппозиции друг к другу³, каждый отстаивал свой собственный взгляд на основную идею оперы. Режиссёр объяснял, что его концепция прежде всего связана с конфликтом двух могущественных цивилизаций и музыкально-театральный жанр даёт возможность расширить и обогатить эту тему (см.: [22]).

Композитор был уверен, что явил миру оперу-трагедию, в которой акцентировал внимание на личных взаимоотношениях двух главных героев, пойманных в ловушку судьбы и уничтоженных международной политикой. С.Барбер «задумывал оперу как интимное и психологическое исследование поздней любви – романа двух сталкивающихся мировых фигур» [30]. Не удивительно, что при таких разногласиях создателей спектакля, первая постановка «Антония и Клеопатры» подверглась жёсткой критике. «То, что я написал, и что я себе представлял, не имело ничего общего с тем, что можно было увидеть на этой сцене», – говорил автор музыки [22]. С.Барбер, считавший «Антония и Клеопатру» своим лучшим творением, не ожидал её провала и воспринял случившееся болезненно.

О попытках композитора вновь обратиться к пьесе У.Шекспира писали зарубежные исследователи [20; 24]. Известно, что опера С.Барбера существует в двух редакциях. Первая редакция была завершена в 1966 году. Затем (до второй редакции) композитор объединил два фрагмента оперы из 1 и 3 актов: арию “Give me some music” и предсмертный монолог Клеопатры “Give me my robe”. Таким образом, С.Барбер создал концертную сцену продолжительностью около шестнадцати минут, которая была впервые исполнена 24 февраля 1968 года Леонтиной Прайс с Вашингтонским национальным симфоническим оркестром под управлением Говарда Митчелла на ежегодном благотворительном вечере в пользу Пенсионного фонда музыкантов в зале Конституции. Рецензент “Washington Post” писал, что концертная версия была «безупречно

² Т. Шипперс убеждал автора «Ванессы» положительно откликнуться на предложение руководства театра и, подчёркивая принадлежность композитора к американской культуре, просил его создать новое произведение для Метрополитен (см.: [24, с. 478]).

³ П. Виттке сообщает о замечаниях С. Барбера, которые он озвучивал во время репетиционного процесса: «Эти сцены отлично смотрелись бы в витрине “Мэйсис”, «Головной убор Леонтины больше пирамиды, так и до необратимого повреждения мозга недалеко», «Сенаторы похожи на проигравшую футбольную команду» [30].



сделанной, театральной и, несомненно, с эффектной музыкой, являющейся прекрасным средством для выражения чувств» (цит. по: [24, с. 474]).

Через несколько лет композитор и его друг и коллега Дж. К. Менотти внесли изменения в текст либретто «Антония и Клеопатры», и С. Барбер представил на суд публики новую редакцию оперы. Премьера этой версии состоялась в Американском оперном центре Джульярда 6 февраля 1975 года⁴. Европейские зрители познакомились с «Антонием и Клеопатрой» спустя пять лет в Театре Елисейских полей в Париже. После смерти композитора опера была успешно поставлена на международном фестивале в Сполето (1983) и в Лирической опере Чикаго (1991).

Обратившись к «Антонию и Клеопатре», С. Барбер берёт за основу текст трагедии У. Шекспира. Однако «перевод» пьесы в либретто определил совершенно особое отношение к литературному первоисточнику.

Предположительно произведение великого английского драматурга (одно из самых масштабных в его творчестве) создавалось в 1607 году. «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира состоит из пяти действий и включает 42 сцены. Известно, что сам драматург не делил пьесу на акты [1]. Премьера спектакля состоялась в 1608 году в Лондоне. Представленные в театре батальные эпизоды, роскошь Египта и великолепие Рима, история любви реальных героев произвели на зрителей неизгладимое впечатление.

В трагедии У. Шекспира можно выделить две основные сюжетные линии: любовную и политическую. «В основе пьесы лежит оппозиция Рима и Египта, долга и страсти, разума и чувства, земли и воды, каждой из двух мировоззренческих систем свойственен максимализм, центризм, самодостаточность» [16, с. 103]. При этом «фабула (событийная основа) представлена в действии пьесы весьма своеобразно. Коллизии, соединяющие её звенья, имеют фрагментарную и неэмфатическую форму» [15, с. 11]. Согласно сюжету, у Антония есть супруга – Фульвия, к которой он давно охладел, а место

в его сердце заняла Клеопатра. Чтобы примириться с Цезарем, Антоний женится на его сестре Октавии, но девушка ему безразлична. Вест о свадьбе возлюбленного вызывает ревность Клеопатры.

Политический конфликт можно рассматривать как внешний, так и внутренний. Внешним является противостояние Египта и Рима, а внутренний возникает между участниками римского триумvirата. Изначально Октавий Цезарь делит власть с Антонием и Лепидом, но, желая стать единственным правителем, отправляет Лепида в темницу, а Антония обвиняет в предательстве.

Объясняя популярность пьес У. Шекспира среди отечественных и зарубежных композиторов разных эпох, исследователи перечисляют ряд факторов: напряжённую сюжетную интригу, сложные характеры героев, образно-смысловую многоплановость, «музыкальность» стиха, национальный колорит произведений.

Как писал А. Аникст, «в действительности у Шекспира история любви Антония и Клеопатры теснейшим образом сплетена с военно-политической борьбой. И римский триумvir, и египетская царица не влюблённые, безраздельно отдавшие своему чувству, а государственные деятели, ни на миг не забывающие своё место в мире больших политических интересов» [1].

Условно всех героев пьесы можно распределить в четыре группы:

- 1) Марк Антоний и его окружение (Домиций Энобарб, Вентидий, Силий, Эрос, Канидий, Скар, Деркет, Димитрий, Филон, Ефроний);
- 2) Октавий Цезарь и его окружение (Октавия, Меценат, Агриппа, Тавр, Долабелла, Прокулей, Галл);
- 3) Клеопатра и её окружение (Алексас, Мардиан, Диомед, Селевк, Хармиана, Ирада);
- 4) Секст Помпей и его окружение (Менас, Менекрит, Варий).

Приступив к «Антонию и Клеопатре», перед авторами либретто стояли крайне сложные задачи: попытаться сохранить основную идею, драматургические линии и логику развития событий, при этом сократить пьесу У. Шекспира, минимально вмешиваясь в художественные достоинства текста оригинала.

Музыковеды выделяют два ракурса работы либреттистов с текстами первоисточников.

⁴ На представлении в Джульярде один из поклонников спросил Леонтину Прайс: «Каково это – снова столкнуться с оперой “Антоний и Клеопатра”?». Певица ответила: «Когда я услышала первые звуки, меня прошиб холодный пот» [22].



Схема. Композиционно-драматургическая структура оперы
«Антоний и Клеопатра» С. Барбера

Если первоисточник подвергается значительным преобразованиям: корректируется фабула, трансформируется сюжет, меняется образная структура произведения, то в итоге создаются так называемые «либреттные» оперы. Когда либретто основано на неизменном тексте литературного творения, т. е. сохранены языковая, семантическая и эстетическая структуры первоисточника, то речь, как правило, идёт о «литературной» опере [25].

Тщательная работа С. Барбера и Дж. К. Менотти с текстом английского драматурга в итоге явила интересный образец синтеза «литературной» и «либреттной» опер. Согласно терминологии Т. П. Дудиной, либретто «Антония и Клеопатры» может быть отнесено к типу интерпретационного. Как указывает исследователь, такое либретто написано «на сюжет известного литературного или драматического произведения. <...> Либреттист, как правило, находится не только в зависимости от драматургии первоисточника, но и от канонов сложившихся оперных стандартов» [5, с. 33], что объясняет изменения, которым подвергается литературный текст.

Пять актов трагедии У. Шекспира переформатированы в три действия музыкально-сценического произведения С. Барбера⁵.

Структура оперы выстраивается по сквозному принципу, а основной композиционной единицей является сцена (см. схему).

Либреттисты сокращают количество персонажей, приближенных к главным действующим лицам в каждой группе: полностью исключают Помпея

и его окружение, а также Лепида. Роль Октавии в опере мимическая. Таким образом, в музыкально-сценическом произведении можно выделить следующие группы героев:

- 1) Марк Антоний и его окружение (Энобарб, Эрос, Долабелла);
- 2) Октавий Цезарь и его окружение (Октавия, Агриппа, Тидий, солдат Цезаря);
- 3) Клеопатра и её окружение (Хармиана, Ирада, Алексас).

Авторы либретто отказываются от сюжетной линии, связанной с противостоянием Помпея и триумvirата (этой теме в пьесе У. Шекспира посвящены второй и начало третьего актов), чтобы динамизировать действие и сосредоточиться только на двух линиях – политической (Антоний-Цезарь) и любовной (Антоний-Клеопатра). Тем самым, композитор акцентирует внимание в опере на двух ипостасях Антония – полководца и лирического героя. Он – пленник своей страсти, разрывающийся между удовольствием и добродетелью, праздностью и долгом, империей и любовью.

В построении либретто «Антония и Клеопатры» отразились следующие характерные драматургические принципы: смысловая концентрированность слова, реплики, фразы; сжатие сценического времени при большой интенсивности событий; резкая контрастность смены места действия; чередование и контрапункт сюжетных линий как тенденция проявления многомерности происходящего.

Опера открывается Прологом, либреттисты сразу вводят слушателей в ситуацию: хор информирует зрителей о том, что Антоний слишком долго находится в Александрии в объятиях Клеопатры, осуждает

⁵ Жёлтым цветом обозначена политическая линия, красным – любовная.



полководца и настойчиво требует его возвращения на родину. Так намечаются сразу две основные сюжетные линии – *любовная и политическая*.

Антонию необходимо уехать в Рим, и он прощается с египетской царицей (акт 1, сцена 1). *Завязка* любовной линии наступает в тот момент, когда Клеопатре приносят весть о женитьбе Антония. Она возмущена и приходит в ярость (акт 1, сцена 3). Не случайно Антонию во время свадебного пира видится Клеопатра на борту ладьи, что побуждает его вернуться в Египет (акт 1, сцена 4). Дальнейшее развитие событий происходит в сценах: приезд Антония в Александрию (акт 2, сцена 2), встреча Антония и Клеопатры перед битвой (акт 2, сцена 4), ссора главных героев, после чего царица собирается инсценировать собственную смерть (акт 2, сцена 6).

Кульминация: Антоний решает покончить с собой из-за проигрыша в сражении и «гибели» возлюбленной (акт 2, сцена 8). Как и в пьесе, *развязка* оперы двойная – смерть Антония (акт 2, сцена 8) и смерть Клеопатры от яда змеи (акт 3, сцена 2). А.Аникст по поводу произведения У.Шекспира писал: «В “Антонии и Клеопатре” после смерти героя действие длится ещё целый акт, и весь он посвящён трагическому финалу жизни египетской царицы. Уже одно это формальное обстоятельство показывает, что Клеопатра героиня, по меньшей мере, равная по значению Антонию» [1].

Политическая линия в музыкально-сценическом произведении С.Барбера реализуется следующим образом. *Экспозиция*: Цезарь и Антоний являются в Сенат (акт 1, сцена 2). *Ситуация*: римский император упрекает Антония в нарушении клятвы об оказании военной помощи и выражает недовольство его времяпрепровождением в Александрии. Сенатор Агриппа предлагает уладить разногласие путём заключения брака между Антонием и Октавией (акт 1, сцена 2). *Коллизия*: Цезарь узнаёт о намерении Антония изгнать римские войска из Египта (акт 2, сцена 1), в результате чего возникает серьёзный политический конфликт. *Развитие*: воины обсуждают предстоящее сражение (акт 2, сцена 3).

Кульминация: битва у Акциума (акт 2, сцена 5). «Конфликт в драме попадает в сферу субъект-субъектных отношений, и столкновения изображаются на сцене. Эти отношения фиксируют конфликт, важный для социума, и его разрешение возможно

только ценой жертвы, гибели героя» [3, с. 159]. *Развязка* – Цезарь скорбит о смерти Антония и признаёт в нём достойного соперника (акт 3, сцена 1).

Драматургические линии (любовная и политическая) выстраиваются не линейно-последовательно, а постоянно чередуются. Во втором действии возникает их объединение. В этом же акте находится *зона обострения противоречий*: происходят битва при Акциуме, бегство египтян с места сражения, ссора героев, предательство Энобарба, «смерть» царицы и попытка Антония покончить с собой.

Анализируя либретто оперы С.Барбера, обратимся к методологии, предложенной А.Переваловой в диссертации «Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века» (на материале по пьесам Уильяма Шекспира) [13]. Автор определяет различные приёмы работы либреттиста с текстом первоисточника.

Так, например, *купирование (сокращение)* текста трагедии У.Шекспира касается 4 сцены 1 акта; 1, 3, 4, 6, 7 сцен 2 акта; 1, 5, 6 сцен 3 акта; 5 сцены 4 акта [17; 27]. В данных сценах «Антония и Клеопатры» одним из участников событий является Помпей (либо его имя упоминается другими персонажами). Перечисленные фрагменты отсутствуют в опере С. Барбера, так как композитор исключает этого героя из музыкально-сценического произведения.

Перестановка слов, фраз, текстовых блоков по принципу монтажа относится к приёму *миграции*. Либреттисты используют поэтические строки У.Шекспира, но контекст происходящему дают иной. Таким примером может служить 4 сцена 1 действия оперы: пиршество в Риме в честь брака Антония и Октавии. Свадьба героев в произведении английского драматурга лишь упоминается. Текст либретто этой сцены [2; 19] монтируется из разных эпизодов шекспировской пьесы [17; 27]: акт 1, сцена 5 и акт 2, сцена 2.

Во время свадебного пира Антонию видится Клеопатра, плывущая в ладье на встречу с возлюбленным. Для данной сценической ситуации заимствуются фразы из трагедии У.Шекспира, которые египетская царица произносит, общаясь со своей служанкой Хармианой (акт 1, сцена 5): «“Where’s my serpent of old Nile?” / For so he calls me: now I feed myself / With most delicious poison» («“Где змейка нильская моя?” Он раньше / Так звал меня.



Текст Уильяма Шекспира и Джона Флетчера [23; 28]	Уильям Шекспир «Мера за меру». Перевод М.А. Зенкевича [18]	Клавир оперы «Антоний и Клеопатра». Перевод Л. Чудовой [2]
Take, oh, take those lips away, That so sweetly were forsworn And those eyes, like break of day, Lights that do mislead the morn; But my kisses bring again, Seals of love, but sealed in vain. Hide, oh, hide those hills of snow, Which thy frozen bosom bears, On whose tops the pinks that grow Are yet of those that April wears; But first set my poor heart free, Bound in those icy chains by thee.	Ах, возьми и губы те, Что так сладко мне клялись, И глаза, что в темноте Ложным солнцем мне зажглись; Но верни печать любви, печать любви, Поцелуй все мои, все мои!	Уста не в силах я отнять, Что так страстно мне клялись... Взглянешь ты – как луч блеснёт, Как звёзды в небесах зажглись. Поцелуй верни мне вновь – Ставит им печать любовь. Скрой, о скрой, пушистый снег, Зябкий, нежный яблонь цвет. Первый трепетный побег, Принёс весны привет. Ты сердцу свободу дай, Пусть любовь расцветёт, как май.

Таблица. Текст У. Шекспира и Дж. Флетчера и его переводы

Теперь я, не шутя, / Пропитана сладчайшим ядом» [17; 27]). В опере слова героини словно предвещают трагический финал её жизни – как известно, она умрёт от укуса змеи.

Отметим, что сцена видения Клеопатры, плывущей по реке, отсылает к реальному историческому факту. Когда Антоний впервые прибыл в Египет, его приветствовала сама царица в наряде Афродиты. Она появилась на судне с золотой кормой, сиреневыми парусами и серебряными вёслами. Именно эта встреча двух героев и стала отправной точкой любовного романа, продолжавшегося десять лет (об этом см.: [6]).

Объединение нескольких текстовых фрагментов пьесы У. Шекспира в одной сцене оперы представлено в первом акте произведения С. Барбера. Например, сцена 3 «Дворец Клеопатры» [2; 19]: царица скучает; её тоску прерывает известие о женитьбе Антония. Данная сцена включает строки из 5 сцены 1 акта и 3 сцены 3 акта литературного источника [17; 27]. Или же 2 акт, сцена 6 оперы [2; 19]: к Клеопатре приходит посланник Цезаря, разгорается ссора между Антонием и царицей, в результате которой она решает инсценировать свою смерть. В пьесе перечисленные события происходят в 13 сцене 3 акта и 11 сцене 4 акта (см.: [17; 27]).

Об отступлении египетского войска с места сражения (в произведении У. Шекспира – акт 4, сцена 10) указано в ремарке клавир оперы: «Пылают флот Клеопатры. На фоне озарённого пламенем

неба видны спасающиеся бегством египетские солдаты. Они пересекают сцену, бросая на землю оружие. Некоторые ведут раненных товарищей. Несколько умирающих брошены на поле боя» [2; 19]. Данный пример свидетельствует о *свёртывании текста пьесы в ремарку*.

Интересно отметить, что либреттисты включают в оперу новый эпизод – любовный дуэт Антония и Клеопатры (акт 2, сцена 4), для которого заимствуют *строки* стихотворения “Take, oh, take those lips away” (таблица). В пьесе У. Шекспира «Мера за меру» [18] обнаруживается лишь первая строфа этого поэтического опуса (текст песни мальчика, начало 4 акта, сцена 1). Последующей строфы “Hide, oh, hide those hills of snow...” в произведении английского драматурга нет. Имеется информация о том, что вторая поэтическая строфа была создана современником У. Шекспира, представителем якобинской эпохи Джоном Флетчером (1579–1625)⁶.

В трагедии «Антоний и Клеопатра» во 2, 3 и 4 действиях политическая линия выходит на первый план, в то время как любовной уделяется меньше внимания. Либреттисты, обратившись к тексту “Take, oh, take those lips away”, включают во 2 акт оперы лирическую сцену: «Акцент делается

⁶ «Этой песней открывается акт 4, сцена 1 спектакля «Мера за меру», мальчик поёт её Мариане. С дополнительной строфой песня была включена в пьесу Джона Флетчера «Кровожадный брат» (ок. 1620) и приписывается этому автору» [28].



на “эмоциональных вибрациях”, чувствах героев, психологических переживаниях» [3, с. 154], тем самым, осуществляется переключение из политической сферы в сферу личных взаимоотношений Антония и Клеопатры.

В опере можно отметить приём *повторения отдельных слов, фраз и предложений*. В Прологе осуждается праздная жизнь Антония в Египте [2; 19]. Усилению реакции людей, выражающих своё недовольство происходящим и пытающихся привлечь внимание военачальника к важным государственным делам, способствуют многократные повторы хором различных фраз и предложений, например: “From Alexandria / This is the news: he fishes, drinks, and wastes / The lamps of night in revel” («Из Александрии вести пришли: он рыбачит, пьёт и жжёт огни в ночных пиррах»). Или: “Antony, Leave thy lascivious wassails” («Антоний, брось разврат и кутежи»). В пьесе У.Шекспира эти слова произносит Цезарь (акт 1, сцена 4), однако в музыкально-сценическом произведении они *переадресуются* коллективному герою, комментатору событий.

Приём повторения обнаруживается не только в хоровых сценах, но и в сольных. Так, египетской царице весть о женитьбе Антония на Октавии приносит гонец. Клеопатра сначала хочет прогнать его, но тут же передумывает [2; 19]: “Let him forever go! Let him not! Let him not!” («Пусть он уйдет навек! Нет, вернуть! Нет, вернуть!»). В литературном источнике эти фразы изложены следующим обра-

зом: “Let him forever go –let him not, Charmian” [27].

Во 2 акте 5 сцене оперы, когда, согласно сюжету, битву с Цезарем Антоний проиграл, он предлагает своим приближённым бежать и помириться с противником: “Fly, fly and make your peace with Caesar” [19]. В пьесе У.Шекспира читаем: «Fly / And make your peace with Caesar» [27].

В монологе Энобарба (2 акт, сцена 7 произведения С.Барбера) раскрываются переживания героя по поводу его предательства и перехода на сторону Цезаря. Обращаясь к луне, он обречённо произносит: “Bear hateful memory, poor Enobarbus did / Before thy face repent. Poor Enobarbus did / Before thy face repent” («Когда будут называть гнусных изменников, вспомни беднягу Энобарба. Каюсь я, каюсь, бедняга, ныне пред лицом твоим» [2; 19]). Отметим, что в пьесе английского драматурга повторение ключевой фразы отсутствует: “Bear hateful memory, poor Enobarbus did / Before thy face repent” [27].

Таким образом, С.Барбер и Дж.К. Менотти создают либретто оперы, ориентируясь, в первую очередь, на оригинальный текст У.Шекспира, при этом смело обращаются с литературным материалом. В либретто «Антония и Клеопатры» можно обнаружить такие приёмы работы с первоисточником, как повторы слов, фраз или предложений, перестановки текстовых блоков, купирование, переадресацию, а также добавление новых сцен и включение в них поэтических строк из других произведений.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аникст А.А. Творчество Шекспира. М.: Художественная литература, 1963. 616 с. URL: <http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st085.shtml> (дата обращения: 19.03.2024).
- 2/ Барбер С. Антоний и Клеопатра [Ноты]: опера в 3-х д. по трагедии В.Шекспира / комп. С.Барбер; пер. Л.Чудовой. Клавир. М.: Советский композитор, 1981. 293 с.
- 3/ Гончаренко С.С. О поэтике оперы: учеб. пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2010. 260 с.
- 4/ Димитрин Ю.Г. Либретто во сне и наяву... // Личности Петербурга CEO.SPB.RU: [сайт]. Санкт-Петербург. URL: <http://ceo.spb.ru/libretto/sleep/chain.shtml> (дата обращения: 16.06.2024).
- 5/ Дудина Т.П. Драматургия русского оперного либретто: теоретико-терминологическая ситуация // ФИЛОЛОГОС. 2012. № 12. С. 27–36.
- 6/ Егоров А.Б. Антоний и Клеопатра (Рим и Египет: встреча цивилизаций). СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2012. 260 с. (История и культура).
- 7/ Кривцова А.С. Опера «Ванесса» С.Барбера как пример культурного трансфера (Дания – США) // Исследования молодых музыковедов / ред.-сост. Т.И. Науменко, А.А. Гундорина. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. С. 32–39.
- 8/ Кривцова А.С. «Партия в бридж» Дж.К. Менотти и С.Барбера, или несчастье по-американски // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2. С. 24–33.
- 9/ Кром А.Е. Самюэль Барбер в диалоге с русской музыкальной культурой // Музыковедение. 2016. № 1. С. 3–9.
- 10/ Лаврова С.Э. «Антоний и Клеопатра» С.Барбера на сцене театра Метрополитен-Опера: история создания и постановки // Мир культуры глазами молодых исследователей: сборник тезисов XLVIII научно-практической конференции студентов, Пермь, 17–21 апреля 2023 года. Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2023. С. 1100–1103.
- 11/ Луков В.А. Современники Шекспира. URL: <https://around-shake.ru/personae/3735.html> (дата обращения: 10.03.2024).
- 12/ Мосиенко А.М. Черты стиля Самюэля Барбера на примере концерта для скрипки с оркестром // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сборник статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2021. С. 155–160.
- 13/ Перевалова А.В. Традиция жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале по пьесам Уильяма Шекспира): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Новосибирск, 2013. 26 с.
- 14/ Чужкова А. «Антоний и Клеопатра» // Культура. 25.11.2014. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/450-let-shekspiru/71903-antoni-i-kleopatra/> (дата обращения: 13.03.2024).
- 15/ Шаталова Н.А. «Антоний и Клеопатра» Шекспира. Проблемы поэтики: автореферат дис. канд. фил. наук. М., 2000. 24 с.
- 16/ Шевченко Е.А. Жизнь-игра: принцип театра в театре в пьесе У.Шекспира «Антоний и Клеопатра» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III: Филология. 2020. Вып. 63. С. 97–119.
- 17/ Шекспир У. Антоний и Клеопатра / пер. Б.Л. Пастернака. URL: <https://www.booksite.ru/full-text/1/001/005/142/035.htm> (дата обращения: 17.03.2024).
- 18/ Шекспир У. Мера за меру / пер. М.А. Зенкевича. URL: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_measure1.txt (дата обращения: 11.06.2024).
- 19/ Barber S. Antony and Cleopatra: Vocal Score (Revised edition). G.Schirmer, Inc, 1986. 296 p.
- 20/ Broder N. Samuel Barber. New York: G.Schirmer, 1954. 111 p.
- 21/ Davis P.G. The Prizewinning Opera Time Forgot // The New York Times. Nov. 4, 2007. URL: <https://www.nytimes.com/2007/11/04/arts/music/04davi.html?ysclid=m4kb44b->



foh958044252 (дата обращения: 15.06.2024).

22/ Davis P.G. The Tragedy of 'Antony and Cleopatra' // The New York Times. Jan. 9, 2009. URL: <https://www.nytimes.com/2009/01/11/arts/music/11davi.html> (дата обращения: 10.06.2024).

23/ Fletcher J. Take, Oh, Take Those Lips Away // Poetry Foundation. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/50681/take-oh-take-those-lips-away> (дата обращения: 14.06.2024).

24/ Heyman B. Samuel Barber: The Composer and His Music. Oxford, 2020. 635 p.

25/ Istel E. Das Libretto. Berlin-Leipzig: Schuster & Löffler, 1914. 240 p.

26/ Pollack H. Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic // Musical Quarterly. 2000. Vol. 84, No. 2. P. 175–205.

27/ Shakespeare W. Antony and Cleopatra // The Project Gutenberg eBook of Antony and Cleopatra, by William Shakespeare. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1534/1534-h/1534-h.htm> (дата обращения: 15.03.2024).

28/ Shakespeare W. Take, Oh Take those Lips Away // Representative Poetry Online / RPO poem Editors N.J. Endicott. URL: <https://rpo.library.utoronto.ca/content/take-o-take-those-lips-away> (дата обращения: 04.06.2024).

29/ Teachout T. Samuel Barber's revenge // Commentary. 1996. Vol. 101, No. 4. Pp. 55–58.

30/ Wittke P. Samuel Barber: An Improvisatory Portrait // Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/72/Samuel-Barber/> (дата обращения: 14.06.2024).

REFERENCES

1/ Anikst, A.A. (1963), *Tvorchestvo SHekspira* [Shakespeare's Works], Khudozhestvennaya Literatura, Moscow, 616 p. Available at: <http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st085.shtml> (Accessed 19 March 2024). (In Russ.)

2/ Barber, S. (1981), *Antonij i Kleopatra* [Noty]: opera v 3-h d. po tragedii V. SHekspira / komp. S.Barber; per. L. Chudovoj [Antony and Cleopatra [Notes]: opera in 3 acts based on the tragedy by W.Shakespeare / comp. S.Barber; trans. by L.Chudova], Piano score, Sovetsky Kompozitor, Moscow, 293 p. (in Russ.)

3/ Goncharenko, S.S. (2010), *O poetike opery: ucheb. posobie* [On Opera Poetics: a textbook], M.I. Glinka Novo-

sibirsk State Conservatory (Academy), Novosibirsk, 260 p. (In Russ.)

4/ Dimitrin, Yu.G. "Libretto in Dreams and Reality ...", *Personalities of Petersburg* CEO.SPB.RU: St.Petersburg, Available at: <http://ceo.spb.ru/libretto/sleep/chain.shtml> (Accessed 16 June 2024). (In Russ.)

5/ Dudina, T.P. (2012), "Dramaturgy of the Russian Opera Libretto: theoretical and terminological situation", *FILOLOGOS*, no. 12, pp. 27–36. (In Russ.)

6/ Egorov, A.B. (2012), *Antonij i Kleopatra* (Rim i Egipet: vstrecha civilizacij) [Antony and Cleopatra (Rome and Egypt: Meeting of Civilizations)], Publishing House of St.Petersburg State University, St.Petersburg, 260 p. (History and Culture). (In Russ.)

7/ Krivtsova, A.S. (2019), "Opera "Vanessa" by S.Barber as an example of cultural transfer (Denmark – USA)", *Research of young musicologists*, ed. T.I. Naumenko, A.A. Gundorina, Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, pp. 32–39. (In Russ.)

8/ Krivtsova, A.S. (2019), "A Hand of Bridge" by G.K. Menotti and S.Barber, or Unhappiness in the American manner", *Actual Problems of Higher Musical Education*, no. 2, pp. 24–33. (In Russ.)

9/ Krom, A.E. (2016), "Samuel Barber in Dialogue with Russian Musical Culture", *Musicology*, no. 1, pp. 3–9. (In Russ.)

10/ Lavrova, S.E. (2023), "Antony and Cleopatra" by S.Barber on the Stage of the Metropolitan Opera House: the History of Creation and Production", *The world of culture through the eyes of young researchers: a collection of abstracts of the 48th scientific and practical conference of students*, April 17–21, Perm State Institute of Culture, Perm, pp. 1100–1103. (In Russ.)

11/ Lukov, V.A. "Shakespeare's Contemporaries", Available at: <https://around-shake.ru/personae/3735.html> (Accessed 10 March 2024). (In Russ.)

12/ Mosienko, A.M. (2021), "Features of Samuel Barber's Style Demonstrated by the Violin Concerto", *Musicology in the 21st century: theory, history, performing arts: a collection of articles based on the materials of the 3rd All-Russian scientific and practical conference*, Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, pp. 155–160. (In Russ.)

13/ Perevalova, A.V. (2013), *Tradiciya zhanra maski v anglijskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroj poloviny HVII veka* (na materiale po p'esam Uil'yama SHekspira): avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [The Tradition of the Mask Genre



in the English Musical and Dramatic Theater of the Second Half of the 17th Century (Based on the Plays of William Shakespeare): Dissertation Abstract for the Degree of Candidate of Art Criticism], Novosibirsk, 26 p. (In Russ.)

14/ Chuzhkova, A. (2014), "Anthony and Cleopatra", Culture. 25.11.2014, Available at: <https://portal-kultura.ru/articles/450-let-shekspiru/71903-antoni-y-i-kleopatra/> (Accessed 13 March 2024). (In Russ.)

15/ Shatalova, N.A. (2000), «Antonij i Kleopatra» SHekspira. Problemy poetiki: avtoreferat dis. kand. fil. Nauk, ["Anthony and Cleopatra" by Shakespeare. Problems of Poetics: Dissertation Abstract, Cand. of Philology], Moscow, 24 p. (In Russ.)

16/ Shevchenko, E.A. (2020), "Life as a Game: The Principle of Theater within the Theater in W.Shakespeare's Play "Antony and Cleopatra"", Bulletin of St.Tikhon Orthodox Humanitarian University, Series III: Philology, Issue. 63, pp. 97–119. (In Russ.)

17/ Shakespeare, V. (1949), Antonij i Kleopatra / per. B.L. Pasternaka [Antony and Cleopatra / transl. by B.L. Pasternak], Available at: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/005/142/035.htm> (Accessed 17 March 2024). (In Russ.)

18/ Shakespeare, V. (1999), Mera za meru / per. M.A. Zenkevicha [Measure for Measure / transl. by M.A. Zenkevich], Available at: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_measure1.txt (Accessed 11 June 2024). (In Russ.)

19/ Barber, S. (1986), Antony and Cleopatra: Vocal Score (Revised edition), G.Schirmer, Inc, 296 p. (In Eng.)

20/ Broder, N. (1954), Samuel Barber, G.Schirmer, New York, 111 p. (in Eng.)

21/ Davis, P.G. (2007), "The Prizewinning Opera Time Forgot", The New York Times, Nov. 4, Available at: <https://www.nytimes.com/2007/11/04/arts/music/04davi.html?ysclid=m4kb44bfoh958044252> (Accessed 15 June 2024). (In Eng.)

22/ Davis, P.G. (2009), "The Tragedy of "Antony and Cleopatra"", The New York Times, Jan. 9, Available at: <https://www.nytimes.com/2009/01/11/arts/music/11davi.html> (Accessed 10 June 2024). (In Eng.)

23/ Fletcher, J. "Take, Oh, Take Those Lips Away" Poetry Foundation, Available at: <https://www.poetryfoundation.org/poems/50681/take-oh-take-those-lips-away> (Accessed 14 June 2024). (In Eng.)

24/ Heyman, B. (2020), Samuel Barber, The Composer and His Music, Oxford, 635 p. (In Eng.)

25/ Istel, E. (1914), Das Libretto, Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig, 240 p. (In Ger.)

26/ Pollack, H. (2000), "Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic", Musical Quarterly, Vol. 84, no. 2, pp. 175–205. (In Eng.)

27/ Shakespeare, W. (1998), "Antony and Cleopatra", The Project Gutenberg eBook of Antony and Cleopatra, by William Shakespeare, Available at: <https://www.gutenberg.org/files/1534/1534-h/1534-h.htm> (Accessed 15 March 2024). (In Eng.)

28/ Shakespeare, W. "Take, O Take those Lips Away", Representative Poetry Online / RPO poem Editors N.J. Endicott, Available at: <https://rpo.library.utoronto.ca/content/take-o-take-those-lips-away> (Accessed 04 June 2024). (In Eng.)

29/ Teachout, T. (1996), "Samuel Barber's revenge", Commentary, Vol. 101, no. 4, pp. 55–58. (In Eng.)

30/ Wittke, P. "Samuel Barber: An Improvisatory Portrait", Wise Music Classical. Available at: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/72/Samuel-Barber/> (Accessed 14 June 2024). (In Eng.)

Сведения об авторах

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

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Лаврова София Эдуардовна, студентка кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: Lavrova-s@bk.ru

Authors information

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

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Sofia E.Lavrova, student, Music History Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: Lavrova-s@bk.ru



УДК 78.01

О НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ ТЕРМИНОЛОГИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИНОЛОГИИ

М.Ю. ДУБРОВСКАЯ

Новосибирская государственная консерватория
им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Фе-
дерация

АННОТАЦИЯ. В настоящей статье поднимается весьма актуальная проблематика, связанная с терминологическими дефинициями, характерными для научных трудов с востоковедческой направленностью. Конкретным примером выступает бурно развивающаяся в последние десятилетия сфера музыкальной синологии, в которой часто происходит несостыковка или неадекватное феномену смешение терминологических обозначений, в частности, касающихся многочисленных видов и форм национального музыкально-сценического искусства. Имеющие многосотлетнюю историю развития разновидности традиционного музыкального театра Китая, зачастую бытующие в далёких от столицы провинциях, характеризуются сложившимся аппаратом этнонимов, включающих и собственное название каждого отдельного феномена. Объединённые общим термином *сицзюй*, они отличаются каноничностью и неотъемлемой связью с национальным искусством и традиционными ремёслами. С появлением столичного театра *цзяцзюй*, названного Пекинской оперой, учёные КНР начали подобным образом обозначать все виды национального традиционного театра, что постепенно привело к терминологическому коллапсу, не имевшему ранее места в российском востоковедении. Автор предлагает с методологических позиций отечественного музыкального востоковедения тщательно осмысливать параметры терминологического аппарата современной музыкальной синологии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: традиционный музыкальный театр Востока, китайская музыкальная драма, опера, музыкальная синология, востоковедческая терминология.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ON SOME METHODOLOGICAL PROBLEMS OF TERMINOLOGY IN MODERN MUSIC SINOLOGY

M.YU. DUBROVSKAYA

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

ABSTRACT. This article raises very relevant issues related to terminological definitions characteristic of scientific works with an oriental orientation. A concrete example is the rapidly developing sphere of musical sinology in recent decades, in which there is a frequent inconsistency or inadequate mixing of terminological designations, in particular, numerous types and forms of national musical and stage art. Having a multi-year history of development, varieties of the traditional musical theater of China, often found in provinces far from the capital, are characterized by an established apparatus of ethnonyms, including the own name of each particular phenomenon. United by the general term *shitsyu*, they are characterized by canonicity and an integral connection with national art and traditional crafts. With the advent of the capital's *jiaju* theater, called the Beijing Opera, scientists of the PRC began to designate all types of national traditional theater in a similar way, which gradually led to a terminological collapse that had no place in Russian oriental studies before. The author proposes to carefully comprehend the parameters of the terminological apparatus of the modern musical sinology from the methodological standpoint of the national musical orientalism.

KEYWORDS: traditional musical theater of the East, Chinese musical drama, opera, musical sinology, oriental terminology.

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



Современное состояние музыкального востоковедения позволяет отнести его к числу наиболее актуальных и интенсивно развивающихся сфер российского музыкознания. Особенно заметным и убедительным – в связи с культурно-политическими тенденциями последнего времени – стал подъём русскоязычной **музыкальной синологии**. Обилие выполняемых сегодня синологических трудов китайскими аспирантами российских музыкальных вузов с соответствующим зашкаливающим количеством научных публикаций весьма активизировало научные изыскания и отечественных этномузкологов. В течение 2024 года, например, в Московской, Новосибирской, Магнитогорской и ряде других консерваторий были осуществлены масштабные международные российско-китайские проекты, в рамках которых состоялись интереснейшие публичные лекции, проведены научно-практические конференции, организованы совместные творческие мероприятия и т. д.

Так, например, в Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки был организован в марте 2024 года не имеющий аналогов, вызвавший широкий общественный резонанс Образовательно-творческий проект «Российско-Китайский музыкальный диалог», в рамках которого состоялись:

- концерт китайской музыки «Яшмовой флейты звуки»;
- концерт камерно-инструментальной музыки «Россия-Китай. Новые горизонты»;
- концерт русской и китайской музыки «Россия-Китай. Музыка без границ»;
- концерт русской и китайской музыки «Россия-Китай. Музыкальное путешествие»;
- мастер-класс по традиционной китайской каллиграфии (совместно с учебным центром «Институт Конфуция» НГТУ);
- выставка рисунков детей России и Китая (совместно с учебным центром «Институт Конфуция» НГТУ).
- лекция сотрудника МГК им. П.И. Чайковского А.В. Новоселовой «Музыкальная культура

современного Китая в системе региональных цивилизаций Дж.К. Михайлова»;

- всероссийская научная конференция «Российская синология: проблемы и перспективы»;
- семинар А.В. Новоселовой «Специфика работы со студентами из Китая»;
- круглый стол «Вопросы обучения, социализации и интеграции китайских студентов в российских консерваториях».

Эти акции безусловно следует всячески приветствовать: они способствуют взаимодействию выдающихся музыкантов и учёных двух стран, народов-соседей, и содействуют двустороннему развитию китайской мысли о завоеваниях русско-советской музыкальной культуры и отечественных трудов, посвящённых музыкальному наследию прошлого и настоящего КНР; немало изысканий также проведено в сфере многолетнего российско-китайского музыкального сотрудничества¹.

В то же время в свете весьма заметного расширения объёма научной информации, содержащейся в новых русскоязычных синологических исследованиях, в первую очередь, принадлежащих учёным КНР, приходится констатировать, что некоторые терминологические позиции, фигурирующие в их трудах, остаются дискуссионными. Обнаруживается немало проблем методологического плана, которые непосредственно и негативно отражаются на терминологическом аппарате исследований. Это обусловило привлечение нашего внимания к проблеме современных терминологических дефиниций, в частности, на материале музыкально-сценического наследия Поднебесной.

Несколько предварительных замечаний.

Традиционная музыкальная драма Китая имеет прямое отношение к феномену, который можно обозначить как традиционный музыкальный театр Востока. Внушительное собрание его видов и форм, как известно, издавна бытует в странах Восточной, Юго-Восточной и Южной Азии (Япония, КНР, Южная

¹ Данной проблематике, в частности, посвящена статья Чжао Юна [12].



Корея, Вьетнам, Индия, Индонезия и др.), до настоящего времени в той или иной степени сохраняя свои отличительные жанрово-типологические свойства: каноничность и неразрывную связь с национальным музыкальным искусством [1; 4; 7; 13].

Японские средневековые Но и Кабуки, многообразные разновидности древней китайской музыкальной драмы под общим термином *сицзюй*, восемь стилей классического индийского музыкального театра (в том числе, знаменитый *катхакали*), вьетнамские Тео и Туонг и т. д. донесли до настоящего времени почвенность семантики и её воплощения, красочность и характерность сценического действия, выразительность аутентичного музыкального ряда.

Явления традиционного музыкального театра Востока безусловно подпадают под ранжирование как в региональном, так и в национальном и суперэтническом аспектах. Например, *ногаку*, возникший в XIV веке в Японии, привычно номинируется в качестве национального феномена и крупнейшего вклада Страны восходящего солнца в мировую копилку сокровищ традиционного искусства. Причём, учитывая генезис *ногаку* – представления изначально фольклорной природы, *саругаку-но но* – это соответствует действительности.

Однако типологическая общность большинства средств выразительности *ногаку* с действиями традиционного музыкально-сценического искусства других, ранее названных художественных культур Востока позволяет трактовать его в контексте явления регионального уровня. В то же время многие местные музыкальные театры, например, провинций Китая, могут выступать в функции национального, поскольку вобрали в себя весь комплекс традиционных художественных искусств и ремёсел своей родины в опоре на национальную мифологию и эпос. Вместе с тем они имеют тенденции, позволяющие выявлять их региональные признаки, и даже суперэтнические: очень ярко эти черты выражены, к примеру, в *цзинцзюй* – Пекинской опере.

В большей или меньшей степени для адекватного описания подобных национальных – региональных – суперэтнических феноменов традиционного музыкального театра российское востоковедное музыкознание уже выработало устойчивую методологическую платформу и, соответственно, адекватную терминологию. Признаем, что процесс

этот был длительным и нелёгким.

Ещё на заре развития отечественного музыкального востоковедения, в 1970-е годы, один из его пионеров – композитор и музыковед, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Дживани Константинович Михайлов (1938–1995) разрабатывал проблематику музыкально-востоковедной методологии и терминологического аппарата². В своей известной статье «К проблеме теории музыкально-культурной традиции» он писал о необходимости «выйти на уровень обобщений с учётом культурного опыта ряда цивилизаций» для «расширения научных аппаратов различных искусствovedческих дисциплин за счёт объединения со сложившимися научными методологиями востоковедения и африканистики, этнографии и культурологии и ряда других наук <...> Это свидетельствует прежде всего о более многофакторном подходе к явлениям этих искусств, что в первую очередь обусловлено этнолого-культурологическим подходом к их изучению» [9]. Труды Дж. Михайлова положительным образом повлияли на создание в РФ универсального музыкально-терминологического аппарата, внесли ощутимый вклад в развитие отечественного музыкального терминоведения [10; 11].

Не менее ответственно относились к терминологическим дефинициям в советскую эпоху и сотрудники сектора «Искусства стран Зарубежного Востока» Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания (ВНИИИ, ныне ГИИ) под руководством выдающегося музыковеда-востоковеда Изабеллы Рубеновны Еолян³ (1928–1996), где исследования создавались в активных дискуссиях с востоковедами других специальностей: филологами, театроведами, философами, религиоведами и др. Огромное значение для молодых учёных имели, например, консультации крупнейших

² Тема кандидатской диссертации – «Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки» (1982). Дж. Михайлов – автор объёмного корпуса научных работ, посвящённых музыкальной африканистике и американистике, очерков по музыке Ближнего и Среднего Востока, Пакистана, Новой Зеландии, Шри-Ланки, Филиппин, Таиланда, Японии, Тибета и др.

³ Тема докторской диссертации – «Традиционная музыка Арабского Востока» (1986).



советских историков и политологов – из Института Востоковедения АН СССР.

В сотрудничестве с ведущими востоковедами страны выростала безупречная терминологическая система музыковедов-востоковедов ВНИИИ. Так, именно в дискуссиях с крупнейшим советским исследователем японского театра Но, театроведом Ниной Андреевной Анариной выстраивалось понимание автором настоящей статьи специфики жанра и музыкальной драматургии *ногаку*, а беседы с научным консультантом – старшим научным сотрудником Института Востоковедения Лидией Диомидовной Гришелевой (1926–1993), знатоком японского театра Кабуки, способствовали адекватному восприятию этого сложного феномена. В результате к 1985 году выстроилась новая, апробированная в научных кругах советских востоковедов концепция кандидатской диссертации М.Ю. Дубровской: «Музыка в традиционном театре Японии (на материале Но и Кабуки)» [5]. В ней музыка в ряду искусств японского синтетического театра Но и Кабуки рассматривалась в качестве коренного признака традиционного театра народов Востока, объекта огромной гуманистической и художественной ценности.

Излагая в других своих трудах теорию традиционного музыкального театра народов Востока, нам неоднократно приходилось писать о его *ритуальности*, обусловленности религиозным мировоззрением с развитыми философско-эстетическими *концепциями* традиционных искусств; изначальных истоках в синкретизе *обрядовых действий*; абсолютной регламентации *художественным канонам* всего драматического и музыкального содержания спектаклей (*Дзё-Ха-Кю, дан, сёдан*), а также музыкально-исполнительских параметрах пьес – соло, ансамбля певцов и инструменталистов (традиционные инструменты, *какэгоэ* и др.). Было установлено, что *вокальная мелодика* актёрского слова/пения представляла собой высокую степень обобщения речевого интонирования с современным драме музыкальным словарём традиционного искусства эпохи.

Аргументировались *условность* всех компонентов спектакля традиционного театра Востока, происходящего от устной народной драмы; *изустность* передачи словесно-музыкальной канвы спектакля

внутри художественной *династии*. Обсуждалась проблема *единства авторства* спектакля традиционного театра, создаваемого его *лучшими актёрами* (Дзэами, Канъами, Нобумицу, Тикамацу). Устанавливался приоритет драмы, как основы синтетического спектакля; характеризовались музыкально-сценические параметры традиционной *системы амплуа*. Уделялось внимание особой *универсальности* исполнителей-актеров традиционного театра, которые были и певцами, и декламаторами, и танцорами, мастерами акробатики, миманса и др. [6].

В этой связи обратим внимание на условный параллелизм в традиционном синтетическом театре народов Востока, где ряд характеристик внешне может напоминать жанровые признаки оперы – феномена композиторского творчества европейского генезиса: это наличие драматургии, вербальной литературной основы, сценического воплощения, солистов и «хора», инструментального сопровождения. Именно такое поверхностное подобие дало основание назвать в XVIII веке самый молодой вид китайского традиционного театра *цзинцзюй* «Пекинской оперой».

Проецируя сказанное на имеющий место когнитивный диссонанс в специальной музыкальной терминологии современных синологических исследований, становится совершенно очевидно, что речь идёт о двух генетически абсолютно разных феноменах – явлениях стадийно различающихся музыкальных систем: канонической и динамической, то есть, композиторской. Данная методологическая аксиома долгое время не подвергалась сомнению, в первую очередь, в российском музыкознании и театроведении, этномузыкознании и музыкальном востоковедении. Примером служат труды российского специалиста-востоковеда Туяны Баторовны Будаевой, защитившей в 2011 году в диссертации при Московской консерватории имени П.И. Чайковского диссертацию на тему «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера)» [2].

Терминологический хаос привнесли в последние десятилетия массированно защищающиеся китайскими специалистами в российских (а также белорусских и украинских) университетских центрах и консерваториях кандидатские диссертации, в которых российская методологическая платформа нередко отодвигается на второй план харак-



терными для музыкознания КНР позициями. А они легко читаемы: поскольку наиболее известный на Западе вид китайского традиционного музыкального театра в международном музыкознании обозначается в качестве «оперы» (Пекинской), ничто не возбраняет аналогично называть другие его многочисленные средневековые формы и жанры «национальной китайской оперой».

Соответственно, осуществляя экспертизы подобных работ и оппонируя им на защитах, вновь и вновь приходится напоминать уважаемым соискателям и их научным руководителям проблему терминологических дефиниций: употребление в диссертациях термина «опера» по отношению к разнообразным видам традиционного музыкального театра Китая не выдерживает критики, поскольку традиционный музыкальный театр Востока представляет собой отдельный жанр *канонического искусства*.

Ещё более проблемным выступает привлечение понятия «опера» относительно традиционного национального театра в трудах китайских музыковедов, рассматривающих академическое оперное творчество китайских же композиторов, что чрезвычайно затрудняет адекватность понимания научного текста. Отсюда, например, позиционирование любого из видов традиционной китайской музыкальной драмы *сицзюй* – «суньшанской оперой», «куньшанской оперой» и др. Так, в одной из защищённых в последние годы диссертаций было предложено новое терминологическое «завоевание»: «пекинская опера» – «национальная китайская опера», «академическая опера» (авторы данных конкретных сочинений – известные китайские композиторы современности)!

К счастью, встречаются исключения: из редких случаев методологически верного решения обозначенной проблемы приведём диссертацию Ван Цюнь, защищённую в Российском государственном педагогическом университете имени А.И. Герцена в 2007 году [3]. Её название – «Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра».

В целом, тематика настоящей работы, регулярно поднимаемая автором в последние годы на круглых столах и конференциях разного уровня в Новосибирске, Магнитогорске и Москве, по всей

вероятности, возымела определённое воздействие на современные терминологические дефиниции в музыкальной синологии. Так, например, в недавно защищённой китайским специалистом кандидатской диссертации традиционная «хэнаньская драма», что по сути весьма близко к категории «традиционный театр», рассматривалась в таком понятии примерно столь же часто, как и «хэнаньская опера». Это позволило автору данной статьи предложить соискателю при дальнейшем изучении обновлений, происходящих в развитии национального музыкального театра Китая, скорректировать используемые им в качестве синонимичных термины «хэнаньская драма» и «хэнаньская опера» в стадийно-временном аспекте, где первая будет обозначать сугубо традиционную жанр-форму, а вторая – модифицированные версии феномена данного театра (этноним – *юйцзюй*).

В связи с дискуссионными позициями музыкально-синологических исследований нашего времени относительно жанровых обозначений следует обратить внимание на ещё один терминологический парадокс, также достаточно регулярно проявляющийся в последние годы в музыковедческих работах (причём, не только синологических). Речь идёт о понятиях «синкретическое» и «синтетическое», которые порой трактуются как синонимические. Ведь если исконная театрализация обрядовых действий действительно может быть определена понятием синкретизм, то все другие модификации традиционных обрядов, имеющие авторство, пусть даже традиционное, уже не могут подпадать под данную стратификацию. Сам феномен традиционного авторства произведений канонического искусства, при всём его генетическом отличии от феномена композитора в искусстве динамического типа всё же гораздо ближе системе композиторского творчества, чем обрядовая стихия, анонимная по существу. Именно поэтому методологически обоснованным всегда было обозначение фольклорно-обрядовой стихии как явления *синкретизма*, а проявлений традиционно-профессионального театрального искусства – в качестве нового *синтетического* единства.

Собственно, и все дальнейшие модификации традиционного музыкально-сценического наследия не только КНР, но и других художественных



культур народов Востока логично подпадают под весьма объёмное понятие художественного синтеза. А как же иначе? Ведь в этих синтетических феноменах присутствует, как правило, интерпретация ранее бытовавших разножанровых художественных истоков:

- семантика и сценография фольклорно-обрядовой либо мистериальной природы;
- литературно-драматическое начало, в основу которого положены местные эпико-мифологические либо авторские сюжеты;
- традиционная система амплуа в неразрывной связи с самобытной эстетикой костюма;
- любые из бытующих в данной местности традиционных музыкальных либо фоно-инструментов с исконным их репертуаром;
- особые режимы вокальной фонации, исходящей от диалектных языковых особенностей и локальных форм вокализации данных мест, опять же с собственным репертуаром;
- характерная сценография и атрибутика, отражающая присущий традициям данной местности колорит и т. д.

Крайним примером синтеза в системе традиционного театра народов Востока представляется описанный в нашей кандидатской диссертации [5] феномен *гэдза онгаку* (буквально «музыка за сценой»), расцветивающий музыкальный ряд каждого представления традиционного японского синтетического театра Кабуки (существует с XVI века). В левом углу огромной сцены данного театра всегда имеется ниже расположенное и зашторенное от зрителей помещение, в котором находятся все без исключения традиционные музыкальные и фоно-инструменты, вплоть до культовых синтоистских и буддийских, а также древних рогов для подачи

сигналов войскам. Небольшой отряд музыкантов-универсалов в контексте разворачивающегося на сцене исторического действия исполняет сигналы и традиционный репертуар каждого/каждых инструментов, создавая тем самым неповторимый эффект музыкальной достоверности любой сцены театрального спектакля.

Итак, в дискуссии «традиционный синтетический театр», музыкальная драма» или опера, *синкретический* либо *синтетический* всё в общем-то ясно. Однако это совсем не означает, что в новых диссертациях и научных статьях наших молодых коллег нам не доведётся с огорчением вновь встретить терминологические несообразности, обусловленные методологическими проблемами.

В данной связи не утерял злободневности призыв московского музыковеда-востоковеда Маргариты Владимировны Есиповой, который фигурирует в опубликованной несколько лет назад её статье «Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке», где автор ратует за создание «...какого-то единого центра, который объединил бы, аккумулировал разрозненные знания, накопленные российскими музыковедами, востоковедами-китаистами и китайскими диссертантами, защитившимися в России, выявил бы неизбежные лакуны и пробелы в общей научной картине китайской музыкальной культуры (а их ещё очень много) и разработал бы дальнейшую стратегию исследовательской и научно-популяризаторской работы» [8].

Поскольку подобный центр уже начал свою работу в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, появилась надежда, что ряд проблем терминологического аппарата современной музыкальной синологии постепенно уйдёт в лету.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Анарина Н.Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. 213 с.
- 2/ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва. 2011. 28 с.
- 3/ Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2008. 23 с.
- 4/ Гришелёва Л.Д. Театр современной Японии. М.: Искусство, 1977. 237 с.
- 5/ Дубровская М.Ю. Музыка в традиционном театре Японии (На материале Но и Кабуки). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения (17.00.02). Москва, 1985. 19 с.
- 6/ Дубровская М.Ю. Музыка в традиционном театре Японии. (на материале ноо и кабуки) // Япония: идеология, культура, литература. М.: Наука, 1989. С. 83–88.
- 7/ Дубровская М.Ю. Традиционное музыкально-сценическое искусство стран Востока (на примере музыкального театра Японии) (брошюра). Серия культуры и искусства. Ташкент: Изд. Общества «Знание» УзССР, 1983. 24 с.
- 8/ Есипова М.В. Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке // Художественная культура. 2017. № 3 (21). URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html> (дата обращения: 01.12.2024).
- 9/ Михайлов Дж. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Центр «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского: сайт. Электронная перепубликация от 18.01.2012. URL: <https://worldmusic-msc.livejournal.com/59761.html> (дата обращения: 01.11.2024).
- 10/ Михайлов Д. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке // Вопросы филосо-

фии. 1999. № 9. С. 106–120.

11/ Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: [Сб. науч. тр.] / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; [Редкол.: Дж.К. Михайлов (отв. ред.) и др.]. М., 1990. 224 с.

12/ Чжао Юн. Наследие китайского композитора У Цзуняна в контексте рецепции традиций российской-советской композиторской школы // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусства имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 2. С. 34–46.

13/ Южакова Е.В. Музыкально-художественная система традиционного японского театра Но: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2002. 22 с.

REFERENCES

- 1/ Anarina, N.G. (1984), *Yaponskij teatr No* [Japanese No Theater], Nauka, Moscow, 213 p. (In Russ.)
- 2/ Budaeva, T.B. (2011), *Muzyka tradicionnogo kitajskogo teatra czinczyuj: Pekinskaya opera: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Music of traditional Chinese jingju theater: Beijing opera: abstract dis... cand. art history: 17.00.02], Moscow, 28 p. (In Russ.)
- 3/ Wang, Qiong (2008), *Nacional'no-kul'turnye tradicii v vokal'no-scenicheskom iskusstve: na primere pekinskoj muzykal'noj dramy i russkogo opernogo teatra: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 24.00.01* [National-cultural traditions in vocal and stage art: on the example of Beijing musical drama and the Russian opera house: abstract of dis... cand. art history: 24.00.01], St.Petersburg, 23 p. (In Russ.)
- 4/ Grishelyova, L.D. (1977), *Teatr sovremennoj Yaponii* [Theater of Modern Japan], Iskusstvo, Moscow, 19 p. (In Russ.)
- 5/ Dubrovskaya, M.Yu. (1985), *Muzyka v tradicionnom*



teatre Yaponii (Na materiale No i Kabuki). Avtoref. dis. na soisk. uchen. step. kand. iskusstvovedeniya (17.00.02) [Music in traditional theater in Japan (On material by Noh and Kabuki). Autoref. dis. to the nipple.learned. step. cand. art history (17.00.02)], Moscow, 237 p. (In Russ.)

6/ Dubrovskaya, M.Yu. (1989), "Music in traditional theatre in Japan. (on noo and kabuki material)", Yaponiya: ideologiya, kul'tura, literature [Japan: ideology, culture, literature], Nauka, Moscow, pp. 83–88. (In Russ.)

7/ Dubrovskaya, M.Yu. (1983), Tradicionnoe muzykal'no-scenicheskoe iskusstvo stran Vostoka (na primere muzykal'nogo teatra Yaponii) (broshyura), Seriya kul'tury i iskusstva [Traditional musical and stage art of the countries of the East (on the example of the musical theater of Japan) (brochure), Culture and Arts Series], Izd. Obshchestva «Znanie» UzSSR, Tashkent, 24 p. (In Russ.)

8/ Esipova, M.V. (2017), "On the peculiarities of the study of Chinese music in Russia in the XXI century", Hudozhestvennaya kul'tura [Art culture], no. 3 (21), Available at: <https://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html> (Accessed 01 December 2024) (In Russ.)

9/ Mikhailov, J. (2012), "To the problem of the theory of musical and cultural tradition", Centr «Muzykal'nye kul'tury mira» Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P.I. CHajkovskogo: sayt [Center "Musical Cultures of the World" Moscow State Conservatory. P.I. Tchaikovsky: website], Elektronnaya perepublikaciya [Electronic republication], January 18, Available at: <https://worldmusic-msc.livejournal.com/59761.html> (Accessed 01 December 2024) (In Russ.)

10/ Mikhailov, D. (1999), "On the possibility and necessity of universal terminology in music", Voprosy filosofii [Questions of philosophy], no. 9, pp. 106–120. (In Russ.)

11/ Problemy terminologii v muzykal'nyh kul'turah Azii, Afriki i Ameriki: [Sb. nauch. tr.] / Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. CHajkovskogo; [Redkol.: Dzh. K. Mihajlov (otv. red.) i dr.] [Problems of terminology in Asian, African and American musical cultures, Sat. scientific. tr./ Mosk. state conservatory named after P.I. Tchaikovsky; [Editorial: J.K. Mikhailov (resp. ed.), etc.], Moscow, 224 p. (In Russ.)

12/ Zhao, Yong (2024), "The legacy of the Chinese composer Wu Zuqiang in the context of the reception of traditions the Russian- Soviet school of composition", ARTE, no. 2, pp. 34–46. (In Russ.)

13/ Yuzhakova, E.V. (2002), Muzykal'no-hudozhestvennaya sistema tradicionnogo yaponskogo teatra No: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Novosib. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki [Musical and artistic system of traditional Japanese theater But: abstract dis... candidate of art history: 17.00.02 / M.I. Glinka Novosib. state conservatory] Novosibirsk, 22 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Дубровская Марина Юзефовна, доктор искусствоведения, профессор, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

Author information

Marina Yu. Dubrovskaya, D.Sc. (Art Criticism), Professor, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru



УДК 782

ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА ЛИБРЕТТО ДЕТСКИХ ОПЕР ЛИ ЦЗИНЬХУЭЯ

СЮЙ ИНЬЧЭНЬ

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

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматриваются особенности литературных текстов детских опер композитора и педагога Ли Цзиньхуэя (1891–1967) во взаимосвязи с историческим процессом культурной модернизации Китая, проходящем в начале XX века. Автор подчёркивает, что в области реформы образования Ли Цзиньхуэй впервые обосновал положение о том, что пение способствует изучению общенационального языка, который существенно отличается от древнекитайского и различных диалектов и сейчас повсеместно используется в разговоре и письме. Опираясь на западноевропейские традиции, в 1920–1930-х годах композитор написал и опубликовал 12 детских опер. Именно они способствовали популяризации нового языка и оказали неоценимое влияние на становление и формирование литературного языка современного Китая. Как показало исследование, тексты либретто ориентированы на детское восприятие и учитывают психологию юных зрителей. Помимо этого, выявляются основные черты литературного языка Ли Цзиньхуэя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Ли Цзиньхуэй, детская опера в Китае, общенациональный язык, либретто, литературный язык.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE LITERARY LANGUAGE FEATURES OF CHILDREN'S OPERA SCRIPTS BY LI JINHUI

XU YINCHEN

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

ABSTRACT. Based on the historical process of China's cultural modernization in the early 20th century, this paper examines the characteristics of Li Jinhui's children's dramaliterature texts (1891–1967). The author emphasizes that in the field of education reform, Li Jinhui was the first to prove that singing is helpful to the study of the nationallanguage, which are different from the ancient Chinese and various dialects and are now widely used in conversation and writing. Based on Western European traditions, in the 1920–30s he wrote and published 12 children's operas, and they contributed to the popularization of the newlanguage and had an invaluable influence on the formation and development of theliterarylanguage of modern China. In addition, the article points out that the texts of the opera script are guided by children's perception and take into account children's psychology. In addition, it also reveals the main features of Li Jinhui'sliterarylanguage.

KEYWORDS: Li Jinhui, children's opera in China, nationallanguage,libretto,literarylanguage.

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



В 1921 году первая детская опера «Воробей и Мальчик» (麻雀与小孩) Ли Цзиньхуэя (黎锦晖, 1891–1967) сразу после выхода в свет стала чрезвычайно популярна в Китае. О значимости этого события в мире искусства свидетельствует мгновенное включение произведения в переработанном виде в музыкальный учебник шанхайского Училища китайского языка¹, а также тот факт, что с 13 апреля по 18 мая 1922 года опера была опубликована частями в еженедельнике «Сяо Пэн Ю»² («Маленький дружок»), пользовавшимся широким спросом у детей по всей стране. Спустя шесть лет, «Китайское книжное бюро» издало сочинение Ли Цзиньхуэя в виде отдельной брошюры³. В 1929 году звукозаписывающая компания EMI⁴ инвестировала средства в запись пластинок с сочинениями Ли Цзиньхуэя, которые хорошо продавались как в Китае, так и в странах Юго-Восточной Азии. Тогда музыканты и писатели стали подражать его текстам и мелодиям, создавать литературные и художественные произведения. Это знаменательное событие – появление «Воробья и Мальчика» Ли Цзиньхуэя – определило начало пути нового жанра в стране – китайской современной оперы, созданной на основе западноевропейской традиции.

В последние десятилетия музыка Ли Цзиньхуэя

неоднократно становилась предметом изучения исследователей, однако тексты его сочинений редко привлекали внимание. В русле заявленной темы статьи можно обозначить всего шесть работ: магистерскую диссертацию – Ян Шу «Сосуществование музыки и литературы – исследование художественного творчества Ли Цзиньхуэя» [10] и пять статей⁵: Ян Дяньцин «Между литературой и музыкой – Ли Цзиньхуэй и его детские песенно-танцевальные произведения» [9], Чжао Цинь «Тенденция эстетизма музыкально-литературных произведений Ли Цзиньхуэя» [7], Нин Синьжуй «Краткий анализ литературной природы либретто детских опер Ли Цзиньхуэя» [4], Шэн Мэй «О стиле в современной китайской оперной литературе» [8], Бойко А. Н., Ли Мин «Вклад Ли Цзиньхуэя в историю развития китайской культуры и искусства» [1]. Среди них лишь последняя – русскоязычная.

В каждой из названных работ авторы отмечают вклад Ли Цзиньхуэя в развитие литературных традиций, рассматривают особенности тем и сюжетов, и в качестве главного указывают на значение понятий «любовь» и «красота». В рамках данной статьи попытаемся охарактеризовать литературный язык и стилистические приёмы, направленные на детское восприятие, а также обозначим роль опер Ли Цзиньхуэя в развитии общенационального языка, которые дополняют информацию о периоде становления китайской современной литературы и оперного искусства и помогут объяснить причины формирования их необычного облика.

В первую очередь, отметим, что нынешний китайский язык значительно отличается от древнего, и причина этого кроется в отмене в 1905 году системы императорских экзаменов «Кэцзюй»⁶, просуществовавшей в Китае 1300 лет. Её упразднение вызвало существенный перелом в культурном

¹ Данное учебное заведение открыто Департаментом унификации произношения общенационального языка Министерства образования Китайской Республики в ноябре 1921 года в Шанхае.

² Еженедельник «Сяо Пэн Ю» был основан в 6 апреля 1922 года. В его содержание вошли песни, картинки, рассказы, загадки, драмы, анекдоты, романы и собственные произведения детей. Он издаётся до сих пор и стал детской книгой с самым продолжительным периодом и наибольшим количеством публикаций в Китае.

³ Популярность оперы «Воробей и мальчик» была столь высока, что за шесть последующих лет книжное бюро переиздало её 16 раз!

⁴ EMI (англ. Electric & Music Industries) – британская многоотраслевая компания, известная в первую очередь своей медиагруппой (EMI Group), была одной из крупнейших звукозаписывающих компаний мира (входила в «Большую четверку»). Штаб-квартира размещается в Лондоне.

⁵ Данные взяты из CNKI и eLIBRARY.RU

⁶ Кэцзюй (кит. 科举) – государственные экзамены в императорском Китае: неотъемлемая часть системы конфуцианского образования, предоставляющая соискателям доступ в государственный бюрократический аппарат и обеспечивавшая им социальную мобильность.



сознании китайцев, их чувство превосходства и уверенность к своей традиционной культуре рухнули, сформировав психологию преклонения перед Западом. Поэтому политические и учёные деятели, такие как Чэнь Дусю⁷ и Ли Дачжао⁸, получившие западное образование, в середине 1910-х и 1920-х годов подняли Движение за новую культуру. Они призывали к созданию новой китайской культуры, основанной на международных стандартах.

Основным содержанием этого движения стали «Четыре поощрения и четыре оппозиции»:

- 1) Поощрение демократии и оппозиция к самодержавию.
- 2) Поощрение науки и оппозиция к суеверию.
- 3) Поощрение новой морали и оппозиция к старой морали.

Старая мораль относится к конфуцианской традиционной морали, основным содержанием которой являются «три устоя» (абсолютная власть государя над подданным, отца над сыном, мужа над женой) и «пять постоянств» (гуманность, должная справедливость, этико-ритуальная благопристойность, разумность, верность), а новая мораль – к буржуазной морали, то есть равенству между мужчинами и женщинами, личному освобождению и т. д.

4) Поощрение новой литературы и оппозиция к старой. Новая литература – общенациональный китайский язык и свободный стиль; старая литература – вэньянь (文言文) – древнекитайский письменный язык, использовавшийся в Поднебесной в основном до начала XX века в литературных произведениях, научных публикациях, официальных документах и для деловой переписки.

Достижения Ли Цзиньхуэя проложили путь к распространению общенационального языка. В 1915 году он стал членом «Ассоциации исследования национального языка» Министерства образования Китайской Республики (1912–1949) и представил

два предложения: 1) «Обращение к Министерству образования с просьбой опубликовать стандарт тонов китайского языка», в котором Цзиньхуэй выступил за использование пекинского диалекта в качестве стандарта тонов общенационального языка. Сегодняшний общий язык в Китае основан именно на тонах пекинского диалекта. 2) «Обращение к Министерству образования с просьбой приказать национальным школам использовать латинизированный алфавит». Министерство образования приняло это предложение и учредило «Комитет по исследованию фонетической транскрипции латинизированного алфавита», куда вошли знаменитые лингвисты, такие как Ли Цзиньси⁹, Цянь Сюаньтун¹⁰, Чжао Юаньжэнь¹¹, Линь Юйтан¹² и т. д., а также объявило о внедрении «Проекта фонетической транскрипции латинизированного алфавита» в школах по всей стране. Сегодняшняя фонетическая схема китайского языка заимствована из этого документа.

Кроме того, Ли Цзиньхуэй открыл наиболее эффективный и практичный путь распространения языка – пение. За свою жизнь он создал много музыкальных сочинений, в том числе 12 детских опер, написанных на общенациональном языке в 1920-е гг. Они отразили новые веяния в культурно-художественной жизни Китая и были популярны в первой половине XX столетия.

Существенные черты литературного языка оперных либретто композитора выявим на примере трёх наиболее репрезентативных произведений: дебютной работы автора – «Воробей и Мальчик» (1921), самой распространенной оперы – «Виноградная фея» (1922), которая за десять лет выдержала более 40 переизданий, и «на Всемирной выставке в Филадельфии получила серебряную медаль в области

⁹ Ли Цзиньси (黎锦熙, 1890–1978) – лингвист, основоположник китайского фонетического алфавита

¹⁰ Цянь Сюаньтун (钱玄, 1887–1939) – китайский лингвист и писатель. Он был профессором литературы в Национальном Пекинском университете и, наряду с Гу Цзеганом, одним из лидеров школы сомневающих в древности.

¹¹ Чжао Юаньжэнь (赵元任, 1892–1982) – китайско-американский лингвист, полиглот. Его называют родоначальником современного китайского языкознания.

¹² Линь Юйтан (林语堂, 1895–1976) – китайский писатель, философ, учёный. Стал известным благодаря книге «Китайцы: моя страна и мой народ», в которой описал китайскую культуру, сравнивая её с европейской.

⁷ Чэнь Дусю (陈独秀, 1879–1942) – китайский революционер и политик, философ, один из основателей и первый генеральный секретарь Коммунистической партии Китая. Один из лидеров Синьхайской революции и «Движения 4 мая». Зачинатель и идейный вдохновитель «Движения за новую культуру». Основатель журнала «Синь циннянь» (Новая молодёжь).

⁸ Ли Дачжао (李大钊, 1889–1927) – один из основателей Коммунистической партии Китая в ряду первых китайских марксистов и коммунистов.



культуры в 1925 году» [3, с. 55], а также «Маленький художник», наилучшим образом отражающий высшее достижение композитора – в 1993 году это сочинение было избрано «Ассоциацией продвижения китайской национальной культуры» «в качестве одного из классических произведений китайской музыки XX века» [5, с. 131].

В 1920-е годы все либретто детских опер Ли Цзиньхуэя и другие его литературные опусы (15 стихотворений, 14 рассказов и сказок) публиковались в номерах еженедельника «Сяо Пэн Ю» («Маленький дружок»). На рубеже XX и XXI вв. они были собраны в книгу «Ли Цзиньхуэй и детская литература», вышедшую в феврале 1996 года. Первая её часть – именно тексты детских опер, вторая – слова детских песен с танцами, третья – тексты детских песенок, а также стихи, истории, сказки, рассказы, путевые записки и т. д.

Эта книга издана в рамках серии «Литературные мастера и детская литература», выпускаемых в течение 16 лет (1980–1996). Она включает в себя 13 томов, среди которых в отдельные тома выделены произведения одиннадцати великих писателей Китая. Ли Цзиньхуэй стал одним из них, что свидетельствует о его высоком статусе в области китайской детской литературы. Ныне работы Цзиньхуэя активно переиздаются, например, в таких сборниках, как: «Десять озорных детей» (2013), «Интересная семья» (2012), «Путешествие по малайскому архипелагу» (2014), повесть «Зарубежная история о пребывании китайцев в Европе» (2014) и т. д., радуя маленьких читателей.

Большая популярность литературных сочинений Ли Цзиньхуэя и в настоящее время объясняется тем, что они отвечают особенностям восприятия и потребностям детей, близки им и понятны. В предисловии к «Виноградной фее» он подчёркивал: «Текст должен стремиться соответствовать детской психологии» [5, с. 110].

Прежде всего, нужно отметить, что в древнем феодальном обществе Китая дети всегда рассматривались как инструмент передачи семейных традиций и прославления семейного статуса, они зависимы от взрослых, у них нет индивидуальности, прав и достоинств. Самые ранние просветительские материалы для чтения, с которыми они знакомились, включали

«Сань Цзы Цзин»¹³, «Цянь Цзы Вэнь»¹⁴, «Цянь Цзя Ши»¹⁵, «Ди Цзы Гуй»¹⁶ и т. д. Хотя эти традиционные просветительские издания составлялись или создавались для детей, они воспитывали и регулировали их поведение на основе взрослой психологии.

На рубеже XIX и XX веков в Китай стали внедряться западноевропейские книги, предназначенные для юного поколения, такие как «Сказки братьев Grimm»¹⁷, «Басни Эзопа»¹⁸, «Два года каникул»¹⁹, «Сердце»²⁰ и т. д. Их перевод на китайский язык стал примером для развития современной китайской детской литературы.

¹³ «Сань Цзы Цзин» (кит. 三字经, Троесловие) – книга, которую китайские дети заучивали наизусть до ознакомления с более серьёзными и сложными произведениями в древнем Китае. В ней содержатся базовые знания о китайской истории, философии и культуре.

¹⁴ «Цянь Цзы Вэнь» (кит. 千字文, Тысячесловие) – классический китайский мнемонический текст философского содержания, применяемый для заучивания иероглифов. Включает в себя 1000 неповторяющихся иероглифов, разделённых на 125 строф, каждая из которых состоит из двух рифмующихся строк по четыре иероглифа.

¹⁵ «Цянь Цзя Ши» (кит. 千家诗, Тысяча стихов) – это сборник стихотворений китайских поэтов в четырёх томах. Изначально, в средневековом Китае, антологию использовали для детского домашнего чтения.

¹⁶ Ди Цзы Гуй (кит. 弟子规) – рифмованный текст, в котором изложены правила поведения для детей и учеников. Был написан во времена династии Цин в период правления императора Канси (康熙, 1661–1722). Книга основана на древнем учении китайского философа Конфуция, где подчёркивается основное условие того, чтобы быть хорошим человеком, и рекомендации для выстраивания жизни в гармонии с другими.

¹⁷ «Детские и семейные сказки» (нем. Kinder- und Hausmärchen) – сборник сказок, литературно обработанных братьями Якобом и Вильгельмом Гриммами. Первоначально издан в 1812 году.

¹⁸ «Басни Эзопа» (др.-греч. Μυθοί Αἰωπτείου) – собрание древнегреческих басен, автором которых считался Эзоп – легендарный поэт, живший предположительно в VI веке до н. э.

¹⁹ «Два года каникул» (фр. Deux ans de vacances) – приключенческий роман Жюль Верна, опубликованный в 1888 году. История повествует о судьбе группы школьников, оказавшихся на необитаемом острове в южной части Тихого океана, и об их борьбе за спасение.

²⁰ «Сердце» (итал. Cuore) – детский роман итальянского писателя Эдмондо Де Амициса, романиста, журналиста, автора рассказов и поэта. «Сердце» до сих пор является его самым известным произведением, на создание которого автора вдохновили собственные дети – Фурио и Уго.



Движение за новую культуру пропагандировало «освобождение индивидуальности» и «стремление к независимости», благодаря чему дети стали рассматриваться как самодостаточные личности и цениться обществом. Го Можо²¹ впервые указал на существенное значение произведений для маленьких читателей в статье, опубликованной в 1921 году: «Детская литература, какую бы форму она ни принимала (сказки, потешки, драмы), должна использовать слова и обороты, характерные для детской лексики, ориентироваться на чувства и ощущения детей, чтобы напрямую коснуться их души; она является искусством творческого воображения и эмоций, основанных на детской психологии» [2, с. 276].

Этому же следовал Ли Цзиньхуэй, что он подчеркнул в предисловии к своей опере «Окончательная победа»: «Между детской и взрослой литературой и искусством должны быть различия, такие же, как разница между солнцем и луной, они очевидны... Насколько доступным должен быть смысл, чтобы дети могли его понять? Насколько простыми должны быть слова, чтобы дети могли их знать? Насколько простой должна быть музыка, чтобы дети могли её исполнять? Как должно быть выражено содержание, чтобы детям было интересно? ... Принуждение детей имитировать реалистичные истории во взрослом обществе разрушит их драгоценную невинность. Поэтому реалистические методы не могут быть использованы в такой работе» [3, с. 274]. Очевидно, что отправной точкой его творчества является ориентация на особенности мышления детей.

Опираясь на психологию юного поколения, Ли Цзиньхуэй разработал свой уникальный литературный язык, художественно воссоздавая китайские и зарубежные народные легенды, истории, песни, игры и т.д., чтобы сохранить детскую непосредственность восприятия мира. Маленьким зрителям нравится простой, ясный, с элементами повторений, но разнообразный язык, поэтому в его произведениях используются характерные обороты разговорной речи. Дети необычайно активны и любят действие, что предопределяет наличие в операх Ли Цзиньхуэй

игровых сцен. Они отличаются ярким воображением, в связи с чем спектакли насыщены богатыми ассоциациями.

Для текстов Ли Цзиньхуэй характерна общедоступность, ведь одним из главных побудительных мотивов создания детских опер для него являлась необходимость популяризации общенационального китайского языка, которому он обучал своих учеников. Тяжеловесный древнекитайский язык и региональные диалекты – основные причины высокого уровня неграмотности в Китае в начале XX века. Распространение общенационального языка стало безотлагательным делом. Для этого Ли Цзиньхуэй занимался как музыкальным образованием, так и лингвистическими исследованиями. Поэтому все тексты были написаны композитором на китайском общенациональном языке и рассчитаны на детское восприятие.

В качестве примера приведём фрагмент первой сцены «Летать» из оперы «Воробей и Мальчик», где зрители с самого начала вводятся в художественную атмосферу спектакля.

Дуэт Воробьи и Маленького воробья:

«Летать, летать, летать, летать, летать, летать, таким образом летать, летать, летать, летать, летать. Летай вот так, лети, лети, лети, медленно лети. Прилети сюда и лети туда лети, лети».

Песня Воробьи:

«Таким образом, чтобы подняться, ты должен посмотреть вверх. Таким образом, чтобы повернуть налево или направо, нужно разворачивать хвост. Таким образом, чтобы лететь вниз, ты должен развернуться боком. Вот так прилетай сюда».

Как видим, тексты очень просты, глагол «летать» – 飞 (произносится как fei) повторяется двадцать два раза. Может быть, это покажется слишком однообразным для взрослых, но очень точно отвечает детским языковым привычкам и, в то же время, похоже на чириканье воробья. Если представить тексты двух персонажей на старокитайском языке – «чжи, ху, чжэ, е»²², то у маленьких зрителей они не вызовут никаких ассоциаций с воробьями. У Ли Цзиньхуэй текст

²¹ Го Можо (кит. 郭沫若, 1892–1978) – китайский писатель, поэт, историк, археолог и государственный деятель, первый президент Академии Наук КНР (1949–1978). Автор многочисленных исторических и литературных сочинений, а также переводов, в том числе с русского языка. Лауреат Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» (1951).

²² Чжи, ху, чжэ, е (之, 乎, 者, 也) – четыре наиболее употребительных служебных слова древнекитайского и книжного языка, обычно относятся к сложному старому литературному языку Китая.



соответствует образам героев и живо изображает сцену, где Воробьяха учит Молодого воробья летать.

Приведём ещё один пример:

«Чи Чи Лин» (дуэт Воробьяхи и Маленького воробья):

Воробьяха:

«Дочь, не бойся, Дочь, будь внимательна. Когда летишь, следи за небом. Орел и беркут опасны. Они хищники, тебе нужно их избегать. Также кот и змея. Они могут залезть на дерево, они могут подняться на стену. Ты должна помнить об этом все время, моя дочь».

Маленький воробей:

«Да, я не забуду»

Воробьяха и маленький воробей:

«Ча дзи, Ча дзи, Ча дзи, Ча дзи, Ча дзи дзи дзи Ча»
(подражают чириканью воробья).

Воробьяха:

«Я пошла искать еду и скоро вернусь. Ча дзи, Ча дзи, Ча дзи».

Использование разговорного диалога в этом отрывке показывает тон материнской заботы о своей дочке, что повышает привлекательность произведения. Здесь нет долгих проповедей, а истина и смысл просты и ясны, поэтому их легче принять.

В шестом предложении используется звукоизобразительный приём: актёры подражают чириканью птиц с помощью слогов «Ча дзи, Ча дзи...» – это придаёт реалистические, жизненно достоверные черты персонажам. В опере «Маленький художник» также применяется подобный приём: дети имитируют голоса животных с помощью слогов «уан» (собака), «мяу» (кот), «га» (утка), что способствует большей наглядности образов.

В своих текстах для изображения героев Ли Цзиньхуэй заимствует речевые обороты из повседневной жизни. Например, в песне «Руководство» из четвёртой сцены оперы «Маленький художник» повторяет слово «ты» шесть раз подряд, чтобы описать состояние трёх учителей, заикающихся, когда они слишком злы, чтобы говорить.

Учитель А:

«Конфуций, его фамилия Кон, в его сердце семь дыр. Ты, ты, ты, ты, ты, ты, в твоём сердце нет дыры, ты действительно ничего не знаешь! Ты только и знаешь, что дремать. Учю тебя учиться, ты глуп, глуп, глуп, и любишь поднимать смуту.

Ты ничего не понимал, когда был ребенком, а когда вырос, превратился в ведро для риса!».

А всего в его реплике 10 раз повторяется «ты»! Это характеризует состояние учителя более ярко, чем серьёзный обычный выговор. Остроумный образ персонажей скорее забавляет, чем раздражает.

Тем не менее, широко употребляя разговорный язык, Ли Цзиньхуэй не игнорирует и его художественную сторону. Принимая во внимание уровень знаний, способность к познанию и эстетические потребности детей, он часто использует стилистику сказок для создания либретто опер и в основном применяет такие приёмы, как персонификация, сравнение, паратакисис, антитеза, риторический вопрос и т. д., чтобы пробудить воображение детей и облегчить понимание текстов.

Наиболее часто используемое автором средство связано с особым видом метафоры – олицетворением. Так, в операх «Воробей и Мальчик» и «Виноградная фея» природные явления и силы, объекты, животные, растения, отвлечённые понятия представлены в качестве действующих лиц. Например, персонаж Жук, появляющийся в «Виноградной фее»: его сценический образ дается в облике простуженного джентльмена. Об этом свидетельствует костюм и текст, которые ярко показывают состояние больного человека:

«Небо, останови свой дождь! Небо, утихомирь ветер! Я ходил на запад, я ходил на восток, (кашель) мои ноги устали; я голодный, моя голова болит! (кашель) На голодный желудок мои ноги не могут идти, голова болит, я простужен, нос заложило! Весна! Приходи! Не дай холодной зиме заморозить маленького Жука! (чиханье)»

Хотя «Маленький художник» – реалистическое произведение, это средство художественной выразительности также используется во вступительном ансамбле «Как вас зовут», который поют главный герой и соседские дети – они играют между собой, изображая животных:

Маленький художник:

«Я хочу нарисовать, острые уши, длинный рот собаки, которая увидела хозяина, машет хвостом, прогуливается туда-сюда, оставляя следы, как цветы. Эй! Эй! Не рой, не рой, остановись, остановись, остановись, я хочу спросить у тебя о твоей фамилии и твоём имени».



Соседский мальчик А:

– Уоо Уан Уан Уан! Уоо Уан Уан Уан! Моя фамилия собака! Мое имя также собака! Собака это я, я собака. Уоо Уан Уан Уан! Уоо Уан Уан Уан!»

Очевидно, что в речи мальчика имитируется лай собаки.

В песне Маленького художника «Я хочу спать» видим обращение к Луне, бабочкам и т.д.:

«Маленькая Луна, не светись! Спрячься за облако! Маленький цветочек! Не смейся! Ну же, опусти голову, быстро отверни свое лицо! Я буду спать, я буду спать, я буду спать.»

Маленькая бабочка! Не летай! Быстро улетай в цветочную комнату! Маленький соловей! Перестань петь! Быстро закрой рот, вернись в гнездо! Я буду спать, я буду спать, я буду спать»

Автор постоянно применяет приём одухотворения сил природы, персонификации животных и насекомых, что соответствует психологии детей и привлекает их внимание к сцене.

Основываясь на схожих характеристиках вещей и применяя сравнение, Ли Цзиньхуэй использует конкретные, простые и знакомые вещи, чтобы иллюстрировать абстрактные и незнакомые предметы.

В опере «Виноградная фея» один из персонажей – Снег – сравнивает свой холодный воздух с ножом: *«Я воспользуюсь холодным ножом, чтобы убить маленьких насекомых»*; Весенний ветер – с нежным дыханием: *«Я хочу пробудить рост тычинок и пестиков цветов, позвольте мне распылить вашу густую пыльцу своим нежным дыханием»*; ветви и листья винограда описываются Росинкой как одежда: *«Вам нужно добавить больше воды, позвольте мне омочить вашу красивую одежду прохладными водами»*. В «Маленьком художнике» мама жалуется на главного героя как *«мучителя»*, а учителя высмеивают его как *«обжору»*. Благодаря сравнениям сюжет произведений становится доступнее и интереснее маленьким зрителям.

Ли Цзиньхуэй часто объединяет предложения с одинаковой структурой, схожих по тону и по значению. Такой подход придаёт тексту симметричное построение и обычно используется в сольных песнях персонажей. В качестве примера возьмём два номера из оперы «Виноградная фея»:

В первой сцене «Размышления Феи» героиня танцует и поёт песню «Голос сердца», выражающую

её стремление к весне и росту:

*“高高的云儿罩着，淡淡的光儿耀着。
短短的篱儿抱着，弯弯的道儿绕着。”*

«Высокие облака окутывают (небо), слабый свет сияет, невысокие изгороди окружают (друг друга), извилистая дорога стелется, как хорошо здесь! Тихо пришла Весна!»

В шестой сцене «Маленький плод» Белоголовый скворец (образ персонажа – старик) исполняет песню «Юность», передающую его радостное настроение с наступлением лета:

“雨息云消，海阔天高，凉风习习，浪滔滔，浪滔滔。”

春归夏到，草肥花好，青山叠叠，路迢迢，路迢迢。”

«Дождь прекратился и облака рассеялись, море широкое и небо высокое, свежий ветер мягкий, волны бушующие, волны бушующие.»

Весна проходит и приходит лето, травы пышные и цветы красивые, покрывающие зеленые горы, дороги далекие, дороги далекие»

Автор применяет **паратаксис**²³, чтобы обрисовать пейзаж сада в начале лета. В первой песне фразы внутри стихотворного текста упорядочены, каждая включает 7 иероглифов (синтаксис простой – имеется в виду китайский оригинальный текст); во второй – у каждого предложения 18 иероглифов (синтаксис сложный) и тождественная конструкция (4+4+4+3+3). Кроме того, все они наполнены особым художественным смыслом, представляя прекрасную картину природы.

Таким образом, Ли Цзиньхуэй сформировал собственный литературный язык своих детских опер, для которого характерно:

1) использование общенационального китайского языка, вне зависимости от многочисленных диалектов, облегчающего понимание содержания опер зрителями всех регионов и возрастов;

2) направленность на детское восприятие, что предопределило заинтересованность маленькой публики и её вовлечённость в сценическое действие, проявило у них желание участвовать в исполнении

²³ Паратаксис – это литературный приём, при котором два или несколько простых предложений соединяются в одно сложное без помощи союзов. Отсутствие союза восполняется интонацией или самим смыслом сказанного.



этого музыкально-театрального жанра;

3) применение таких приёмов, как олицетворение, сравнение, паратакис, антитеза, риторический вопрос и т. д., способствующих пробуждению воображения и фантазии у детей;

4) внедрение элементов обыденной разговорной речи, содействующих доступности художественного языка;

5) стихотворная упорядоченность, симметричность построения текстов песен, облегчающая восприятие и запоминаемость.

Вполне очевидно, что тексты опер Ли Цзиньхуэя были полностью направлены на развитие знаний и воспитание добродетелей у детей. Они восполнили недостаток ресурсов школьных книг, сыграли важную роль в распространении общенационального языка в начале XX века, в становлении и формировании китайского современного литературного языка, а также стали образцом для будущих писателей.

Как справедливо сказал У Цинань²⁴: «Вклад Ли Цзиньхуэя в развитие китайской сказки и всей детской литературы неоценим. И дело не только в его плодотворной деятельности в развитии ранней детской литературы, его многочисленных произведениях высокого художественного уровня, даже не в том, что он создавал популярные формы детской литературы, сочиняя сюжеты для детских опер, но и в том, что он был одним из первых писателей в Китае, который по-настоящему показывает детей как героев своих произведений и посвящает все свои творческие усилия для них» [6, с. 172].

²⁴ У Цинан (кит. 吴其南, род. 1945) – декан и профессор факультета китайского языка Вэньчжоуского педагогического университета (温州师范大学).



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бойко А.Н., Ли Мин. Вклад Ли Цзиньхуэя в историю развития китайской культуры и искусства // Вопросы истории. 2021. № 1. С. 150-157.
- 2/ Го Можо. Полное собрание сочинений Го Моро Литературная часть (том 15), Пекин: Народная литература, 1990. С. 342. 郭沫若. 郭沫若全集·文学编 (第 15 卷), 北京: 人民文学出版社, 1990. 共342页.
- 3/ Ли Суй. Процветание Китайской Республики: Мой отец Ли Цзиньхуэй, Пекин: Солидарность, 2011. 231 с. 黎遂. «民国风华: 我的父亲黎锦晖», 北京: 团结出版社, 2011. 共231页.
- 4/ Нин Синьжуй. Краткий анализ литературной природы либретто детских опер Ли Цзиньхуэя // Литературно-художественная дискуссия. 2019. № 8. С. 173-175. 宁馨锐. 浅析黎锦晖儿童歌舞剧剧本文学性 // 文艺争鸣. 2019. 第8期. 第173-175页.
- 5/ Сунь Цзинань. Ли Цзиньхуэй и его музыка. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2007. 353 с. 孙继南. «黎锦晖与黎派音乐», 上海: 上海音乐学院出版社, 2007. 共353页.
- 6/ У Цинань. История развития китайских сказок, Чжэцзян: Подростки и дети, 2007. 379 с. 吴其南. 中国童话发展史, 浙江: 少年儿童出版社, 2007. 共379页.
- 7/ Чжао Цинь. Тенденция эстетизма музыкально-литературных произведений Ли Цзиньхуэя // Море искусств. 2010. № 4. С. 26-28. 赵琴. 黎锦晖音乐文学作品的唯美主义倾向 // 艺海. 2010. 第4期. 第26-28页.
- Шэн Мэй. О стиле в современной китайской оперной литературе // Вестник Университета Сянтань. 2020. Т. 44, № 5. С. 153-158. 盛梅. 论中国现代歌剧文学创作的文体自信. 湘潭大学学报. 2020. 第44卷第5期. 第153-158页.
- 8/ Ян Дяньцин. Между литературой и музыкой – Ли Цзиньхуэй и его детские песенно-танцевальные произведения // Вестник Чжэцзянского педагогического университета. 1994. № 3. С. 31-35. 杨佃青. 在文学和音乐之间 – 黎锦晖和他的儿童歌舞作品 // 浙江师范大学学报. 1994. 第3期. 第31-35页.
- 9/ Ян Шу. Существование музыки и литературы – исследование художественного творчества Ли Цзиньхуэя: дис. магистра язык. Хунань, 2013. 38 с. 杨姝. 音乐与文学的共在 – 黎锦晖艺术创作研究: 语言学硕士学位论文. 湖南, 2013. 共38页

REFERENCES

- 1/ Boyko, A.N., Li, Min (2021), "Li Jinhui's Contribution to the History of the Development of Chinese Culture and Art", *Voprosy istorii* [Questions of History], no. 1,

pp. 150-157. (In Russ.)

- 2/ Guo, Moruo (1990), *Complete Works of Guo Moruo • Literary Part* (Volume 15), People's Literature Publishing, 342 p. (In China)
- 3/ Li, Sui (2011), *Polnoe sobranie sochinenii Go Moro • Literaturnaya chast'* (tom 15) [Prosperity of the Republic of China: My Father Li Jinhui], Unity Publishing, Beijing, 231 p. (In China)
- 4/ Ning, Xinrui (2019), "A Brief Analysis of the Literary Nature of the Libretto of Li Jinhui's Children's Operas", *Literaturno-khudozhestvennaya diskussiya* [Literary and Artistic Discussion], No. 8, pp.173-175. (In China)
- 5/ Sun, Jinan (2007), *Li Tszin'khuei i ego muzyka* [Li Jinhui and his music], Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, 353 p. (In China)
- 6/ Wu, Qinan (2007), *Istoriya razvitiya kitaiskikh skazok* [The Development History of Chinese Fairy Tales], Juvenile and Children's Publishing, Zhejiang, 379 p. (In China)
- 7/ Zhao, Qin (2010), "The Tendency of Aestheticism in Li Jinhui's Musical and Literary Works", *More iskusstv* [Sea of Arts], no. 4, pp. 26-28. (In China)
- 8/ Sheng, Mei (2020), *On Style in Modern Chinese Opera Literature*, *Bulletin of Xiangtan University*, Vol. 44, no. 5, pp. 153–158. (In China)
- 9/ Yang, Dianqing (1994), "Between Literature and Music – Li Jinhui and His Children's Song and Dance Works", *Bulletin of Zhejiang Normal University*, No. 3, pp. 31-35. (In China)
- 10/ Yang, Shu (2013), *Sosushchestvovanie muzyki i literatury – issledovanie khudozhestvennogo tvorchestva Li Tszin'khueya* [Coexistence of Music and Literature – A Study of Li Jinhui's Artistic Creativity], Sc. Thesis, Hunan, 38 p. (In China)

Сведения об авторе

Суй Иньчэнь, аспирант Сибирского государственного института искусств, специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение), научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.В. Гаврилова
E-mail: xuyincc@gmail.com

Author information

Xu Yinchén, post-graduate student, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, specialty 5.10.3. Types of art (musical art) (art criticism), scientific advisor – D.Sc. (Art Criticism), Professor L.V. Gavrilova
E-mail: xuyincc@gmail.com



УДК 784.54

КИТАЙСКИЕ И СОВЕТСКИЕ ОРАТОРИИ 1930– 1960-Х ГОДОВ: ПАРАЛЛЕЛИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

БИ ВЭНЦЗЮНЬ

Нижегородская государственная консерватория
им. М.И. Глинки, 603005, Нижний Новгород, Российская
Федерация

АННОТАЦИЯ. Автор статьи сравнивает произведения ораториального жанра, созданные композиторами СССР и Китая в период тоталитаризма, с целью осмысления специфики существования жанра в культурно-историческом контексте заявленной эпохи и создания фундамента для дальнейшего формирования научно обоснованной картины его функционирования в китайской культуре. Выявлено, что становление жанра происходило в два этапа. Осуществлена систематизация данных о китайских ораториях, созданных в рамках каждого из них, сформированы хронологически атрибутированные списки сочинений с указанием авторства музыки и текста. Изучение музыкального материала в компаративно-историческом ракурсе показало, что, являясь крупным циклическим произведением для хора и оркестра, оратория представляла большую сложность для освоения в условиях отсутствия в стране профессиональной композиторской школы западного типа, развитой традиции хорового и оркестрового музицирования, однако позволяла решать значимые в контексте строительства нового государства задачи. Определяющими оказались такие генетические особенности жанра, как его принадлежность области прикладной-взаимодействующей музыки и изначальная направленность на мифологизированное слово. Жанр оказался органичным и для коллективного национального самосознания. Определяющим для становления китайской версии жанрового канона стал второй период, связанный с укреплением дружественных отношений с СССР. Это обусловило обращение композиторов к советской модели оратории. Неизбежное упрощение её содержания и музыкальной стилистики, вызванное необходимостью соответствия требованиям соцреализма, оказало позитивное влияние на развитие жанра в Китае, сделав его доступным для освоения на этапе формирования национальной школы. Положительным последствием идеологического диктата стало внимание китайских композиторов к богатейшему фольклорному наследию различных регионов страны, элементы которого нашли своё отражение как в поэтическом, так и в музыкальном материале сочинений. Благодаря жанру оратории были осмыслены значимые эпизоды истории Китая, что в целом способствовало обогащению мирового художественного наследия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: оратория, жанр, советская музыка, китайская музыка, массовая музыкальная культура, соцреализм, «Песня о реке Хэйхэ».

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

CHINESE AND SOVIET ORATORIOS OF THE 1930S AND 1960S: PARALLELS AND INTERSECTIONS

BI WENJUN

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 603005,
Nizhny Novgorod, Russian Federation

ABSTRACT. The author of the article compares the works of the oratorical genre created by composers of the Soviet Union and China during the period of totalitarianism, in order to comprehend the specifics of the genre's existence in the cultural and historical context of the declared era and create a foundation for further formation of a scientifically based picture of its functioning in Chinese culture. It is revealed that the formation of the genre took place in two stages. The systematization of data on Chinese oratorios created within the framework of each of them was carried out, chronologically attributed lists of compositions were formed indicating the authorship of the music and text. The study of musical material from a comparative historical perspective showed that, being a large cyclic work for choir and orchestra, the oratorio was very difficult to master in the absence of a professional Western-type school of composition in the country, a developed tradition of choral and orchestral music making, however, it allowed us to solve significant tasks in the context of building a new state. Such genetic features of the genre as its belonging to the field of applied-interacting music and the initial focus on the mythologized word turned out to be decisive. The genre turned out to be organic for the collective national identity. The defining period for the formation of the Chinese version of the genre canon was the second period associated with the strengthening of friendly relations with the Soviet Union. This led the composers to turn to the Soviet model of the oratorio. The inevitable simplification of its content and musical style, caused by the need to meet the requirements of socialist realism, had a positive impact on the development of the genre in China, making it accessible for mastering at the stage of formation of the national school. A positive consequence of the ideological dictate was the attention of Chinese composers to the rich folklore heritage of various regions of the country, the elements of which are reflected in both the poetic and musical material of the compositions. Thanks to the genre of the oratorio, significant episodes of Chinese history were comprehended, which generally contributed to the enrichment of the world's artistic heritage.

KEYWORDS: oratorio, genre, Soviet music, Chinese music, mass musical culture, social realism, "Song of the Heihe River".

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



Обращение к компаративному анализу массива сочинений ораториального жанра, созданных в 1930–1960-е годы композиторами двух активно укрепляющих свои мировые позиции держав, на первый взгляд, может вызвать сомнения в целесообразности подобного сравнения. Действительно, практически во всех музыкальных жанрах российская композиторская школа прошла к этому времени значительный путь и достигла одной из ярких вершин уже во второй половине XIX века, в то время как профессиональная китайская школа тогда только начинала движение в сторону органичной ассимиляции западной традиции. Более того, если русская музыка имела в качестве питательной среды многовековую практику хорового пения, то китайский народ обратился к ней только в XX столетии, благодаря массовому жанру «школьной песни». Как указывает Сунь Жожань, это было несложное хоровое одноголосие, а затем многоголосие, в сопровождении фортепиано, а мелодии заимствовались из иностранного репертуара – европейского, американского, японского и русского [7, с. 51]. Появление в стране крупных кантатно-ораториальных образцов, отмеченных более сложной композиторской техникой и оригинальностью музыкального материала, относится к 1930-м годам (одна из первых ораторий – «Песнь о вечной печали» Хуан Цзы, 1932).

Тем не менее, сравнение может оказаться продуктивным по следующим соображениям. Во-первых, исторически сложилось так, что в отличие от других жанров, оратория не была широко востребована в композиторской практике российских авторов, и примеров подобного рода произведений крайне мало: от первых опытов XIX века (С.А. Дегтярев «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы», 1811; А.Г. Рубинштейн «Потерянный рай», 1856) до знакового опуса послевоенных десятилетий советского времени (коллективный труд Проколла «Путь октября», 1927). Всплеск интереса к жанру в СССР в 1940–1950-е годы был обусловлен, прежде всего, политическим заказом, усиленным военной и послевоенной ситуацией (оратории М.В. Коваля, Д.М. Кабалевского, Р.С. Леденёва, С.С. Прокофье-

ва, В.Н. Салманова, Ю.А. Шапорина, А.Г. Шнитке, Д.Д. Шостаковича).

Практически параллельные процессы проходили и в КНР. Вот почему, несмотря на огромное различие китайской и русской музыкальных школ в целом, оратория стала зоной их пересечения, что помогает выявить как универсальные закономерности развития самого жанра, его зависимость от исторического контекста, так и самобытность трактовки представителями разных национальных традиций.

Во-вторых, изучение заявленного этапа становления жанра оратории в Китае позволяет пролить свет на ход его ассимиляции в восточной культуре. Безусловно, он не родился в рамках естественного процесса развития музыкального искусства, но, как и многие другие европейские жанры, был заимствован целенаправленно. В данном смысле, путь его становления универсален: от первых подражательных опытов – до создания эталонных образцов, органично сочетающих западное и восточное. Однако менталитет азиатского народа изначально отмечен стремлением акцентировать внимание на группе, а не на индивидуальности. Вот почему семья, общество и коллективные интересы всегда имели приоритетное значение в системе национальных ценностей. В этом плане жанр оратории оказался весьма созвучен массовому сознанию, что способствовало его укоренению на новой почве и созданию прочного фундамента для процветания в настоящее время¹.

Несмотря на востребованность жанра в современной китайской культуре, в научной литературе не существует его целостного осмысления в единстве теоретического и исторического аспектов. В данной сфере на сегодняшний день преобладают работы учёных КНР, написанные на китайском языке. Из рус-

¹ Об этом расцвете свидетельствуют такие опусы новейшего времени, как «Царь Юй» Бао Юанькая (2008), «Гадамерин» Ли Шисяна (2016), «Самоотверженность китайских рабочих на строительстве железной дороги» Чжоу Луна (2019), «Страсти по Матфею» Тань Дуня (2000). Ярким примером обращения к национальным традициям можно считать оратории на буддийские темы Тан Цзяньпина «Белая лошадь вошла в камыши» (2003), «Дороги» (2004).



Год создания	Авторство	Название
1932	Хуан Цзы (текст Вэй Ханьчжан на основе произведения Бай Цзюи)	«Песнь о вечной печали»
1942	Чэнь Тяньхэ (текст Лу Цзие/Лу Цянь)	«Прощание у реки Хелиан»
	Лу Хуабай (текст У Хэ)	«На реке Милуоцзян»
1944	Лу Хуабай (музыка и текст)	«Песнь о пожертвовании золота»
	Лу Хуабай (текст Мяо Тяньхуа)	«Великий Юй – покоритель водной стихии»
	Чжан Сяоху (текст Чжао Цзычен)	«Рождественская песня»

Таблица 1. Перечень китайских ораторий первого периода

скоязычных исследований можно назвать только кандидатскую диссертацию Сунь Жожаня «Образная система “шаньхэ” в хоровом творчестве китайских композиторов XX–XXI веков», а также статьи Чжан Цзин Жун, Дай Лона, Чжан Дунсян, Ма Тэ и других.

В азиатском музыковедении последних лет изучение китайской оратории развивалось в двух основных направлениях: с точки зрения выявления жанрово-стилевой специфики отдельных произведений, включая, в том числе, исполнительские аспекты (магистерские диссертации и статьи Гао Йсинь, Фань Юйвэй, Янь Чаньцзюань, Хань Юйчэнь, Чжан Цзявэй и других), а также с исторических позиций (Зай Кэ, Чжао Сяннин). В целом, эти труды довольно чётко очерчивают историческую линию развития жанра, что даёт хорошую основу для создания обобщающего труда по данной теме.

Не предпринималось ранее и попыток компаративного анализа сочинений композиторов двух стран соответствующего периода, несмотря на наличие разработанной методологии сравнительного изучения фольклорных музыкально-поэтических систем разных народов [5], исследовательского опыта в области рецепции традиций российской-советской композиторской школы в Китае [10], особенностей межкультурной коммуникации [1]. Таким образом, цель настоящей статьи – осмыслить специфику жанра в культурно-историческом контексте заявленной эпохи, заложить основания для дальнейшего формирования научно обоснованной картины его функционирования в культуре КНР.

В интересующие нас хронологические рамки, как показало сопоставление соответствующих фактов, укладывается два периода развития оратории в Ки-

тае. Первый из них – формирование жанра – охватывает 1932–1949 гг. и вписывается в контекст так называемой «Эпохи новой музыкальной культуры», начавшейся в 1919 году. Талантливые музыканты (Сяо Юмэй, Чжао Юаньрэн, Цинчжу, Лай Цзиньхуэй, Ван Гуанци и др.) активно участвуют в общественной жизни страны. Развитие хорового искусства достигает важной вехи: на основе изучения опыта западной религиозной традиции (благодаря деятельности миссионеров) предпринимаются первые попытки в области его адаптации к современным реалиям. Хоровая жизнь приобретает массовый характер, институализируется (17 января 1938 года в Ухане создана «Всекитайская ассоциация певцов») и достигает своей кульминации во время Антияпонского движения, возглавляемого Коммунистической партией Китая (см. об этом: [6]).

Помимо исторически обусловленной политической мотивации, развитие нового жанра инициировалось учебно-прикладными задачами, что объясняется одновременным становлением как хорового музицирования, так и профессионального образования.

Музыканты-педагоги разных специальностей создают авторские учебники, а также активно сочиняют и редактируют произведения для их применения в образовательном процессе. Например, оратория Хуан Цзы «Песнь о вечной печали» написана во время работы композитора профессором и директором факультета Национального музыкального колледжа с целью восполнить нехватку учебных материалов в области хорового обучения; оратории Лу Хуабая «Великий Юй – покоритель водной стихии» и «Песнь о пожертвовании золота» созданы им после назначения профессором и директором факультета музы-



кального колледжа провинции Фуцзянь. Безусловно, характер этих опусов соответствовал духу времени и отражал патриотический пыл граждан нового государства. В приведённой таблице перечислены основные произведения в жанре оратории первого периода (таблица 1). Симптоматично, что в качестве сюжетной основы сочинений преобладает историческая тематика.

В своей трактовке жанра (исполнительский состав, циклический тип композиции, типичные элементы структуры) китайские композиторы, многие из которых получили образование за рубежом, опираются на классические западные образцы. Однако, в отличие от устоявшегося канона, они часто используют в качестве сопровождения фортепиано (позже – баян или аккордеон), исходя из утилитарных соображений (доступность инструмента), а также потому, что культура оркестрового мышления в те годы в стране была ещё не сформирована.

Второй период (1949–1965) разворачивает вектор развития жанра в более строгое идеологическое русло. Подобно тому, как западная оратория в своё время была призвана укрепить авторитет церкви на фоне активных процессов секуляризации культуры, китайская оратория оказалась востребованной для решения идеологической задачи формирования позиции гражданина КНР новой эпохи. Именно в это время усиливаются дружественные политические отношения страны с Советским Союзом, основу для развития экономических и культурных связей с которым заложил ряд документов об обоюдном согласии и содействии в различных отраслях (например, «Советско-китайский договор о дружбе, союзе и взаимной помощи», 1950). Выходом на новый уровень сотрудничества стало «Соглашение между правительством Союза Советских Социалистических Республик и Центральным народным правительством Китайской Народной Республики об обучении граждан КНР в высших гражданских учебных заведениях СССР» (1952), открывшее новые возможности для обмена знаниями и опытом.

Эти события отразились и на сфере музыкального образования – как известно, в Советский Союз с целью изучения его опыта приезжали наиболее одарённые студенты, а в Китай отправлялись многие советские преподаватели и музыканты, задачей которых была помощь в создании образовательных

заведений, открытии новых факультетов, а также в адаптации и совершенствовании программ и учебных материалов². Хоровые коллективы обеих стран вели активную творческую и гастрольную деятельность, направленную на укрепление творческих связей СССР и КНР [6, с. 92–93].

Переводились и издавались советские произведения – в том числе, имевшие особое значение для внутренней политики СССР оратории и хоровые сочинения [2, с. 77], опыт создания которых впоследствии успешно переняли китайские композиторы. Тем не менее, стоит отметить, что число написанных за этот период ораторий сравнительно невелико. В таблице 2 приведён список наиболее выдающихся из них.

Среди причин, обусловивших сравнительно невысокую распространённость жанра, можно выделить следующие:

- развитие оратории в стране до этого времени охватывало относительно короткий временной период, недостаточный для создания устойчивой традиции;
- число профессионально подготовленных композиторов, обладающих необходимыми навыками в области хорового письма, было невелико;
- на искусство и культуру Китая сильное влияние оказывала политика, строго регламентируя тематику и музыкальный материал композиций.

По характеру содержания поэтических текстов оратории второго периода могут быть разделены на две группы.

К первой следует отнести сочинения на историко-революционные темы, воспевающие великих героев или значимые исторические со-

² Важную роль в становлении искусства хорового дирижирования в КНР сыграла деятельность советского дирижёра и композитора Л.Н. Тумашева (1919–2006), проводившего занятия по хоровому дирижированию для китайских студентов в 1955–1956 годах. Курс, включавший в себя как групповые дисциплины (методика дирижирования, хороведение) так и индивидуальные [6, с. 41], длился лишь полтора года. Тем не менее, за это время ученики Л. Тумашева достигли впечатляющих успехов [8]. В частности, таланты Чжэн Сяоин и Ние Чжунмина заслужили признание не только в КНР, но и за рубежом. Вдохновляющим следует назвать пример Чжэн Сяоин, которая и сегодня, несмотря на свой 95-летний возраст, продолжает активно выступать на сцене.



Год создания	Авторство	Название
1950	Ли Цунь (текст Гуань Хуа)	«Герой Куришенко»
1954	Коллектив композиторов: Фей Кэ, Ван Чжо, Цао Кэ (текст Фей Кэ)	«Высоты героя»
	Чэнь Тяньхэ (текст Тянь Цзянь)	«Записки о перемене небес»
1956	Коллектив композиторов: Ван Чжо, Юй Дэсю, Яо Му (текст Мин Гэ)	«Песня дружбы Китая и КНДР»
1957	Коллектив композиторов: Хуан Хуай, Ван Юньцзе (текст Лу Ман)	«Ян Кайхуэй»
1959	Коллектив композиторов: Юй Чжэньчжоу, Шан Сюйрэн, Ван Ин, Ли Рунву (текст Кун Лин, Чжоу Сяньпэй)	«Красный флаг деревообра- ботчика»*
1960	Коллектив композиторов кафедры теории и композиции Тянь- цзиньской консерватории (музыка и текст)	«Песня о реке Хэйхэ»
1962	Коллектив композиторов: Хо Цунхуэй, Дин Мин, Хао Жухуэй (текст Лю Вэньюй, Пу Ле, Мин Гэ)	«Стальной город расцветает в марте»
1965	Коллектив композиторов: Ло Чжунжун, Ян Муюнь, Дэн Чжунъань, Тан Цзюньмин и другие (текст Ван Цэнци, Ян Юйминь и другие)	«Шадзябан»

Таблица 2. Перечень китайских ораторий второго периода

бытия прошлого – таковы оратории «Ян Кайхуэй» и «Герой Куришенко». Позднее появляются опусы на более современные политические темы – в частности, оратории о военной агрессии США и помощи Китая союзной Корее во время Корейской войны (1950–1953), которой посвящены «Высоты героя» и «Песня дружбы Китая и КНДР».

Вторая группа произведений воспекает начальный этап строительства социализма, отражает счастливую жизнь народа и прославляет его трудовые подвиги³. К ним относятся оратории «Песня о реке Хэйхэ», «Стальной город расцветает в марте», в текстах которых претворяются идеи политики «Большого скачка».

Безусловно, насаждение стереотипов патриотизма ни в СССР, ни в Китае не способствовало свободе развития творческой мысли. Тем не менее, советские оратории этого периода обладают большим разнообразием в сюжетно-тематическом плане [11, с.172–173]. Несмотря на то, что с китайскими опусами их объединяют общие темы – историко-революционные («Патетическая оратория» Г. Свиридова, «Сны революции» В. Рубина), героические («Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича), хвалебные («Песнь о лесах» Д. Шостаковича, «На страже мира»

С. Прокофьева, «Октябрьский марш» А. Николаева) – советские оратории, по заключению А. Хохловкиной, обладают большей философской глубиной и затрагивают общечеловеческие проблемы войны и мира, жизни и смерти, религии [9, с. 35].

Изучая советские оратории в русле соцреалистического «большого стиля» [3], И. С. Воробьев справедливо отмечает, что «кантатно-ораториальный жанр в рассматриваемый период выступил последовательным ретранслятором соцреалистической парадигмы, поскольку специфика жанра, связанного с мифологизированным словом, позволяла в единстве раскрывать центральные каноны соцреализма, такие как идейность, партийность, народность, “изображение действительности в её революционном развитии” и т. д.» [4, с. 12]. Очевидно, что механизм социальной мифологизации лежит и в основе содержательной трактовки жанра китайскими композиторами, специфика которого обусловлена лишь некоторыми деталями и нюансами.

Так, аналогом канонов соцреализма, которые были сформулированы и чётко зафиксированы в СССР в 1934 году в Уставе союза писателей, в КНР стали собранные и опубликованные в одном издании тезисы выступлений Мао Цзэдуна разных лет, названные «Яньаньские беседы об искусстве и лите-

³ В 1958–1960-е годы в стране проводилась политика «Большого Скачка», в ходе которой были поставлены неосуществимо высокие цели как в промышленности, так и в сельском хозяйстве, что привело к серьёзным экономическим проблемам и снижению качества жизни.

* Сценическая судьба этой оратории неизвестна, однако сохранившиеся документы (в том числе – наброски) позволяют говорить о том, что сочинение действительно существовало.



ратуре». Сходные по своим общим «реалистическим» принципам, они отличались, пожалуй, настойчивым требованием стремиться к национальной характерности, что побуждало композиторов использовать в качестве музыкального материала народные (часто трудовые) песни. Кроме того, богатейшая литературная традиция Китая выработала ряд узнаваемых и понятных жителям Поднебесной символов и аллегорий, иносказательно отсылающих к событиям прошлого и позволяющим возвышать события настоящего, благодаря имплицитному сравнению с великими историческими деяниями. Одним из примечательных примеров высокого литературного стиля либретто является первая китайская оратория «Песнь о вечной печали», текст которой основан на поэме Бай Цзюи, работавшим в эпоху династии Тан⁴.

Соответственно, музыкально-поэтический язык китайских ораторий, несмотря на его сравнительную простоту, насыщен национальными элементами, такими как использование разновидностей пентатоники, цитирование музыкального фольклора, внедрение национальных диалектов и применение свойственных Пекинской опере техник пения. В качестве примера обращения к фольклорному материалу можно привести «Песню о реке Хэйхэ», созданную примерно в тот же период, что и «Патетическая оратория» Г. Свиридова.

Китайские композиторы прибегают здесь как к моделированию самого типа «трудовых песен», так и к цитированию мелодического материала песен провинции Хэбэй, в том числе – тяньцзинь шидяо (разновидность жанра, возникшая в конце династии Цин в провинции Хэбэй) [2, с. 35]. Например, в партии солиста-тенора, представляющего главного рабочего, звучат слова: «Быстро поднимаем, ой-хой». Ему вторят басы (исполняющие роль других рабочих): «ой-хой-хой, ой-хой-хой», музыкальный материал которых основан на интонациях народной китайской музыки (см. Пример). Известно, однако, что работая над этим фрагментом, автор вдохновлялся русской песней «Дубинушка», так же включающей трудовые выкрики («Эй, ухнем»).



Пример. Фрагмент оратории «Песня о реке Хэйхэ»

Обращение к теме строительства было характерно и для советских композиторов послереволюционных лет, однако у них она раскрывалась гораздо более смело и новаторски с музыкальной точки зрения (балет «Стальной скок» С.С. Прокофьева, опера «Лёд и сталь» В.М. Дешевова, симфонический эпизод «Завод. Музыка машин» из незавершённого балета «Сталь» А.В. Мосолова и др.) Музыка в духе урбанистически-индустриальной эстетики появится у композиторов КНР гораздо позже, о чём свидетельствует оратория Чжоу Луна «Самоотверженность китайских рабочих на строительстве железной дороги» (2019). Так, в её инструментальном вступлении воплощается образ приближающегося поезда, чему способствует использование расширенной группы ударных инструментов (в их число включена наковальня для железнодорожного полотна 24" с путевым молотком).

Подводя предварительные итоги осмысления процесса укоренения жанра оратории на китайской почве, сформулируем следующие выводы. Являясь крупным циклическим произведением для хора и оркестра, оратория представляла большую сложность для освоения в условиях отсутствия в стране профессиональной композиторской школы западного типа, развитой традиции хорового и оркестрового музицирования. Однако она позволяла решать значимые в контексте строительства нового государства задачи: укреплять национальный дух, способствовать сплочённости населения в сложные

⁴ Бай Цзюи, или Бо Цзюи (772–846) – выдающийся поэт династии Тан, заслуживший признание за пределами Китая. Среди наиболее известных сочинений – поэма «Вечная печаль», циклы «Циньские напевы», «Новые народные песни».



времена революций и войн, демонстрировать миру силу потенциала державы, оказавшейся в трудной социально-политической ситуации, но имеющей многовековую историю и богатые культурные традиции. В этом смысле определяющими оказались такие генетические особенности жанра, как его принадлежность области прикладной-взаимодействующей музыки, изначальная направленность на мифологизированное слово, созвучность коллективному национальному самосознанию.

Наиболее значимым для становления китайской версии жанрового канона стал второй период, связанный с укреплением дружественных отношений с Советским Союзом. Это обусловило обращение композиторов к советской модели оратории, которая переживала время своего второго рождения по сходным причинам, но находилась в более выигрышной ситуации благодаря опоре советских авторов на многовековой опыт хорового музицирования в России, успешно апробированный в смежных с ораторией жанрах оперы, кантаты, хорового концерта.

Неизбежное упрощение содержания и музыкальной стилистики советской оратории, вызванное необходимостью соответствия требованиям соцреали-

лизма и оцениваемое сегодня как недостаток с художественной точки зрения, оказало позитивное влияние на развитие жанра в КНР, сделав его доступным для освоения на этапе формирования национальной профессиональной хоровой и композиторской школы. В качестве положительного последствия идеологического диктата можно назвать внимание композиторов Поднебесной к богатейшему фольклорному наследию различных регионов, элементы которого нашли свое отражение как в поэтическом, так и в музыкальном материале сочинений. Благодаря жанру оратории были осмыслены значимые эпизоды истории Китая, что в целом способствовало обогащению мирового художественного наследия.

Характеризуя произведения этого времени с эстетической точки зрения, можно констатировать, что они имеют, в большей степени, историческую ценность, однако их роль отправной точки процессов укоренения и расцвета жанра на национальной почве, формирования слушательской аудитории, экспериментальной площадки для освоения ресурсов хорового пения велика, о чём свидетельствуют лучшие образцы жанра, созданные китайскими композиторами в XXI столетии.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ван Чжан. К вопросу о межкультурной коммуникации в российской и китайской музыкальной науке // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. № 1. С. 119–124.
- 2/ Ван Юйци. От народных песен к искусству пения – происхождение и эволюция тяньцзинь шидяо [Као Шань-Диао] // Народная музыка. 2021. № 1. С. 35–39.
- 3/ Воробьев И.С. Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки (вторая половина 1930-х-начало 1940-х годов) // Opera musicologica. 2012. № 4 [14]. С. 74–96.
- 4/ Воробьев И.С. Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930–1950-х годов: к проблеме социалистического "большого стиля": автореферат дис. ... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2013. 46 с.
- 5/ Кондратьев М.Г. О теории национальной музыки:

- к методологии сравнительного изучения фольклорных музыкально-поэтических систем // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. 41(4). С. 8–19.
- 6/ Ли Жань. Социологический взгляд на музыкальный обмен между Китаем и Советским Союзом // Китайское музыкознание. 2011. № 2. С. 92–100.
- 7/ Сунь Жожань. Образная система шаньхэ в хоровом творчестве китайских композиторов XX–XXI вв. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2022. 189 с.
- 8/ Сюй Чжи. Открытие курса дирижирования хоров Центрального ансамбля песни и танца // Народная музыка. 1955. № 3. С. 41
- 9/ Хохловкина А.А. Пути развития советской оратории и кантаты // Советская музыка. 1949. № 3. С. 35–39.



10/ Чжао Юн. Наследие китайского композитора У Цзю-цяна в контексте рецепции традиций российской советской композиторской школы // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 2. С. 14–25.

11/ Perepich N. Soviet Worship Cantatas and Oratorios of the Late 1950s – Early 1980s for Children's Chorus // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2016. № 9. Pp. 169–183.

REFERENCES

1/ Van, Chzhan (2024), "On the issue of intercultural communication in Russian and Chinese music science", Vestnik muzykal'noi nauki [Bulletin of Musical Science]. Volum 12, no. 1, pp. 119–124. (In Russ.)

2/ Wang, Yuqi (2021), "From folk songs to the Art of singing – the origin and evolution of Tianjin Shidiao", Narodnaya muzyka [Folk music], no. 1, pp. 35–39. (In China)

3/ Vorobyov, I. S. (2012), "Cantata and oratorio in the context of the "Grand Style" of Soviet music (the second half of the 1930s-early 1940s)", Opera musicologica, no. 4 [14], pp.74–96. (In Russ.)

4/ Vorobyov, I.S. (2013), Kantatno-oratorial'nyj zhanr v sovetskoj muzyke 1930–1950-h godov: k probleme soc-realisticheskogo "bol'shogo stilya": avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedeniya [The Cantata-oratorio genre in Soviet Music of the 1930s and 1950s: on the Problem of the Socialist Realist "Grand Style": abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Art History], Rostov-na-Donu, 46 p. (In Russ.)

5/ Kondrat'ev, M.G. (2020), "On the theory of national music: on the methodology of comparative study of folklore musical and poetic systems", Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship no. 41(4), p. 8–19 (In Russ.)

6/ Li, Ran (2011), "A sociological view of the musical exchange between China and the Soviet Union", Kitajskoe muzykoznanie [Chinese Musicology], no. 2, pp. 92–100. (In China)

7/ Sun, Ruoran (2022), The Shanhe figurative system in the choral works of Chinese composers of the XX–XXI centuries. Diss. ... candidate of Art History, Nizhnii Novgorod, 189 p. (In Russ.)

8/ Xu, Zhi (1955), "Opening of the course of conducting choirs of the Central Song and Dance Ensemble", Narodnaya muzyka [Folk music], no. 3, p. 41. (In China)

9/ Khokhlovkina, A.A. (1949), "Ways of development of the Soviet oratorio and cantata", Sovetskaya muzyka [Soviet music], no. 3, pp.35–39. (In Russ.)

10/ Yun, Ch. (2024), "The legacy of the Chinese composer Wu Zuqiang in the context of the reception of the traditions of the Russian-Soviet School of Composition", Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo "ARTE" [The electronic scientific research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky "ARTE"], no. 2, pp. 14–25. (In Russ.)

11/ Perepich, N. (2016), "Soviet Worship Cantatas and Oratorios of the Late 1950s – Early 1980s for Children's Chorus", Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences, no. 9, pp. 169–183. (In Russ.)

Сведения об авторе

Би Вэньцзюнь, ассистент-стажёр, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение), научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Е.В. Приданова
E-mail: bidanni1012@gmail.com

Author information

Bi Wenjun, trainee assistant, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, specialty 5.10.3. Types of art (musical art) (art criticism), scientific advisor – Candidate of Arts, Associate Professor E.V. Pridanova.
E-mail: bidanni1012@gmail.com



УДК 786.2

МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АЛЕКСАНДРА КАМЕНСКОГО

А.Д. РЕШЕТНИК

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
191023, Санкт-Петербург, Российская Федерация
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова, 190068, Санкт-Петербург,
Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена теме обогащения исполнительского репертуара и просветительской работе выдающегося советского пианиста А.Д. Каменского. Целью исследования становится представление полной картины многогранной деятельности музыканта, направленной на знакомство аудитории с новыми тенденциями в композиторском творчестве, переориентации слушательского восприятия на новаторские векторы мышления того или иного автора. Основными материалами исследования служат архивы А.Д. Каменского, хранящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб), а также различные статьи 1930–1950-х годов, опубликованные в изданиях различного уровня, и воспоминания современников: В.М. Дешевова, М.С. Друскина. Выводом из проведенного исследования является подтверждение гипотезы о существовании уникального исполнительского чутья и композиторского интереса у А.Д. Каменского к новой музыке, созданной современниками, которые способствовали обогащению исполнительского репертуара не только его самого как исполнителя, но и расширяли пианистический кругозор – в целом. Подчеркивается также, что владение композиторским ремеслом стало отправной точкой в создании каденций и пополнении фортепианного репертуара: оперной и симфонической музыкой, которые, будучи широко представленными в концертных программах, воспитывали современного слушателя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: фортепианная культура, советский пианизм, А.Д. Каменский, просветительство, советская музыка, пианистическое искусство

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

MUSIC OF CONTEMPORARY COMPOSERS IN THE EDUCATIONAL ACTIVITIES OF ALEXANDER KAMENSKY

A.D. RESHETNIK

Vaganova Ballet Academy, 191023, St.Petersburg, Russian Federation
St.Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, 190068, St.Petersburg, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the topic of enriching the performing repertoire and the educational side of the creative activity of the outstanding Soviet pianist A.D. Kamensky. The purpose of the study is to present a complete picture of the musician's multifaceted activity aimed at introducing the listening audience to new trends in composing creativity, reorienting the listener's perception to the innovative vectors of the composer's thinking. The main materials of the study are the archives of A.D. Kamensky, stored in the Central State Archive of Literature and Art of St.Petersburg (TsGALI SPb), as well as various articles from the 1930–1950s, published in publications of various levels and memoirs of contemporaries: V.M. Deshevov, M.S. Druskin. The conclusion of the study is the confirmation of the hypothesis about the existence of a unique performing intuition and composing interest in A.D. Kamensky to new music created by his contemporaries, which contributed to the enrichment of the performing repertoire not only for him as a performer, but also expanded the pianistic horizons – in general. It is also emphasized that mastering the craft of composition became the starting point in the creation of cadenzas and the replenishment of the piano repertoire: opera and symphonic music, which, being widely represented in concert programs, educated the modern listener. **KEYWORDS:** piano culture, Soviet pianism, A.D. Kamensky, enlightenment, Soviet music, piano art.

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



За долгие годы становления русской и советской фортепианной школы происходило формирование широкого репертуарного пласта, который способствовал обогащению как исполнительской, так и слушательской культуры, раздвигая горизонты слухового опыта и стилевых ориентиров советских музыкантов и любителей искусства.

Совокупность явлений отечественной фортепианной культуры входит в понятие советского пианистического пространства¹, которое предлагает в своём исследовании Б.Б. Бородин [2, с. 81]. Он утверждает, что введение в научное поле этого термина позволит подчеркнуть «обособленность процессов, происшедших в территориальных пределах СССР, от общего вектора мировой художественной жизни» [там же]. Наряду с этим, учёный справедливо заключает, что необходимо формировать слушательский опыт, понимая идеи и эстетические максимумы композиторов XX века, спровоцировавшие трансформацию музыкального языка, включение диссонансов и ритмического усложнения.

Одну из ведущих ролей в обогащении пианистического репертуара современной музыкой, под которой в данном случае понимается всё, что создано в тождественный исполнитель тот или иной временной период, сыграла деятельность выдающегося пианиста, а также клавесиниста, педагога и композитора – **Александра Даниловича Каменского** (1900–1952). Актуальность и новизна предлагаемой статьи определяется практически полным отсутствием материалов по заявленной теме, за исключением публикаций Е.А. Михайловой [14] и собственно автора настоящей работы [17; 18; 19]. Основным источником биографических сведений

о А.Д. Каменском служит книга «Подвиг пианиста» А.М. Бушен – его жены [3], а также сведения, хранящиеся в архиве ЦГАЛИ СПб [5; 6; 7], многие из которых впервые вводятся в научный обиход в данном исследовании.

Выдающийся деятель своего времени родился 27 ноября 1900 в Женеве (Швейцария) – скончался 7 ноября 1952 в Ленинграде, был профессором Санкт-Петербургской консерватории (1945–1952). В 1943 году награждён медалями «За оборону Ленинграда» (1943), «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (1946). Член Ленинградского союза композиторов (ЛСК, 1934; по некоторым источникам с 1932), где в 1930-х годах А.Д. Каменский руководил исполнительской секцией. Талантливейший исполнитель, имя которого в 1920-х годах наряду с именами Владимира Софроницкого, Марии Юдиной возникло на пианистическом горизонте, не прекращал свою многогранную творческую активность даже в самые тяжёлые годы Великой Отечественной войны, оставшись одним из немногих концертирующих музыкантов в блокадном Ленинграде, и сыграв за 900 дней фашистской осады более 500 концертов.

Его жизнь была недолгой. На передаче, вышедшей в эфир по московскому радио 12 декабря 1960 года уже после кончины пианиста в 1952 году, ведущий Н.Д. Рогачев говорил о том, что одно из центральных мест в исполнительской деятельности А.Д. Каменского отводилось произведениям современных авторов, которые «он хорошо знал и по собственному признанию горячо любил» [6]. Необходимость воспитания слухового опыта восприятия музыки XX века, который с начала столетия претерпевал колоссальные трансформации в связи с возникновением техник композиции, нового инструментария (четвертитоновое фортепиано и др.) подпитывалась через просветительскую работу Александра Даниловича. Создавались радиопередачи, поскольку этот медиа-инструмент был наиболее доступным и наиболее массовым в те годы. В упомянутой программе в радиозфире прозвучали фортепианные транскрипции А.Д. Каменского фрагментов из оперы

¹ Советское пианистическое пространство – условный термин, охватывающий всю совокупную полноту явлений, относящихся к отечественной фортепианной культуре, и дающий возможность обобщить, рассмотреть в динамике и взаимодействии факты, связанные с фортепианным композиторским творчеством, исполнительством и педагогикой соответствующего периода [2, с. 82].



Д.Б. Кабалева «Мастер из Кланси», и, в его же исполнении – поэма для фортепиано А.И. Хачатуряна, а также пьесы из малоизвестного широкой публике того времени цикла М.П. Мусоргского «На южном берегу Крыма» [6].

Формированию связей в их исторической преемственности способствовал широчайший и разносторонне ориентированный репертуар Александра Даниловича. Концертирующий пианист обогащал свои творческие программы включением старинной музыки – будучи исполнителем-клавесинистом, он играл Ф. Куперена, Ф. Рамо и Д. Скарлатти, открывая забытые страницы прошлого.

Не менее интересными для А.Д. Каменского были опусы, созданные современниками. Часть его репертуара неизменно составляли произведения советских композиторов: Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, Г.Н. Попова, В.В. Щербачёва, А.М. Баланчивадзе, А.И. Хачатуряна, а также зарубежная музыка XX века. Известно, что он был первым исполнителем в СССР сочинений А. Шёнберга, Д. Мийо, Ф. Пуленка, Ж. Орика. Необходимость формирования обновлённого слушательского опыта, сопрягаемого с пониманием современной музыки и желанием её воспринимать, для пианиста-популяризатора была очевидной. В своих программах А.Д. Каменский стремился всесторонне представить идеи и эстетические максимумы авторов XX столетия, спровоцировавшие трансформацию музыкального языка. Для правильного восприятия особую сложность представляло включение диссонансов и ритмических усложнений, что требовало понимания причины изменений основополагающих параметров композиторской техники: звуковысотности, ладогармонических и метроритмических факторов.

Ещё один репертуарный блок пианиста был связан с эстрадной и популярной музыкой, песенными жанрами, что было своего рода «данью» эпохе, в рамках которой игнорировать этот пласт не представлялось возможным. Известно, что А.Д. Каменский принимал участие в концертах джазовой музыки, представляя свои фортепианные транскрипции Э. Кшенека – фокстрот из оперы «Прыжок через тень» и Блюз из его же оперы «Джонни наигрывает». В 1920-х годах он выступал в Капелле вместе с ансамблем Л.Я. Теплицкого, одного из первых джазовых музыкантов в СССР. В репертуаре А.Д. Каменского присутствовали произведения Ж. Вьенера (Блюз,

Чарльстон, 3-я часть сонатины), А. Клике-Плейеля (два Блюза, 1922 г.) и Ж. Орика (Фокстрот «Прощай, Нью-Йорк», 1920 г.) [5].

Начиная с 1924 года А.Д. Каменский регулярно участвовал и организовывал концерты, посвящённые творчеству современных композиторов. Так, три майских мероприятия прошли в Капелле (16-го, 24-го, 31-го) и три в декабре (11-го, 18-го, 25-го): были исполнены сочинения П. Хиндемита, А. Казеллы, А. Онеггера; два концерта 6 и 12 мая Ассоциации Современной музыки (АСМ) при Ленинградской филармонии состояли из произведений М. Равеля, К. Шимановского, А. Онеггера, А. Казеллы, Ж. Орика и Стравинского; на концерте 5 мая 1927 года, прошедшем в Москве в зале им. В.А. Моцарта к вышеперечисленным авторам добавляются А. Шёнберг, М. Фалья, Ф. Пуленк [5].

Знакомство с современной французской музыкой А.Д. Каменского произошло в 1926 году во время гастролей Жана Вьенера и Дариуса Мийо в Москве и Ленинграде. Задолго до приезда этих композиторов советское музыкальное сообщество занималось активной пропагандой их творчества. В частности, Б. Асафьев выпустил сборник статей «Новая французская музыка. Шесть» [11]. Сочинения Д. Мийо, в соответствии со списком В. Держановского [10], неоднократно звучали в творческих программах АСМ с 1924 по 1929 годы. Именно в это время А.Д. Каменский активно сотрудничал с этой ассоциацией, участвовал в концертах, исполняя произведения современных советских и зарубежных композиторов.

Важной деталью поездки Д. Мийо в Россию являлась возможность познакомиться с новой плеядой музыкантов СССР. Позднее он вспоминал об этой встрече: «В Ленинграде было несколько человек, сгруппировавшихся вокруг музыковеда Глебова. Все они жаждали услышать новой французской музыки, и мы несколько раз собирались вместе. Попов, Каменский, Дешевов исполняли нам свои произведения и сочинения своих коллег. Они были совершенно ошеломлены, когда Вьенер играл им джазовую музыку. Мы получили большое удовольствие от общения с этими молодыми музыкантами, обладавшими неоспоримым талантом и чуждыми всякими условностями» [15, с. 416].

Формированию такого искреннего и живого диалога между творческими представителями разных



стран, способствовала близость тенденций развития современной музыки Франции и СССР. В качестве примера следует привести конструктивистские устремления в урбанистической тематике Д. Мийо («Четыре газетных объявления» 1926 г., а также вокальный цикл «Сельскохозяйственные машины» 1919 г.); проследить аналогию с творчеством В. Дешевова (оркестровый эпизод «Металлургический завод» из балета «Лёд и сталь» 1930 г.) и А. Мосолова («Завод. Музыка машин» 1926–1928 гг.). Композиторов также объединяло увлечение внеевропейскими музыкальными традициями, которое прослеживается в музыке Д. Мийо: «Бразильские танцы» (1921 г.), балет «Сотворение мира» (1923 г.), наряду с аналогичной тематикой у В. М. Дешевова (упомянем его балет «Джебелла» и «Китайскую сюиту», 1926 г.).

В Советском Союзе в 1920-х и 1930-х годах достаточно часто звучала музыка французского мастера, а одним из её больших ценителей был Б. Асафьев. Как утверждает В. Жалнин, о многочисленных исполнениях Д. Мийо в концертах АСМ свидетельствует список В. Держановского, хранящийся во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ВМОМК) [12]. В своей статье В. Жалнин также подчёркивает значимость творческого вечера, состоявшегося в зале Государственной академической капеллы, где под управлением А. В. Гаука прозвучали также произведения французского автора.

Впоследствии и сам Д. Мийо начал активно пропагандировать сочинения молодых советских композиторов за рубежом: «Настало время познакомить публику Запада с произведениями молодой русской музыкальной школы, значение которой я имел счастье отметить первым» [9]. Дариус Мийо поддерживал переписку с Владимиром Дешевым, в рамках которой они обменивались друг с другом новыми опусами и открыто обсуждали их. Д. Мийо даже озвучивал идею организации концерта современной советской музыки в Париже: «Вся ваша молодая школа живая и полна таланта. Нужно, чтобы Вас тут знали. Наша мечта (Жана Вьенера и моя), чтобы Вы смогли вместе с Каминским (А. Д. Каменский) приехать в будущем году в Париж на концерт молодой советской музыки. Вы будете дирижировать Вашими произведениями, а Каминский исполнит произведения всех Ваших товарищей. Но насколько трудно это реализовать!

Однако мы будем стараться из всех сил. Я думаю, что Ваше путешествие сможет быть организовано Вашим правительством для пропаганды Вашей новой музыки, это упростило бы всё. Я говорил об этом проекте с одним секретарём Вашего посольства в Париже, который, казалось, был от этого в восторге. Я Вас буду держать в курсе дела» [13, с. 24].

1920-е годы, в целом, были ознаменованы расцветом различных художественно-стилевых направлений в советской музыке, и А. Д. Каменский принимал живое участие в пропаганде современного творчества. В это время его исполнительский репертуар пополняется большим количеством произведений новой музыки и собственных транскрипций. Однако пианист ясно ощущал и проблематику сложившихся жанровых ориентаций современных ему композиторов и музыкантов. Поэтому он с большим воодушевлением приветствует расцвет в СССР жанра концерта для фортепиано с оркестром.

Участвуя в активной пропаганде советской музыки, начиная с 1920-х годов, А. Д. Каменский включал в своей репертуар широкий спектр сочинений. Из неупомянутых ранее можно назвать 2-й фортепианный концерт И. И. Дзержинского (сыгран 13 декабря 1937 года в Тбилисском государственном театре оперы и балета), фортепианный концерт А. И. Хачатуряна (12 марта 1941 года в Концертном зале имени П. И. Чайковского в Москве; 29 ноября 1947 года в Большом зале Филармонии в Ленинграде) и фортепианный концерт Б. В. Асафьева (27 декабря 1940 года в Большом зале Филармонии в Ленинграде).

С 1930-х годов А. Д. Каменский гастролировал во многих городах СССР, представляя музыку современных советских авторов. Так, 26 декабря 1934 в театре «Березиль» (сейчас Харьковский Украинский академический Драматический Театр имени Т. Г. Шевченко) вместе с Я. Розенштейном пианист сыграл 2-й фортепианный концерт ленинградского композитора В. В. Желобинского². Впоследствии А. Д. Каменский неоднократно исполнял это сочинение (25 января

² С В. В. Желобинским А. Д. Каменский был близко знаком ещё со студенческого времени в период обучения композиции в классе В. В. Щербачёва – одного из ведущих профессоров. До В. В. Щербачёва А. Д. Каменский занимался композицией у В. П. Калафати, Б. Л. Яворского.



1935 года в Большом зале Консерватории в Москве под управлением дирижёров: Л. П. Штейнберга; 10 апреля 1935 года в Ленинградской Филармонии совместно с Ф. Штидри; 23 июня 1935 года в «Доме Обороны» в Баку вместе с А. В. Гауком). Он также создал фортепианные транскрипции «Вальса» и «Цыганского танца» из оперы «Именины» В. В. Желобинского и включил их в свой репертуар (концерт 16 декабря 1934 года в киевском Радиотеатре).

После премьеры «Именин», которую высоко оценили как критики, так и слушатели³, хотя и не без справедливых замечаний, творчество В. В. Желобинского было на подъёме. М. С. Друскин в своей статье отмечает – «безусловно, данный спектакль является очередной удачей театра (Малый оперный Театр Ленинграда), но удачей неполной» [20, с. 47]. Учёный акцентирует внимание на банальности выбора тембра голосов оперных персонажей, что, на его взгляд, привело к усугублению «штампованности» лирического образа главного героя Андрея. Характеристика различных социальных типов в сочинении, по мнению исследователя, даётся скорее поверхностно. В то же время природная музыкальная интуиция, ясно ощущаемая в творчестве В. В. Желобинского в целом, его стремление к освоению разнообразных форм и жанров обозначаются исследователем как неоспоримые достоинства композитора. В 1938–1939 годах инструментальные сочинения В. В. Желобинского, такие как скрипичный концерт и фортепианные концерты, Первая симфония с успехом исполняются в разных городах страны (Харькове, Киеве, Москве, Ленинграде), а также за пределами СССР (Праге и Лондоне). В связи с вышесказанным, интерес А. Д. Каменского к музыке В. В. Желобинского представляется обоснованным.

Выдающийся советский пианист также включает в свой обширный репертуар концерт ленинградского композитора В. В. Фризе, с которым был знаком с момента обучения у В. В. Щербачёва и В. П. Калафати. Студенчество является важнейшей частью творческой биографии А. Д. Каменского, что, в конечном счёте, обусловило специфику его концертной деятельности, в том числе периода

Великой Отечественной войны, когда пианист дал невероятное число концертов, оказавшись в центре культурной жизни страны.

Композитор В. В. Фризе, о котором речь шла выше, также как и А. Д. Каменский, отказался от эвакуации и остался в осаждённом блокадном Ленинграде, поступил в Училище младших лейтенантов и после был отправлен на фронт на Невский пятачок. В декабре 1941 года в ходе ночной разведки его убили. За свою короткую жизнь В. В. Фризе создал немало знаковых произведений, в их числе одна из первых боевых песен защитников Ленинграда – «Мчится эскадрон за эскадром»; песни «Моряк», «25-я дивизия», которые были удостоены премий на конкурсах. Из крупных жанров известна его оркестровая сюита «Северные эскизы», симфония (которую он сочинил в год своей трагичной смерти в 1941-м) и уже упомянутый концерт для фортепиано с оркестром. Слушатели познакомились с ним 23 апреля 1936 года в рамках филармонического музыкального вечера, посвящённого творчеству советских композиторов. Тогда же прошла премьера Первой симфонии А. И. Хачатуряна под руководством дирижёра Ф. Штидри, а концерт В. В. Фризе исполнил А. Д. Каменский.

Меньше, чем через месяц после этого события, 6 мая 1936 года на сцене Филармонии (совместно с Ф. Штидри) в исполнении Александра Даниловича прозвучал до-минорный концерт известного советского композитора А. Баланчивадзе. Это произведение можно считать первым значительнымopusом композитора, в котором ярко и самобытно раскрываются национальный характер и специфика грузинского фольклора. Вариационный принцип становления музыкального тематизма, тесная связь сурово-героических мотивов с народными мелодиями, опирающихся на богатство национального мелоса, неординарные ладогармонические обороты сочетаются с блестящей виртуозностью партии фортепиано.

Можно утверждать, что практически ни одно значимое сочинение в жанре концерта для фортепиано с оркестром современных А. Д. Каменскому советских композиторов не оставалось без его внимания. Единственным исключением можно считать творчество двух выдающихся мастеров той эпохи – С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. О публичном представлении Первого концерта С. С. Прокофьева известно из афиш и «дневника» мероприятий [5] (24 июля

³ В краткой автобиографии композитора находим упоминания о получении им премии Большого театра СССР в 1935 году за оперу «Именины» [20].



Пример 1. Д.Д. Шостакович. «Афоризмы». Похоронный марш



Пример 2. Ж. Бизе. Вступление и Антракт к четвёртому акту оперы «Кармен» (свободная концертная обработка А. Каменского)

1934-го – в Пролетарском саду в Киеве; 15 апреля 1937 года – в Свердловской Государственной Филармонии). Из репертуарного списка А.Д. Каменского также узнаём, что и 3-й прокофьевский концерт у него был «в руках», однако об официальном исполнении нет ни одного упоминания.

Немного иначе складывалась ситуация с произведениями Д.Д. Шостаковича. Очевидно, что пианист такого масштаба, вовлечённый в советскую музыкальную жизнь, не мог оставаться в стороне от сочинений выдающегося композитора. В архивах обнаружено единственное упоминание в репертуарном списке исполнения «Афоризмов», с которым, согласно документу к биографии А.Д. Каменского, он познакомился на премьерном концерте АСМ, прошедшем осенью 1927 года. Примечательно, что шостаковический цикл «Афоризмы» оказался настолько экспериментальным, что вызвал неоднозначные отклики в музыкальном сообществе. Из авторитетных критиков лишь Б.Асафьев поддержал и высоко оценил оригинальность идей и новаторство музыкального языка произведения.

В частности, мажорная тональность, выбранная для «Похоронного марша» (наочитая демонстрация семантики C-dur), быстрый темп и «разреженность» фактуры создают единовременные парадоксальные ощущения от знакомых жанровых элементов, таких как «шагающий» ритм марша, сочетающийся с гармоническими диссонансными находками (пример 1). Вместе с тем, ощущается полное несоответствие привычной логике музыкального развития, разрывающее схематическое соответствие *marche funebre*. Подобная трактовка в «Афоризмах» Д.Шостаковича основывается скорее на принципе «деконструкции», что относится, в первую очередь, к переосмыслению «памяти жанра» в контексте романтической традиции. Среди нетрадиционных фактурных приёмов, используемых композитором для создания яркой фортепианной звуковой палитры, отметим, например, технику создания флажолетов, в рамках которой, исполнителю следует, удерживая аккорд, беззвучно нажимать звуки октавой выше, в результате чего возникает каскад обертонов (беззвучное взятие интервала или аккорда на фоне уже



звучащего на педали созвучия).

Если возвращаться к творчеству А.Д. Каменского-композитора, можно найти множество примеров такого способа звукоизвлечения (среди них – фортепианная фантазия на темы из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказания о невидимом граде Китеже»; фортепианная транскрипция Вступления и Антракта к IV действию из оперы Ж.Бизе «Кармен»). Данный факт указывает на то, что Александр Данилович чутко следил за всеми тенденциями в новой музыке и тщательно избирал интересные способы решения творческих задач (пример 2).

Согласно архивным данным А.Д. Каменский был прекрасно знаком с музыкой Д. Шостаковича и неоднократно исполнял её, хоть и непублично (сведения о включении произведений в концертные программы отсутствуют) – об этом свидетельствуют личные документы, которые были переданы наследниками пианиста в ЦГАЛИ [4]. Существующая Концертная транскрипция «Польки»⁴ из шостаковического балета «Золотой век» (1930) также подтверждает увлечение А.Д. Каменского творчеством великого композитора. Вероятно, непростая общественно-политическая ситуация, сложившаяся вокруг фигуры Дмитрия Дмитриевича во второй половине 1930-х гг. (имеются ввиду печально известные критические статьи в газете «Правда» и их последствия) «вычеркнула» из официального репертуара исполнителя сочинения советского мастера, в том числе и знаменитые 24 прелюдии для фортепиано (1932–1933).

В рамках обсуждения значимости просветительской деятельности А.Д. Каменского отдельного внимания заслуживает его статья, опубликованная в однодневной газете управления по делам искусств Горисполкома от 5 января 1941 года под красноречивым заголовком «Проблемы советского фортепианного творчества» [21]. В ней пианист подробно обрисовывает сложившуюся к тому времени в советской музыке ситуацию. В частности, он указывает на «перекося» внимания авторов в сторону сочинений большого жанра и отмечает незначительное внимание современных композиторов к камерным опусам. «В то время, как в области концерта для инструмента, солирующего в сопровождении симфонического

оркестра, мы имеем произведения, написанные с большим мастерством, – в музыке для сольного исполнения мы (за малым исключением) не находим ничего значительного и глубоко содержательного» [там же, с. 2]. А.Д. Каменский с эмоциональной остротой «взывает» к равнодушным читателям (естественно, обращаясь в первую очередь к целевой аудитории) и взвешенно, не скрывая своё очень личное отношение, констатирует дефициты, которые мешают развитию музыкального общества, особо подчёркивая разрыв коммуникации в связке «композитор-исполнитель».

Среди положительных моментов пианист подчёркивает нарастающий интерес среди исполнителей, обладающих композиторскими навыками, к жанру транскрипции оперных, балетных и симфонических сочинений советской музыки (сам являясь, по сути, примером такой универсальной личности). Он акцентирует важную просветительскую роль для решения задач продвижения советской музыки и её популяризации среди слушателей. «Желание исполнителей участвовать в создании искусства актуального, политически заострённого, созвучного нашей эпохе, вызвало к жизни ряд обработок советских симфонических, оперных и балетных произведений. Не следует преуменьшать роли и значения этих обработок. Созданные исполнителями, обладающими композиторскими навыками, они безусловно помогают пропаганде в фортепианной музыке советских идей и пропаганде самой идеи советской музыки» [21, с. 2], – справедливо заключает А.Д. Каменский.

К сожалению, создание такого рода сочинений не разрешало вопрос стиливого формообразования советской фортепианной музыки. Пианист чутко ощущает возможные недостатки обработок и обращает внимание читателей на то, что «для создания подлинно фортепианной музыки нужно, чтобы ядро её было бы задумано как концертное фортепианное звучание. Произведение, специально задуманное композитором для такого богатого, с далеко ещё не использованными возможностями инструмента, каким является фортепиано, – содержательнее и экспрессивнее любой блестящей обработки» [там же].

За пропагандистским тоном статьи, что в данном случае было обусловлено политической конъюнктурой, характерной практически для всех выходивших в печать работ того времени, мы можем уловить «то-

⁴ Шостакович Д.Д. Полька из балета «Золотой век» / обр. для фп. А. Каменского. Рукопись; для двух фп.:



ску» музыканта по воплощению исполнительских идей в творчестве советских композиторов, его тревогу о том, что в постоянной смене направлений музыкальной мысли, векторов развития и остро стоящих социальных задач, советское музыкальное искусство оставляло на периферии проблемы сольного инструментального исполнительства. Будучи всецело преданным новому политическому курсу в искусстве, А.Д. Каменский не мог смириться с критическим недостатком сочинений, написанных именно для фортепиано и раскрывающих не все богатые художественно-технические возможности инструмента, в том случае, если задачи такого рода произведений не имели идеологического целеполагания.

Поэтому репертуар А.Д. Каменского был настолько обширен, затрагивал наследие композиторов разных времён и стилевых направлений. Пианист на протяжении всего творческого пути находился в поиске нового, которое бы послужило основой свежих идей для советской музыки и, собственно, кристаллизации понятия «советского» фортепианного исполнительского стиля.

Актуальность творческой составляющей, сопряжение её с духом современности для А.Д. Каменского были основами музыкальной деятельности. В воспоминаниях, опубликованных его коллегами, всегда подчёркивалось особое дарование Александра Даниловича в трактовке и исполнении музыки авторов его поколения. Советский композитор и музыковед В.М. Богданов-Березовский определял А.Д. Каменского, как «явление незаурядное среди наших пианистов, воспитанных и сложившихся в определённых рамках “вчерашнего” пианизма и при исполнении современных авторов нередко оказывавшихся совершенно не состоятельными. Большие природные пианистические данные и чутьё к возможностям инструмента, наконец, отличное понимание замысла и намерение композитора отличают и выделяют этого артиста» [13, с. 27].

Также современники отмечали стройность и целостность формы концертных программ, составленных пианистом, – проработанность замысла в их построении и безукоризненность в передаче стилистических черт каждого представленного автора. Так, например, об одном из концертов А.Д. Каменского в Кружке Друзей Камерной Музыки критики писали в ленинградском журнале «Жизнь

Искусства», что произведения П.Хиндемита, Ж.Орика, А.Онеггера, Д.Мийо и И.Стравинского «сгруппировались в интересную картину современной музыкальной творческой мысли» [19, с. 24].

Некоторая поверхностность и очевидная идеологическая направленность другой статьи А.Д. Каменского «К проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства» («Советская музыка». 1935. № 12.) могла бы оттолкнуть сегодняшних читателей и исследователей от более пристального изучения вынесенных на обсуждение тезисов его работы. Однако стоит принять во внимание, что вся печатная литература о музыкальной жизни СССР и, в частности, журнал «Советская музыка», начиная с 1933 года, целенаправленно искореняли саму возможность плюралистических взглядов на проблемы музыкальной культуры страны. В изданиях, курируемых АСМ и РАПМ, власть стремилась создать единый орган по контролю над пропагандой социалистических идеалов в музыке. В результате большинство материалов того времени, особенно 1930-х и 1940-х годов, имели яркую идеологическую составляющую, а их содержание носило очевидный агитационный характер.

Публикация в подобного рода изданиях отнюдь не означала, что А.Д. Каменский был неискренен. Нередко он демонстрировал неоправданную резкость суждений по отношению к отдельным персоналиям, о которых нелестно упоминал, в частности, и в упомянутой выше статье. Однако если заострить внимание на сущностных задачах, которые пианист ставит перед советским музыкальным обществом, то им была высказана вполне понятная мысль, лишённая налёта конъюнктурности: «Работая над советскими произведениями, пропагандируя творчество советских композиторов (...), исполнитель становится проводником и пропагандистом советского музыкального творчества. В то же время, общение с различными аудиториями – на основе живой творческой связи – всей советской массы слушателей делает исполнителя как бы доверенным от советского слушателя, предъявляющего социальный заказ и творческие требования к советским композиторам» [20].

Напомним, что с первых дней существования Советской власти постепенно ограничивались возможность участия интеллигенции в жизни страны,



а в 1930-х годах начался период идеологизации культуры и искусства. Обозначенная статья А.Д. Каменского, безусловно, связана с этими тенденциями. Однако, за слоем типичных официальных пропагандистских установок того времени, довольно чётко прослеживаются творческие принципы пианиста, в частности, его подход к взаимодействию с новой, многочисленной и разнообразной по своим художественным предпочтениям, аудиторией, сложившейся вследствие бурных политических процессов начала XX века. В частности, А.Д. Каменский отмечает особую важность создания «лаборатории советского исполнителя – научно-производственной концертной организации, дающей передовой группе советских музыкантов возможность реализовать свои достижения». Определяются также и основные задачи этой структуры, среди которых пристального внимания заслуживают пункты об «изучении и пропаганде творчества советских композиторов» и «всемерном расширении сферы деятельности, втягивании в орбиту влияния талантливой молодёжи, воспитания её, руководства ею» [10].

Как отмечалось ранее, особую страницу в жизни и творческой деятельности А.Д. Каменского составляли концерты, проходившие в тяжелейший для страны период Великой Отечественной войны. Было крайне важно поддерживать и боевой дух солдат, отправлявшихся на передовую, перед которыми он выступал на сборных и мобилизационных пунктах, и мирных жителей, оставшихся в блокадном Ленинграде. Так, 13 сентября 1942 года в зале камерных концертов Ленгорсовета (сейчас в этом здании располагается Театр Марионеток им. Е.С. Деммени) состоялся музыкальный вечер⁵, посвящённый культуре союзников СССР по антифашистскому блоку. В первом отделении прозвучали произведения, «фортепианной шекспирианы»: пять пьес из «Ромео и Джульетты» С.С. Прокофьева, «Грёзы короля Лира» и танец эльфа Пэка из «Сна в летнюю ночь» К. Дебюсси и «Сон в летнюю ночь» Мендельсона-Листа. Второе отделение имело название «Английская и американская фортепианная музыка» – были исполнены широко известные западноевропейской

и менее знакомые советской публике сочинения Сирил Меир Скотта «В стране Лотоса», «Негритянский танец», цикл пьес «Книга Джунглей» и «Лесные эскизы» Эдуарда Мак-Доуэлла [5].

А.Д. Каменский в своём отчёте о работе за шесть с половиной месяцев Великой Отечественной войны (с 23 июня 1941-го по 8 января 1942 г.) писал о намерении провести цикл концертов: «В январе (1942 года) я приступил к выполнению нового интересного плана предложенного и проработанного мною и горячо поддержанного дирекцией Музыкального радиовещания. Это проведение цикла концертов под общим названием: “Английская и американская фортепианная музыка”. 1-й концерт этого цикла состоялся 3-го января с.г. (1942 год) в программе концерта мною были исполнены произведения современного композитора Кирилла Скотта (Сирил Меир Скотт). 2-й концерт цикла намечен на 19 января. В программе американские народные песни в обработках для фортепиано современных американских композиторов⁶. В третьем концерте цикла предполагаю исполнить ряд произведений английских вёрджиналистов 17-го и 16-го веков. Пёрсел, Арн и др. В четвёртом – современная американская музыка. Намечено также проведение тематических программ из произведений польских, чехословацких и норвежских композиторов» [5].

К сожалению, в полном объёме планы по проведению этих концертов не удалось осуществить, в том числе из-за невероятно высокой загруженности А.Д. Каменского в общественно-музыкальной жизни Ленинграда и самой тяжёлой блокадной зимы 1941–1942 года. Однако первый концерт из цикла наглядно представляет музыканта, поставившего себе задачу обогащения фортепианного репертуара. Очевидно, что пианист стремился к созданию цельных и ярких программ, логика которых строилась на том, чтобы прежде чем познакомить ленинградскую публику с новыми для неё композиторами и их произведениями, необходимо погрузить слушателей в мир английской культуры через литературные образы У. Шекспира в музыке С. Прокофьева, К. Дебюсси,

⁵ Ранее, 15 августа, здесь же прошёл концерт, упоминание о котором, к сожалению, сохранилось лишь в «дневнике» мероприятий из личного архива А.Д. Каменского [5].

⁶ Упоминаний о концерте 19 января 1942-го нет ни в «дневнике», ни в сохранившихся афишах. Есть только сведения о мероприятии 10 июля 1943 года при участии артистов оперы А.Н. Атлантова, М.И. Мержевской, Г.П. Скопа-Родионовой.



Ф. Мендельсона. Всё это отчётливо демонстрирует осознанное желание А. Д. Каменского расширять репертуарные границы советского исполнителя и служить просветительским задачам. Подтверждением вышесказанного является отчёт Александра Даниловича за тот же период о научно-исследовательской деятельности: «В связи с предстоящей задачей циклового показа английской и американской фортепианной музыки естественно организовалась и моя научно-исследовательская работа. Она протекает над этим ещё никак не проработанном у нас разделе репертуара» [5].

А. Д. Каменский был увлечён идеей преобразования творческих методов взаимодействия исполнителей и слушателей, которые должны смещать акценты с личных, индивидуальных качеств и достоинств музыканта на продвигаемую им концепцию или творческую идею: «Отношение аудитории имеет для советского исполнителя значение не только как реакция на личное качество его дарования (...), а как успех или неуспех его творческой пропаганды, его творческого дела» [11].

Цикл концертов «Наши союзники», разработанный и осуществлённый А. Д. Каменским в тяжелейшие дни блокады, является наглядным примером углубления понимания роли музыканта в общественной жизни Ленинграда. Искусство для горожан приобретало тогда колоссальное значение, открывало второй, «незримый» фронт, проходящий в сердцах слушателей. А. Д. Каменский чутко отреагировал на эту всевозрастающую в обществе потребность в классической музыке.

Программа первого отделения сольного концерта «Наши союзники» была посвящена теме воплощения образов литературных героев шекспировских произведений в творчестве ряда композиторов, объединённых западноевропейской культурной традицией. В подобном контексте закономерным выглядит идея открыть концертную программу исполнением ряда пьес из сюиты С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Таким образом, А. Д. Каменский не только с помощью музыки, но и композиционной стратегии программы дал возможность публике ощутить родственность восприятия и общность тематики произведений великого английского драматурга композиторами разных музыкальных эпох и стран, включая в это тематическое поле и советского композитора

С. Прокофьева. Задачей пианиста было вселить в слушателей осаждённого города надежду, что, вопреки всему, они не одиноки в своей борьбе, что искусство и культура союзников и СССР близки друг другу, несмотря на политическую конъюнктуру.

Подводя некоторые итоги исследования, подчеркнём следующее. Многогранная творческая деятельность выдающегося советского пианиста была неизменно сосредоточена вокруг пропагандистской стратегии. Она подпитывалась его невероятным именно композиторским чутьём ко всему новому и в том числе интересом к культуре прошедших столетий. Другими словами, исполнительская инициатива А. Д. Каменского в первую очередь служила просветительско-популяризаторским целям, стремлению посредством концертного фортепиано охватить объёмный жанровый, стилиевой и эпохальный спектр музыки.

Именно поэтому расширение репертуара для А. Д. Каменского являлось одной из важнейших задач в процессе формирования новой концепции советских исполнителей-музыкантов. Александр Данилович в своей статье говорит о многомиллионной аудитории слушателей, которые «жадно тянутся к культуре», а потому действительность, связанная с бурным культурным ростом, ставит особые задачи: исполнитель призван быть одним из активных участников «великой армии инженеров душ нового человечества» [11, с. 36]. То есть музыкант, согласно его творческому кредо, должен не только откликаться на запросы публики, но и «вести её за собой», выступать вдохновителем и открывать для слушателей новые грани музыкального искусства.

Репертуарная политика А. Д. Каменского была нацелена на включение в исполнительское пространство выдающихся образцов русской, зарубежной и современной классики. Он являлся первым исполнителем большинства произведений как современных советских, так и западноевропейских авторов. Владение композиторским ремеслом стало отправной точкой в создании талантливых концертных транскрипций и пополнении фортепианного репертуара как оперной, так и симфонической музыкой.

Творческие программы А. Д. Каменского в совокупности охватывали практически все стили и жанры фортепианного творчества, которые он на протяжении своей жизни обогащал не только популяр-



ными и востребованными публикой сочинениями, но и по наблюдениям А.Оссовского вводил «в нашу концертную практику множество несправедливо забытых, или в своё время не понятых произведений русской и зарубежной музыки, множество композиторских имён» [20].

Большинство современников отмечало резонанс личных профессиональных качеств и интересов пианиста с актуальными запросами времени. Особенно ярко это проявилось в тяжёлые периоды советской истории 1930-х и 1940-х годов. Б.Асафьев записал в характеристике на А.Д. Каменского от 8 декабря 1937 года следующее: «Очень трудно словесно определить это содержательное, смысловое “своеволие” в пианизме Каменского, но я знаю, что советская композиторская молодёжь глубоко ощущает в Ка-

менском не только талантливого профессионала-виртуоза. Но и ведущего музыканта-мастера, чутко раскрывающего смысл музыки, словом – друга творческой инициативы, творческой идеи в композиторах самого различного выявления. (...) Мне думается – музыкальная натура Каменского, в целом, и смысловая характерность его исполнительства одно из самых интересных и ярких явлений нашей музыкальной жизни, тесно спаянное с интенсивным ростом всей советской культуры» [20].

Эти слова ёмко определяют качества личности и деятельности Александра Даниловича Каменского, роль которого в контексте становления советского пианизма в первой половине XX века невозможно переоценить.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бобрик О. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: история сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова; Галина скрипсит, 2011. 472 с.
- 2/ Бородин Б.Б. Традиции романтизма и «Советское пианистическое пространство» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 27. С. 81–87.
- 3/ Бушен А.Д. Подвиг пианиста // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. Статьи. Воспоминания. М., 1970. С. 219.
- 4/ Гетьман А.В. Пианист и педагог Александр Каменский // Актуальные научные исследования в современном мире. 2021. № 6–4(74). С. 15–18.
- 5/ Документы к биографии А.Д. Каменского. ЦГАЛИ Фонд 545. Описание 1. Дело 9. [Электронный ресурс]. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/9> (дата обращения: 3.09.2024)
- 6/ Документы к биографии А.Д. Каменского. ЦГАЛИ.

- Фонд 545. Описание 1. Дело 120. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/120> (дата обращения: 3.09.2024)
- 7/ Документы к биографии А.Д. Каменского. ЦГАЛИ. Фонд 545. Описание 1. Дело 97. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/97> (дата обращения: 3.09.2024)
- 8/ Друскин М.С. «В. Желобинский и его опера “Именины”» // Советская музыка. 1935. № 5(23). С. 46–58. URL: <https://mus.academy/articles/zhelobinskii-i-ego-opera-imeniny> (дата обращения: 3.09.2024)
- 9/ Жалнин В.В. Дариус Мийо в СССР: к проблеме рецепции и межкультурной коммуникации. Всероссийский форум молодых ученых: сборник материалов, Екатеринбург, 27–28 апреля 2017 года. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2017. С. 58–67. EDN YNYTPD. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/53990/1/vfmu_2017_009.pdf (дата обращения 3.09.2024)



- 10/ Жизнь искусства: [еженедельник художественно-литературный, театральный]. Ленинград, 1927. Выпуск № 7.
- 11/ Каменский А.Д. К проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства: (В порядке обсуждения) // Советская музыка. 1935. № 12 С. 61–68; Против формализма и фальши: Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе композиторов: (сокращенный стеногр. отчет) // Советская музыка. 1936. № 5. С. 28–57. Прим.: Выступление А.Каменского см. 34–56.
- 12/ Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1998. 416 с.
- 13/ Мийо Д. Музыкальная жизнь в СССР // Рабочий и театр. 1926. № 27. С. 24–29.
- 14/ Михайлова Е.А. Собрание нотных рукописей как отражение творческой деятельности композитора и пианиста А.Д. Каменского // Вестник Альянс-Архео. 2017. № 21. С. 53–64.
- 15/ Новая французская музыка. «Шесть» / под ред. Игоря Глебова. Л.: ACADEMIA, 1926. 56 с.
- 16/ Переписка В.М. Дешевова. ЦГАЛИ. Ф. 104. Оп. 1. Д. 197.
- 17/ Решетник А.Д. Музыкальные взгляды и принципы А.Д. Каменского // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 4 (75). С. 135–144. URL: https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1724/1065?locale=ru_RU (дата обращения: 3.09.2024).
- 18/ Решетник А.Д. Интегральность как свойство творчества А.Д. Каменского в контексте фортепианной культуры // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1 (54). С. 130–139. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/integralnost-kak-svoystvo-tvorchestva-a-d-kamenskogo-v-kontekste-forte-piannoy-kultury> (дата обращения: 3.09.2024).
- 19/ Решетник А.Д. Жанр фортепианной транскрипции в творческом наследии А.Д. Каменского // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 6 (83). С. 134–148. URL: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/2063> (дата обращения: 3.09.2024).
- 20/ ТОГБУ «Государственный архив Тамбовской области». Фонд Р-1430 Дело 187. Опись 1.
- 21/ Четвёртая декада советской музыки и эстрады: одnodневная газета Управления по делам искусств Ленгосполкома. 1941. 5 янв. Ленинград, 1941.

REFERENCES

- 1/ Bobrik, O. (2011) Venskoe izdatel'stvo «Universal Edition» i muzykanty iz Sovetskoy Rossii: istoriya sotrudnich-

estva v 1920–30-e gody [The Vienna Publishing House "Universal Edition" and Musicians from Soviet Russia: A History of Collaboration in the 1920s–30s], N.I. Novikov Publishing House; Galina Skripsit, St.Petersburg, 472 p. (In Russ.)

2/ Borodin, B.B. (2014), "Traditions of Romanticism and the "Soviet Pianistic Space"", Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 27, pp. 81–87 (In Russ.)

3/ Bushen, A.D. (1970), "The Feat of a Pianist", Muzyka na frontah Velikoj Otechestvennoy vojny. Stat'i. Vospominaniya [Music on the Fronts of the Great Patriotic War. Articles. Memories], Moscow, pp. 217–232 (In Russ.)

4/ Dokumenty k biografii A.D. Kamenskogo [Correspondence of V.M. Deshevov], TsGALI.F. 104, Op. 1, D. 197. (In Russ.)

5/ Dokumenty k biografii A.D. Kamenskogo [Documents for the biography of A.D. Kamensky], TsGALI Collection 545, Inventory 1, File 9, Available at: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/9> (Accessed 3 September 2024) (In Russ.)

6/ Dokumenty k biografii A.D. Kamenskogo [Documents for the biography of A.D. Kamensky], TsGALI, Fund 545, Inventory 1 File 120 [Electronic resource], Available at: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/120> (Accessed 3 September 2024) (In Russ.)

7/ Dokumenty k biografii A.D. Kamenskogo [Documents for the biography of A.D. Kamensky], TsGALI, Fund 545, Inventory 1, Case 97, Available at: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/97> (Accessed 3 September 2024) (In Russ.)

8/ Druskin, M.S. (1935), "V. Zhelobinsky and his opera "Name Day"", Sovetskaya muzyka [Soviet Music], no. 5 (23), pp. 46–58, Available at: <https://mus.academy/articles/zhelobinskii-i-ego-opera-imeniny> (Accessed 3 September 2024) (In Russ.)

9/ Getman, A.V. (2021), "Pianist and teacher Alexander Kamensky", Aktual'nye nauchnye issledovaniya v sovremennoy mire [Current scientific research in the modern world], no. 6–4(74), pp. 15–18. (In Russ.)

10/ Kamensky, A.D. (1935), "On the problem of the struggle for the style of Soviet musical performance: (In the order of discussion)", Sovetskaya muzyka, no. 12, pp. 61–68; "Against formalism and falsehood: Creative discussion in the Leningrad Union of Composers: (abridged verba-



tim report)", *Sovetskaya muzyka*, no. 5, pp. 28–57. Note: For A. Kamensky's speech, see 34–56 6 (In Russ.)

11/ (1927), *Life of Art: [weekly artistic, literary, theatrical]*, Leningrad, issue 7. (In Russ.)

12/ Mihajlova, E.A. (2017), "Collection of musical manuscripts as a reflection of the creative activity of composer and pianist A.D. Kamensky", *Bulletin of the Alliance-Archeo*, no. 21, pp. 53–64 (In Russ.)

13/ Milhaud, D. (1926), "Musical life in the USSR", *Worker and theater*, no. 27, pp. 24–29 (In Russ.)

14/ Milhaud, D. (1998), *Moya schastlivaya zhizn' [My Happy Life]*, Kompozitor, Moscow, 416 p. (In Russ.)

15/ *Novaya francuzskaya muzyka. «Shest'» (1926)*, [New French Music. "Six"], edited by Igor Glebov, ACADEMIA, Leningrad, 56 p. (In Russ.)

16/ Reshetnik, A.D. (2024), "Integrality as a property of A.D. Kamensky's creativity in the context of piano culture", Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/integralnost-kak-svoystvo-tvorchestva-a-d-kamenskogo-v-kontekste-forte-piannoy-kultury> (Accessed 3 September 2024). (In Russ.)

17/ Reshetnik, A.D. (2021), "Musical views and principles of A.D. Kamensky", Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-vzglyady-i-printsipy-a-d-kamenskogo> (Accessed 3 September 2024). (In Russ.)

18/ Reshetnik, A.D. (2022), "The genre of piano transcription in the creative heritage of A.D. Kamensky", Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-forte-piannoy-transkriptsii-v-tvorcheskom-nasledii-a-d-kamenskogo> (Accessed 3 September 2024). (In Russ.)

19/ "The fourth decade of Soviet music and variety art: one-day newspaper of the Arts Department of the Leningrad City Executive Committee" (1941), January 5, Leningrad. (In Russ.)

20/ TOGBU "State Archives of Tambov Region" Fund R-1430 File 187 Inventory 1. (In Russ.)

21/ Zhalnin, V.V. (2017), "Darius Milhaud in the USSR: on the problem of reception and intercultural communication", Available at: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/53990/1/vfmu_2017_009.pdf (Accessed 3 September 2024). (In Russ.)

Информация об авторе

Решетник Андрей Дмитриевич, соискатель, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург); старший преподаватель кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

E-mail: andreireshetnik94@gmail.com

Author information

Andrei D. Reshetnik, postgraduate student, Vaganova Academy of Russian Ballet (St. Petersburg); Senior Lecturer, Department of General Course and Methods of Teaching Piano, St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov

E-mail: andreireshetnik94@gmail.com



УДК 78.085

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТАНГО В КИНОМУЗЫКЕ А.Г. ШНИТКЕ К ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «АГОНИЯ» Э.Г. КЛИМОВА

А.А. СУШЛЯКОВА

Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки, 630099, г. Новосибирск, Российская Феде-
рация.

АННОТАЦИЯ. Значительную часть творческого насле-
дия А.Г. Шнитке занимает киномузыка. На протяжении
фактически всей жизни композитор работал в области
киноискусства – создавал партитуры к художественным,
телевизионным, мультипликационным, хроникальным
и документальным фильмам. Из широкого перечня ра-
бот в качестве материала для статьи была выбрана двух-
серийная историко-психологическая драма «Агония»
режиссёра Э.Г. Климова. Музыкальным лейтсимволом
художественного фильма выступил жанр танго как обо-
стрённый выразитель атмосферы эпохи исторических
и социальных катастроф. Сопоставление кинопартитуры
танго, т. е. авторской «матрицы» замысла и фонограммы,
нацеленной на показ стремительно гибнущей Российской
империи и противоречивого образа Распутина, выявляет
существенные смысловые расхождения. Инвариант
композитора – носитель трансцендентных смыслов, рас-
крывающихся при помощи семантики тембровых вари-
аций на тему танго-остinato. В интерпретации режиссёра
главным стал дискурс бездуховности и бессилия власти,
крушения человеческих судеб, в результате чего в трак-
товке фонограммы танго через обличительно-критический
подход были обнаружены негативные и мистико-роковые
свойства жанра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: киномузыка, кинодраматургия,
жанр танго, А.Г. Шнитке, фильм «Агония», Э.Г. Климов.

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

THE DRAMATURGICAL ROLE OF A.G. SCHNITTKE'S TANGO IN THE FILM MUSIC FOR THE HISTORICAL DRAMA «AGONY» E.G. KLIMOVA

A.A. SUSHLYAKOVA

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk,
630099, Russian Federation

ABSTRACT. A significant part of A.G. Schnittke's cre-
ative legacy is film music. Throughout virtually his entire
life, the composer worked in the field of film art – he
created scores for feature, television, animated, chronicle
and documentary films. From a widelist of works, the two-
part historical and psychological drama «Agony» direct-
ed by E.G. Klimov was chosen for the article. The musical
leit-symbol of the feature film is the tango genre as an
acute expressor of the atmosphere of the epoch of histori-
cal and social catastrophes. A comparison of the film score
of the tango, i.e. the author's «matrix» of the idea and the
phonogram aimed at showing the rapidly perishing Rus-
sian Empire and the contradictory image of Rasputin, re-
veals significant semantic discrepancies. The composer's
invariant is a carrier of transcendental meanings, revealed
through the semantics of timbre variations on the theme
of the tango ostinato. In the director's interpretation, the
discourse of soullessness and powerlessness of power, the
collapse of human destinies became the main one, as a re-
sult of which the negative and mystical-fatal properties of
the genre were revealed in the interpretation of the tango
phonogram through a denunciatory-critical approach.

KEYWORDS: film music, film dramaturgy, tango genre,
A.G. Schnittke, film «Agony», E.G. Klimov.

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



Киномузыка в творческой жизни А.Г. Шнитке, по справедливому замечанию Г.В. Ковалевского, была «одним из значительных источников вдохновения» [7, с. 299], поэтому партитуры и саундтреки к фильмам – художественным (1963–1992), телевизионным (1964–1984), мультипликационным (1968–1982), хроникальным и документальным лентам (1971–1980) – составили чрезвычайно масштабный пласт в наследии композитора¹. Первым в этом списке значится метр «Вступление» И.В. Таланкина (1963), где автор «осторожен и по-хорошему незаметен в кадре» [17, с. 87], а последними – «Конец Санкт-Петербурга» В.И. Пудовкина (1927)² и «Мастер и Маргарита» (1993) Ю.В. Кары, музыка к которым стала совместным творческим проектом с сыном Андреем.

В «выступлении на авторском вечере» [2, с. 207–220] А.Г. Шнитке довольно откровенно делился своими соображениями о работе в киноиндустрии. Двойственность его позиции объяснялась, с одной стороны, негативной оценкой этого рода деятельности – «рука об руку» шли материальная сторона вопроса и «мучительный характер времени», не позволяющий заняться «собственной работой» [там же, с. 214]. С другой стороны, отмечались и плюсы, среди которых, как ни парадоксально, возможность отрезвляющей субординации, далее – практика быстрого вхождения в процесс и принятие молниеносных решений, кропотливый труд с оркестром и проверка на «прочность» желаемых нюансов, а также возможность скорого, «не через год, не через двадцать лет, как бывает с сочинениями, написанными для себя, а сразу», знакомства с готовым материалом [там же, с. 214].

Но основополагающими в обсуждении проблемы «кино и композитор» становятся размышления экзистенциального характера, где в поле зрения оказываются утрата личного восприятия и «игра в прятки» с субъективными представлениями, невозможность выразить собственное «я», нахо-

дясь в подчинении режиссёрских идей и решений, а также представление не менее тонкой материи – внутреннего мира автора, «который состоит далеко не только из его собственных композиторских идей – чистых, стерильных, прекрасных: там и вся музыкальная субкультура, которую он впитал, – и то, что он слышал в детстве, и то, что он слышит каждый день на улице, – это всё его окружает, это всё живёт в нём» [там же, с. 215].

Становятся понятными причины пристального внимания музыковедов и критиков к теме. Число исследований о киномузыке А.Г. Шнитке внушительно – это статьи широкого круга авторов, например, А.Кагарлицкой [5], Г.В. Ковалевского [7], А.Н. Митты [16], Ю.В. Михеевой [17], Е.А. Моревой [18] и др., включающие как анализ отдельных фильмов, так и освещение значимости данной линии в творческом наследии композитора. Эта область деятельности затрагивается в монографических изданиях В.Н. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке» и «Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества» [20; 21 (совместно с Е.И. Чигарёвой)], А.В. Богдановой «О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы» [3], в беседах с композитором, опубликованных под редакциями А.В. Ивашкина [2] и Д.И. Шульгина [23]. Изучению специальных вопросов темы посвящена диссертация А.Ф. Мирошкиной «Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования»³ [15].

Интересующий нас аспект кинодраматургии потребовал привлечения методологических положений, которые разработаны в не менее объёмном круге переводных монографий и изданий российских авторов, среди авторитетных – З. Лисса «Эстетика киномузыки» (пер. с польск., 1970) [10], Т.И. Корганов и И.Д. Фролов «Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма» (1964) [8]. Проблематика продолжает изучаться в современном музыкознании, из числа исследований выделим докторскую диссертацию

¹ Сведения даны по кн.: Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., авт. предисл. А.В. Ивашкин [2, с. 297–299].

² Фильм подготовлен для показа во Франкфурте в 1992 г.

³ Среди публикаций автора по теме диссертации отметим статьи «История и современность: “Агония” (о фильме Э. Климова с музыкой А. Шнитке)» [12], «Киномузыка А. Шнитке: аспекты комплексного анализа» [13] и «Киномузыка А. Шнитке: круг литературных образов» [14].



Т.Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино)» [22], в которой рассматриваются все известные подходы к изучению темы: от создания музыки к фильму и её использования в качестве саундтрека, «придающего динамику действию» [9, с. 35], к обособленному существованию в звуковом пространстве.

Компоненты системы подразумевают общие выразительные черты и композиционно-драматургические функции, но в диалоге с интерпретацией режиссёра не всегда учитывается первоначальный художественный замысел композитора. Именно эта сторона вопроса, касающаяся роли танго в музыке А.Г. Шнитке к историко-психологической драме «Агония» – двухсерийному художественному фильму режиссёра Э.Г. Климова (сценарий С.Л. Лугина и И.И. Нусинова)⁴, и несомненные модификации драматургического решения, произошедшие в фонограмме в сравнении с авторским оригиналом кинопартитуры, привели нас к рассмотрению «аудиовизуального варианта текста» [22, с. 12].

Из-за ряда перипетий, связанных с выходом «в свет» длительное время лежавшего «на полке» фильма, лишь в 1981 г. он получил признание сначала у зарубежных зрителей⁵, а после – транслировался на экранах кинозалов Советского Союза. Таким образом, автор приступил к музыке, имея «за плечами», как акцентирует в своей диссертации А.Ф. Мирошкина [15], значительный опыт первого поискового и экспериментального периода работы в кинематографе («период шестидесятых годов») и практику взаимодействия с Э. Климовым в ряде картин («Похождения зубного врача» 1965, «Спорт, спорт, спорт» 1971, «И всё-таки я верю...» 1972⁶).

А.Г. Шнитке ценил музыку к «Агонии» за обособленность её драматургического решения замыслом фильма, продуманность закадрового и внутрикадрового звучания музыкального материала – постоянное

его участие в эпизодах киноленты. В интервью он подчеркнул эти моменты так: «... идея фильма и жанр его давали возможность использования музыки с самого начала. Всё строилось на музыке (в фильме почти нет эпизодов без неё), и музыка составляла некую непрерывную вязь, охватывающую фильм от начала и до конца» (цит. по: [12, с. 201]).

Импульсы к такому действенному драматургическому решению подтверждает анализ фонограммы и подготовленной А.Г. Шнитке кинопартитуры на материале танго. Жанр стал музыкальной «эмблемой» знаковых сочинений композитора – его «следы» обнаруживаются в Полифоническом танго (1979), кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983), балете «Эскизы» (1985), музыке к упомянутому ранее кинофильму «Мастер и Маргарита», а также в знаменитом Concerto grosso № 1 (1977) и опере «Жизнь с идиотом» (1991), объединённых автоцитатой (*темой танго*) из фильма «Агония», получившей в новом контексте иное смысловое прочтение. Автор считал «из пуристских соображений недопустимым для себя использовать “вульгарные” интонации – что-то в духе бытовой музыки, марши, вальсы, танго» и «полагал, что всё это – не материал искусства», но позже, руководствуясь накопленным опытом, пришёл к убеждению, «*что таким материалом может быть всё что угодно*» (цит. по: [4, с. 44]).

Выбор жанра танго, ставшего в музыке фильма лейтсимволом трагического слома русской истории, нуждается в обосновании такого композиторского решения. Напомним, что съёмки «Агонии» начались в 1966 г. – незадолго до важной для Советского Союза юбилейной даты. К 50-летию Октябрьской революции необходимо было подготовить метр, отразивший пользу преобразований политического ландшафта: проиллюстрировать социальное напряжение и беспочвенность царской воли, ключевые события, предшествовавшие кровавому недовольству и показывающие «глухоту» власти – закат системы сквозь призму трагедий и потерь. Поэтому, быть может, создатели отказались как от передачи «русскости» и фольклорной первоосновы в музыкальной атмосфере киноленты, несущих символику скрытой мощи народных сил, так и от звучания революционных мотивов, связанных с преобразующим движением, не отвечающим общему духу картины – лишённому опор времени развала и хаоса.

⁴ Сценарий создавался совместно с историком П.Е. Щёголевым по пьесе А.Н. Толстого «Заговор императрицы» (5 д., 10 к., 1925).

⁵ На кинофестивале в Венеции картина была удостоена приза ФИПРЕССИ (1982) и Гран-при «Золотой орёл» во Франции (1985).

⁶ После смерти режиссёра М.И. Ромма в 1971 г. фильм был завершён Э.Г. Климовым и М.М. Хуциевым.



Другое объяснение причин введения музыки танго в фильм может быть связано с его происхождением и первоначальным назначением – танца-«летописца», запечатлевшего переломные события истории Аргентины, танца-дителя улицы, где царили «... страдание ..., насилие, контрабанда и изнуряющий труд, тоска ... и надежда» [6, с. 52]. Нонконформистская сущность танго, спрессовавшего в музыке «взрывной характер и невыразимую тоску по несбыточному лучшему», «обречённую готовность и животное желание» (Е. Мартиди [11, с. 9]), оказалась парадоксально близка настроениям разных социальных слоёв русской жизни времени кануна.

Композитор, надо полагать, также сознавал, что «шлейф» полукриминальной среды, контркультурная природа и, в свою очередь, громадная энергетическая сила танго окажутся под стать сущности главного персонажа фильма.

Возможно, эти соображения привели к решению использовать танго в качестве «знака» взрывчатой атмосферы эпохи. Наделив жанр концептуально-образными задачами и шифрами, А.Г. Шнитке, вероятно, руководствовался в его трактовке идеей реконструкции событий Российской империи на сломе истории.

Для передачи такого замысла в кинопартитуре композитор обострил в тематическом материале танго взаимоотношения между мелодическим и ритмическим компонентами стилистического канона жанра, гиперболизировал его признаки приёмом «единовременного контраста», позволяя тем самым выявить в авторской интерпретации симптомы *мутации танго*. Ощущения двуплановости смысла музыки возникают благодаря остинатно-механическому аккомпанементу жёстко-синкопированного рисунка с характерным движением *perpetuum mobile*, как одной из категорий «символики зла» [1, с. 25], из «тисков» которого словно стремится вырваться экспрессивный мелодический голос, наделённый недвусмысленными аллюзиями на музыку русских кабаре в духе чувствительного танго-романса «утраченных иллюзий».

Символический показ замысла картины проступает в композиционном решении кинопартитуры: автор избрал симметричную форму сложной трёхчастной структуры замкнутого кругового развития с зеркальной репризой, очертив своего рода «колесо

фортуны». Состояние неизбежности «трагического конца» усиливают двенадцать проведений темы танго – ёмкий символ, как отмечал композитор, выражающий неотвратимость хода времени, роковых ударов судьбы и религиозно-евангелические знаки миропонимания [23, с. 47].

Особенность формообразования выявляет дополнительные скрытые смыслы, кроющиеся в тембровых вариациях на тему остиinato (со связующим ритурнелем). Проведения танго можно воспринять как олицетворение вечных ступеней человеческого существования благодаря семантике сольных тембров челесты, скрипки, кларнета и их последовательному проведению, далее – нарастанию оркестровой звучности, приводящей к угрожающей экспрессии кульминации (из-за выделения жёсткого ритма рояля и малого барабана этот эпизод воспринимается как вторжение агрессивно-наступательной силы), с ракоходным возвращением тембров и «свёртыванием» темы. Композитор воссоздал целостную модель бытия в ситуации «апокалипсиса времени кануна»⁷.

Иного рода смысловые значения А.Г. Шнитке придал «вырванным» из целого фрагментам танго в фонограмме: на протяжении двух серий фильма семь проведений темы оказываются выразителем амбивалентных смыслов, с одной стороны, становясь символом сложных социальных процессов, мощным, резонирующим знаком эпохи трагических потрясений, с другой – проводником негативной шкалы смыслов, бездуховно-отталкивающих и мистико-роковых.

О вдохновителях, указавших путь потенциально-го вектора развития жанра – его переосмысления, композитор вспоминал в одной из бесед: «Николай Каретников показывал мне музыку своей “Мистерии Апостола Павла”. Там есть танго, под которое герой кончает жизнь самоубийством. И после этого он остался в полной убеждённости, что появившееся у меня Танго в Первом concerto grosso – это его влияние. А когда позднее услышал танго из “Фауста”,

⁷ К музыкальным характеристикам последовательного крушения Российской империи следует отнести лейттемы «судьбы России», «надежды» и «смерти», подробный анализ которых дан в упомянутой ранее статье А.Ф. Мирошкиной «История и современность: “Агония” (о фильме Э. Климова с музыкой А. Шнитке)» с указанием нумерации из партитуры фонограммы [12, с. 201–203].



то воспринял это как прямой стилистический плагиат. Однако задолго до танго, под звуки которого умирает Нерон в мистерии Каретникова, была “Трёхгрошовая опера” Курта Вайля, где подобное цинично-жесткое танго было одним из лучших номеров. Музыка “Трёхгрошовой оперы” сидела у меня в голове с 1949 года, потому что мой отец был помешан на этой музыке – и, когда в 1949 году появились старые пластинки, он немедленно стал их крутить. Попав в 1955 году в ГДР, он привёз оттуда пластинку с “Трёхгрошовой оперой”. Любопытно, что у Маяковского ещё в поэме “Война и мир”, написанной в 1915 году, есть нотами выписанный мотив Аргентинского танго смерти. Есть и позднейшие примеры. Вспомни знаменитый фильм Бернардо Бертолуччи “Последнее танго в Париже”, в финале которого танго выступает всё в той же роковой функции. Это как бы неотъемлемая функция танго во все времена. Поэтому ... я делал то же, что делали до меня и до него. И делают после меня и после него» [2, с. 123].

Очевидно, что модификации танго обусловлены связью с главным персонажем фильма Распутиным, персонифицирующим многоплановую картину гибели России. Мессия и Антихрист⁸ в одном лице, натуралистичную роль которого исполнил А.В. Петренко, был фигурой неоднозначной и мистической – «истеричной и экзальтированной, постоянно эпатарующей окружающих» [19, с. 117]. Он – старец-целитель, склонный к распутству и наживе, – приобрёл известность благодаря колоссальному влиянию на царскую семью и вмешательству в политические дела страны. Манипулятивный тип воздействия с его стороны способствовал ухудшению репутации власти в глазах народа и общественной антипатии, которая привела к заговору и убийству загадочной личности: «... мы ... предложили зрителю не подлинное истинное лицо, каким оно было в действительности, но историческое лицо, сквозь призму восприятия его современников и наших современников», – делился режиссёр в беседе с киноведом и кинокритиком И.И. Рубановой (цит. по: [3, с. 33]).

Находясь на вершине властных структур, персонаж объединяет исторический, сюжетный и психологический планы, представляет все социальные слои – кре-

стьянский мир, русскую церковь, дворянство и царскую семью. В качестве музыкального воплощения столь парадоксальной персоны композитором был выбран путь включения очевидно-доступных для понимания жанров. Как выходец из народа Распутин характеризуется народной песней «Степь да степь кругом», его дар целителя передан пением колыбельной (детской прибауткой «Фома едет на курице»), стихийный нрав неуправляемой природы показан в сценах цыганских плясок, в салонных эпизодах с его присутствием звучат популярные романсы «Вспомни тихий запущенный сад», «Отцвели уж давно хризантемы в саду», в заключительных кадрах фонограмма складывается из «мозаики», включающей фрагменты американской песни-марша «Янки-дудл» (как сниженный знак народного патриотизма) и танго. Музыкальные характеристики сложной природы персонажа А.Г. Шнитке нередко дополняет напряжёнными «звуковыми состояниями», вводя шумовой фон – символ пугающего «гула времени». Таким образом, композитор искусно и смело задействует жанровые средства музыки, работая с ними с точки зрения оценочно-критических и символических качеств.

Сопоставляя положение танго в кинопартитуре и фонограмме фильма, можно выявить приёмы сохранения драматургической роли тембровых вариаций: так, в 1-й серии для показа буйного нрава и стихийности природы главного героя, ставших разрушительной силой для страны, были выбраны экспрессивные туттийные эпизоды, звучащие «в полную силу» и сохраняющие наиболее целостно взятый фрагмент из центральных разделов первоисточника. Их ввод несомненно обусловлен демонстрацией «искусственных» идеалов и ценностей старого мира – на первый план словно выходит «криминогенная» природа жанра, призванная подчеркнуть ложное вознесение царской семьёй из людской толпы старца. Ряд ключевых эпизодов, в которых Распутин движет судьбами людей разных слоёв общества и даже властью страны, нацелен на показ моральных и социальных дилемм: экспозиционным является бестактный звонок в поздний час из увеселительного заведения председателю Совета министров И.Л. Горемыкину, далее, вслед за цыганскими плясками, – напряжённая сцена в 8-м кабинете при участии министра внутренних дел А.Н. Хвостова и князя М.М. Андроникова и скандал

⁸ «Мессия» и «Антихрист» – предшествующие названия кинокартины «Агония».



в высшем обществе, спровоцированный распущенным женолюбом Распутиным, насильственно пытающимся увести чужую супругу («чей муж старца ударил») – баронессу Сашеньку.

Облик «невинной красоты» героини и его «отголоски» вскользь продолжают напоминать о себе в сюжетной линии фильма. Модифицированный вариант танго, венчающий 1-ю серию, – ещё одна грань идеального образа женщины. Ложная надежда на счастье Распутина раскрывается в эпизоде телефонного звонка от таинственной незнакомки, жаждущей свидания с ним. Он оказывается реминисцентной аркой в отношении к первому появлению героя, а именно его вкрадчивого голоса, но вместе с тем – это пример существенной трансформации тембрового решения темы: композитор наделяет открыто-чувственной притягательностью мелодию танго, в затаённо-неуловимом звучании которой ощущим «греховный соблазн»: «тема соблазна-ловушки», названная так авторами коллективной монографии об А.Г. Шнитке (В.Н. Холоповой и Е.И. Чигарёвой) [21, с. 193], интонируется женским голосом. В такой переокраске материал становится связкой двух серий (трижды этот вариант звучит во второй), смысл подобного драматургического решения не поддаётся однозначной характеристике – он может быть воспринят как предвестие неизбежной гибели⁹.

⁹ Подобную метаморфозу претерпевает ещё один сквозной жанр фильма – вальс, сопутствующий показу «идиллической картины» жизни царствующей семьи, выступающий атрибутом торжества, безмятежности и душевного спокойствия. Так, например, он звучит в сцене мирного катания императорской династии. Однако упоминание о старце Распутине на словах: «Умоляю Вас! Прогоните его!», обращённых председателем Государственной думы М.В. Родзянко к Николаю II, сопровождается вальсовой музыкой, где начинает просвечивать скрытый смысловой план: в непрерывно повторяющемся остигнато аккомпанементе отчётливо проступает формула средневековой секвенции *Dies irae* – утверждённый романтиками знак дьяволиады и «потустороннего мира».

Словно замороженный, колеблющийся между чувствами сладострастия и необъяснимого влечения, Распутин во 2-й серии встречается с таинственной «певуньей». Резким контрастом становится натуралистичная сцена-заговор священников православной церкви, обвиняющих «нечестивца» в дьявольских происках и изгоняющих его. Нарастающий конфликт, отвержение царской семьёй и последующие скитания, приводят к кульминации фильма – попытки отравления лжепророка в доме князя Ф.Ф. Юсупова. Влияние Распутина на людские судьбы оборачивается против него, теперь он – жертва. В финальной сцене – *сцене агонии* – дан ещё один вариант трансформации темы танго: тихо-просветлённый и вместе с тем скрыто-напряжённый «вибрирующий» тембр синтезатора, напоминая органное звучание, передаёт момент внезапной очарованности старца образом женщины на картине, словно ангельским видением.

Тема танго, «ведя за руку» главного героя к смерти, оказывается в финале картины катарсическим символом воспарения души. «Там тихо... Ангелы поют», – заключает Распутин. В этой трактовке проступает стремление создателей фильма к мифологизации персонажа как олицетворению глубин народного духа. Средствами музыки на краткое мгновение композитор вводит через экстатическое состояние Распутина столь свойственный нашей культуре мотив веры в покровительство небесных сил.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акишина Е.М. Семантические аспекты анализа творчества А.Шнитке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 38 с.
- 2/ Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., авт. предисл. А.В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2024. 320 с.
- 3/ Богданова А.В. О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы. М.: МГИМ имени А.Г. Шнитке, 2015. 150 с.
- 4/ Демченко А.И. Многообразная музыкальная реальность. К 85-летию со дня рождения А.Г. Шнитке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4 (6). С. 36–47.
- 5/ Кагарлицкая А. Стекло-гармоника. О киномузыке Альфреда Шнитке // Музыкальная жизнь. 1987. № 17. С. 17–19.
- 6/ Кассабова К. Двенадцать минут любви: танго-роман. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. 304 с.
- 7/ Ковалевский Г.В. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История. СПб.: РИИИ. 2014. С. 299–311.
- 8/ Корганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. 351 с.
- 9/ Ли Цзянь, Медведева Н.В. Композитор и режиссёр: о творческом методе создания киномузыки // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 34–44.
- 10/ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Искусство, 1970. 496 с.
- 11/ Мартиди Е. Дневники танго: роман. М.: Центрполиграф, 2010. 191 с.
- 12/ Мирошкина А.Ф. История и современность: «Агония» (о фильме Э.Климова с музыкой А.Шнитке) // Театр. Кино. Живопись. Музыка. Ежеквартальный альманах. М.: ГИТИС. 2015. С. 195–205.
- 13/ Мирошкина А.Ф. Киномузыка А.Шнитке: аспекты комплексного анализа // Международный научно-исследовательский журнал. 2023. № 1 (127). С. 1–7.
- 14/ Мирошкина А.Ф. Киномузыка А.Шнитке: круг литературных образов // Pan-Art. 2022. Т. 2, Вып. 1. С. 7–10.
- 15/ Мирошкина А.Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2017. 27 с.
- 16/ Митта А.Н. О музыке Шнитке для кино // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра». 2001. Вып. 2. С. 187–189.
- 17/ Михеева Ю.В. Альфред Шнитке и конец «большого стиля» в российской киномузыке // Вестник ВГИК. 2011. № 10. С. 82–93.
- 18/ Морева Е.А. Киномузыка Альфреда Шнитке: взаимодействие жанров // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра». 2014. Вып. 9. С. 114–117.
- 19/ Никонорова Т.Н. Фильм «Агония»: кинообраз сибирского крестьянина Г.Е. Распутина // Новый исторический вестник. 2011. № 29. С. 116–120.
- 20/ Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2002. 253 с.
- 21/ Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.
- 22/ Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2002. 34 с.
- 23/ Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Делова Лига, 1993. 110 с.

REFERENCES

- 1/ Akishina, E.M. (2003), Semanticheskie aspekty analiza tvorchestva A. SHnitke [Semantic aspects of analysing the work of A. Schnittke], Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya, Moscow, 38 p. (In Russ.)
- 2/ Besedy s Al'fredom SHnitke / Sost., avt. predisl. Ivashkin, A.V. (2024) [Talks with Alfred Schnittke], Klassika-XXI, Moscow, 320 p. (in Russ.)
- 3/ Bogdanova, A.V. (2015), O kinomuzyke Al'freda SHnitke: hudozhestvennyye fil'my [About Alfred Schnittke's film music: feature films], Moskovskij gosudarstvennyj institut muzyki imeni A.G. SHnitke, Moscow, 150 p. (In Russ.)
- 4/ Demchenko, A.I. (2019), "Multifarious Musical Reality. To the 85th anniversary of the birth of A.G. Schnittke", Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of Art History], no. 4 (6), pp. 36–47. (In Russ.)
- 5/ Kagarlickaya, A. (1987) "Glass Harmonica. On the film music of Alfred Schnittke", Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], no. 17, pp. 17–19. (In Russ.)



- 6/ Kassabova, K. (2013), Dvenadcat' minut lyubvi: tango-roman [Twelve Minutes of Love: a Tango Novel], Al'pina non-fikshn, Moscow, 304 p. (In Russ.)
- 7/ Kovalevskij, G.V. (2014), "Alfred Schnittke's film music in the context of the evolution of his work", Music in the cultural space of Europe - Russia. Events. Personality. History, Rossijskij institut istorii iskusstv, St. Peterburg, pp. 299–311. (In Russ.)
- 8/ Korganov, T.I., Frolov, I.D. (1964), Kino i muzyka. Muzyka v dramaturgii fil'ma [Film and Music. Music in the dramaturgy of the film], Iskusstvo, Moscow, 351 p. (In Russ.)
- 9/ Li, C. (2024), "Composer and director: on the creative method of creating film music", Vestnik muzykal'noj nauki [Bulletin of Musical Science], Vol. 12, no. 1, pp. 34–44. (In Russ.)
- 10/ Lissa, Z. (1970), Estetika kinomuzyki [The aesthetics of film music], Iskusstvo, Moscow, 496 p. (In Russ.)
- 11/ Martidi, E. (2010) Dnevnik tango: roman [The Tango Diaries: a novel], Centrpoligraf Moscow, 191 p. (In Russ.)
- 12/ Miroshkina, A.F. (2015), "History and Modernity: "Agony" (about E. Klimov's film with music by A. Schnittke)", Teatr. Kino. Zhivopis'. Muzyka. Ezhekvartal'nyj al'manah [Theatre. Cinema. Painting. Music. Quarterly almanac], Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva, Moscow, pp. 195–205. (In Russ.)
- 13/ Miroshkina, A.F. (2023), "A. Schnittke's film music: aspects of complex analysis", Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal [International Research Journal], no. 1, pp. 1–7. (In Russ.)
- 14/ Miroshkina, A.F. (2022), "A. Schnittke's film music: a circle of literary images", Pan-Art, Vol. 2, no. 1, pp. 7–10. (In Russ.)
- 15/ Miroshkina, A.F. (2017), Kinomuzyka Al'freda SHnitke: opyt issledovaniya [Alfred Schnittke's film music: a research experience], Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya, Magnitogorsk, 27 p. (In Russ.)
- 16/ Mitta, A.N. (2001), "On Schnittke's music for cinema", Al'fredu SHnitke posvyashchaetsya: iz sobranij "SHnitke-centra" [Alfred Schnittke is dedicated to: from the collections of the Schnittke Centre], no. 2, pp. 187–189. (In Russ.)
- 17/ Miheeva, Yu.V. (2011), "Alfred Schnittke and the end of the "big style" in Russian film music", Vestnik VGIK [Herald of VGIK], no. 10, pp. 82–93. (In Russ.)
- 18/ Moreva, E.A. (2014), "Alfred Schnittke's film music: cross-fertilisation of genres", Al'fredu SHnitke posvyashchaetsya: iz sobranij "SHnitke-centra" [Alfred Schnittke is dedicated to: from the collections of the Schnittke Centre], no. 9, pp. 114–117. (In Russ.)
- 19/ Nikonorova, T.N. (2011), "Film "Agony": film image of Siberian peasant G.E. Rasputin", Novyj istoricheskij vestnik [New Historical Messenger], no. 29, pp. 116–120. (In Russ.)
- 20/ Holopova, V.N. (2002) Kompozitor Al'fred SHnitke [Composer Alfred Schnittke], Arkaim, Chelyabinsk, 253 p. (In Russ.)
- 21/ Holopova, V.N., Chigaryova, E.I. (1990), Al'fred SHnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: Sketch of his life and work], Sovetskij kompozitor, Moscow, 350 p. (In Russ.)
- 22/ Shak, T.F. (2002), Muzyka v strukture mediatekst (na materiale hudozhestvennogo i animacionnogo kino) [Music in the structure of a media text (on the material of fiction and animated cinema)], Avtoref. dis. ... dokt. iskusstvovedeniya, Rostov-na-Donu, 34 p. (In Russ.)
- 23/ Shul'gin, D.I. (1993), Gody neizvestnosti Al'freda SHnitke: Besedy s kompozitorom [The Unknown Years of Alfred Schnittke: Conversations with the Composer], Delova Liga, Moscow, 110 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Сушлякова Ася Александровна, аспирант, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Г.А. Еременко)
E-mail: sumb7673@gmail.com

Author information

Asya A. Sushlyakova, postgraduate, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Full Professor G.A. Eremenko)
E-mail: sumb7673@gmail.com



УДК 781.68

«БЛЕЙК-СОНАТА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ДМИТРИЯ СМЕРНОВА: КОНЦЕПТУАЛЬНО- ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА ЖАНРА СОНАТЫ-ПОЭМЫ

Н.Ю. ВОЛОБУЕВ

Новосибирская государственная консерватория
им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Феде-
рация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена рассмотрению одного из ярких произведений современного отечественного композитора Дмитрия Николаевича Смирнова, ещё не входившего в орбиту научных интересов российских музыковедов. Цель работы – выявить особенности реализации художественной концепции в «Блейк-сонате» для фортепиано (2008). В ходе семантического и композиционного анализа исследуются выразительный и драматургический уровни сочинения, раскрывается индивидуальное решение проблемы обновления жанра сонаты в XXI веке, что определяет актуальность настоящего исследования. Выявлено, что законы симфонического мышления предстают в произведении Д.Смирнова в сочетании с модернизированным принципом поэмности. Яркий мир литературных и графических работ У.Блейка (1757–1827) вдохновляет автора на создание причудливых музыкальных образов. Композиция из двух контрастных частей, стремящихся слиться в единую форму, демонстрирует два полярных «образа времени»: пульсирующее векторное время и застывшее «круговое время» вечности. Имеет место парадоксальное сочетание классицистских принципов формообразования (рондо-соната, вариации) с авангардистскими методами формирования и трансформации тематического материала, развивающих традицию Нововенской школы (использование искусственных тем-шифров в системе гемитоники, изощрённая полифоническая работа: каноны, зеркальные структуры). Как показало исследование, наложение поэзного мышления на сонатно-симфоническую логику выражается в монотематизме, драматургии «скачков и превращений», синтезе циклического, сонатного, вариационного, рондального принципов, а также в особом сочетании субъективного и объективного начал, претворяющемся в наполнении «искусственного» авангардного материала яркой экспрессивной образностью и романтическим пафосом. Благодаря тщательному отбору средств Д.Смирнов находит оригинальный путь достижения новой целостности культурного сознания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Д.Н. Смирнов, У. Блейк, отечественная музыкальная культура, фортепианная музыка XX– начала XXI вв., фортепианная соната, поэмность.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“BLAKE SONATA” FOR PIANO BY DMITRY SMIRNOV: CONCEPTUAL AND DRAMATURGICAL INTERPRETATION OF THE SONATA-POEM GENRE

N.YU. VOLOBUEV

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

ABSTRACT. The purpose of the article is to identify the features of the implementation of the artistic concept in the "Blake Sonata" (2008) by D.N. Smirnov. In the course of semantic and compositional analysis, the expressive and dramatic levels of the work are studied. An individual solution to the problem of updating the sonata genre in the 21st century is considered, which determines the relevance of the study. An example of the composer's sonata work is analyzed in scientific literature for the first time. The model of symphonic thinking appears in the work in combination with a modernized poem principle. The bright world of poetry and graphics of the poet and painter W.Blake (1757–1827) inspires the composer to create bizarre musical images. The composition of two contrasting parts, striving to merge into a single form, draws two polar "images of time": pulsating "vector time" and frozen "circular time" of eternity. There is a paradoxical combination of classicist principles of form-building (rondo sonata, variations) with avant-garde methods of formation and transformation of thematic material, which develops the tradition of the New Viennese school (the use of artificial themes-ciphers in the hemitonics system, sophisticated polyphonic work: canons, mirror structures). The imposition of poem thinking on sonata-symphonic logic is expressed in monothematicism, dramaturgy of leaps and transformations, synthesis of cyclic, sonata, variation, rondal principles, as well as in a special combination of subjective and objective ways of presentation, expressed in filling artificial avant-garde material with bright expressive imagery and romantic pathos. Thanks to a careful selection of means, D.Smirnov finds an original way to achieve a new integrity of cultural consciousness.

KEYWORDS: D.N. Smirnov, W.Blake, Russian musical culture, piano music of the 20th–early 21st centuries, piano sonata, tone poem.

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



В отечественном искусстве рубежа XX–XXI вв. важным вектором устремлений многих художников являлся диалог с культурой «Серебряного века», которая резонировала с современностью благодаря выраженности ощущения переломной эпохи. В русле этих усилий ощутимы попытки навести «мост» к экспериментам в позднем творчестве А. Скрябина, стремление сохранить его постепенно угаснувшую в 1920-е годы традицию, связанную с расширением возможностей творчества через слияние разных сфер, ориентированных на духовное созидание личности.

В отечественной инструментальной музыке начала XXI столетия поиск композиторами индивидуальных вариантов такого синтеза, часто обозначаемый в музыкознании как тенденция неосакральности, с характерным сплавом стиля неоромантизма, эстетики минимализма, а также авангардных технологий XX века, привёл к развитию мистической трактовки фортепиано. Многие композиторы постсоветского этапа обозначили путь к этим новациям: Р. Щедрин (в «Романтических дуэтах», Второй сонате), В. Сильвестров (в Багателях), Т. Шахиди (в «Этюдах-картинах»). Цель автора настоящей статьи – представить особенности воплощения образов трансцендентного мира в сонате № 6 Дмитрия Смирнова (2008), для чего рассматриваются художественно-выразительные и структурные свойства произведения в ходе семантического и композиционно-драматургического анализа.

Проблема трансформации жанра сонаты в его индивидуальных преломлениях в современной музыке обладает несомненной актуальностью. К XXI веку жанр сонаты во многом становится «ретроформой», жанровым символом¹. Однако выстраивание духовных поисков посредством диалога культур и синтеза искусств предполагает

интерес к этому жанру в разных его модификациях. Сонатность как атрибутивное свойство симфонизма (базирующегося на диалектичности, контрасте, непрерывном развитии) принадлежит к важнейшим элементам западноевропейского мышления, поэтому сонатные принципы продолжают функционировать (см.: [8, с. 1]).

Неудивителен факт возрождения в русле передачи серьёзных замыслов философско-религиозной концептуальности жанра сонаты-поэмы и поэзных принципов организации². Потребность передачи духовного как выражения «всеобщего через личностное» увеличивает интерес к поэзному принципу, для которого характерны синтез разных видов искусств, взаимодействие различных принципов построения формы, тесное переплетение лирического и эпического начал³.

Ярким образцом индивидуального художественного синтеза такого рода является фортепианное творчество Д. Смирнова (1948–2020) – автора опер, симфоний, концертов, вокально-ораториальных сочинений⁴. Ученик Н. Сидельникова, Ю. Холопова, Э. Денисова, один из активных участников возрождения Ассоциации Современной Музыки,

² Образцами такого рода сочинений могут служить Соната-мистерия Т. Смирновой – одночастная монотематическая композиция по мотивам творчества И. Бунина с яркой проявленностью катастрофически-трагической образности (см. [4]), программные одночастные монотематические сонаты Г. Вавилова «Диана», «И дольше века длится день», «Век XX», посвящённые переломным моментам человеческих судеб [1; 2], одночастная «Соната сонета» Г. Корчмара, развивающая язык А. Скрябина и синтезирующая принципы построения поэтической и музыкальной формы [26].

³ М. Воронова называет атрибутами музыкальной поэмы (сформировавшимися в творчестве Ф. Листа) одночастную сложно организованную структуру, базирующуюся на идее синтеза жанров, монотематизм, драматургию превращений и скачков в формообразовании [2, с. 12–15].

⁴ Среди масштабных сочинений Д. Смирнова – 2 симфонии (1980, 1982), 2 фортепианных концерта (1971, 1978), 2 тройных концерта (1977, 2003), кантаты «Ночные рифмы» на сл. А.С. Пушкина, оратории «Песнь свободы» (1991) на сл. У. Блейка, «Песнь Песней» (1997) на библейский текст, Реквием (2006), 6 сонат для фортепиано (1967–2006).

¹ В сонатах А. Шнитке, «Лунной сонате» В. Екимовского, Сонате № 2 А. Чайковского можно увидеть различные стороны этого процесса – соната может превратиться в символическое пространство многозначного «незвучания» (см.: [13, с. 321]), в симулякр, главное в котором наименование (см.: [9, с. 306]), или выражение искренней ностальгии (см.: [11]).



в 1979 г. он был упомянут Т. Хренниковым в списке композиторов, нежелательных для исполнения в СССР, наряду с Э. Денисовым, С. Губайдулиной, А. Кнайфелем и рядом других композиторов. Позднее Д. Смирнов эмигрировал со своей женой – композитором Еленой Фирсовой (её фамилия также присутствовала в «чёрном списке») – в Великобританию. Там они сумели построить успешную преподавательскую и композиторскую карьеру [10].

Художественный мир Дмитрия Смирнова – область утончённой красоты [25, с. 67]. В приверженности ей композитор развивает линию Э. Денисова. Д. Смирнов парадоксальным образом соединяет ясность форм в традиции венского классицизма с принципами формирования тематизма в духе нововенской школы, гармонично оперирует гемитоникой, новой тональностью, элементами модальности. Его стиль не эклектичен, это синтезирующий сплав, рождённый личностью, видящей в музыкальной истории не череду революций и разрывов, но цельную картину пути человеческого духа (см.: [24, с. 270–271]). Музыка Д. Смирнова пронизана светом, ощущением деликатной доброты. Она раскрывает новые возможности мелодической кантिलены.

Дмитрий Смирнов – многогранная личность. Он писал стихи, занимался переводами, среди которых – переложения практически всего творчества Уильяма Блейка на русский язык, является автором объёмной биографии этого английского поэта [19]. Важным источником сведений об эстетических установках и творческом методе композитора в настоящее время являются его собственные работы: стихотворения [20], переводы [3], автобиографические заметки [15; 29], музыковедческие тексты [14, 17], опубликованные в российских и зарубежных издательствах и сети Интернет. Их дополняют диссертации, монографии и статьи других исследователей по разным проблемам музыкального искусства [28; 22], имя Д. Смирнова в панорамных обзорах упоминается с высокими оценками, постулируется важность его роли в современной музыке [25, с. 67, 217]. Следует назвать публикацию Ю. Холлопова с ёмкой характеристикой авторского стиля [24], статьи А. Голованёвой [7], В. Петрова [12], А. Степановой [21], преимущественно исследующих взаимосвязи между различными видами искусства в его произведениях. Анализ образцов сонатного

жанра в творчестве композитора в научной литературе ранее представлен не был.

Дмитрий Смирнов был одержим фигурой Уильяма Блейка (1757–1827) – английского художника, поэта, философа, во многом опередившего своё время, а потому не понятого современниками. Его аллегорический мистический символизм, исследование сверхъестественного как выражения потаённых сфер души повлияли на искусство рубежа XIX–XX вв., когда наследие У. Блейка «заново открыли». Его творчество – предтеча романтизма. Художественный мир поэта – сложная образная система, наполненная символикой. Для выражения своих концепций он создаёт авторскую мифологию на основе свободной интерпретации библейской традиции, античных и кельтских мифов, гностических учений, концепций учёных-мистиков.

Мифология У. Блейка отражает его видение вселенной как диалектического целого, организуемого циклами умирания и возрождения. Мировые силы (в представлениях английского мастера) морально амбивалентны, содержат в себе ростки своей противоположности. Движущей энергией бытия является свободное творческое начало. Истинный путь личности в нём проходит через опыт целостного живого познания. У. Блейк выступает против догматизма, сухого рационализма, тирании над сознанием, постулирует свободу самовыражения, гармоничное и естественное сочетание телесного и духовного начал. Главной ценностью в мировоззрении У. Блейка является обретение человеком понимания любви как жертвенного чувства. В своих произведениях он прибегал к синтетическому воздействию поэзии и живописи, создавая «книги художника» [23, с. 89, 127–129, 343–349].

«Его творчество, на первый взгляд, просто и даже в чём-то по-детски наивно, но на самом деле в нём содержится неимоверная сила, потрясающая глубина и множественность смыслов», – пишет Д. Смирнов о У. Блейке [6, с. 55]. С юности его поразили строки поэта:

В песчинке Мир найти сумеи,
Вселенную – в цветах полей,
Зажать в ладони Бесконечность,
И в миг один увидеть Вечность.

(Пер. Д. Смирнова-Садовского – литературный псевдоним Д. Смирнова) [16].



Д.Смирнова привлекала синтетическая направленность творчества У.Блейка – в его книгах поэзия становилась живописью, а живопись – поэзией, в тесной связи с философией, мифологией. Мотив «перевода», перехода из одной формы существования в другую стал важным в многочисленных сочинениях композитора, основанных на творчестве У.Блейка. Некоторые из особо значимых: вокальный цикл «Времена года» для голоса, флейты, альта и арфы (1979), две оперы: «Тириэль» (1983) и «Тэль» (1986), цикл фортепианных пьес «Семь ангелов Уильяма Блейка» (1988).

К этому кругу сочинений Д.Смирнова принадлежит «Блейк-соната» для фортепиано. По замыслу композитора – это духовный «портрет» поэта и одновременно оммаж его произведениям [29]. Причудливость и выразительность образов, интересные драматургические решения придают произведению фантазийный оттенок, однако соната обладает строго организованной формой, во многом согласующейся с типом сонаты-поэмы в музыке великих предшественников – Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Соната состоит из двух контрастных частей: первая – это медитативные вариации, вторая – действенный финал в сонатной форме⁵. Тема вариаций, открывающая произведение, основывается на монограмме У.Блейка, созданной с помощью авторского шифра Д. Смирнова (рисунок 1).

Изложение звуков, шифрующих фамилию и имя поэта, в прямом движении чередуются с их проведением в ракоходе. Так впервые композитором проявлен важный для творчества У.Блейка закон симметрии⁶ (пример 1).

R	S	M	U	B	
L	Z	N	W	P	
C	D	F	G	A	H
K	T	V	J	O	X
Q					
	E				
	I				
	Y				

Рисунок 1. Авторский шифр Д. Смирнова [29]

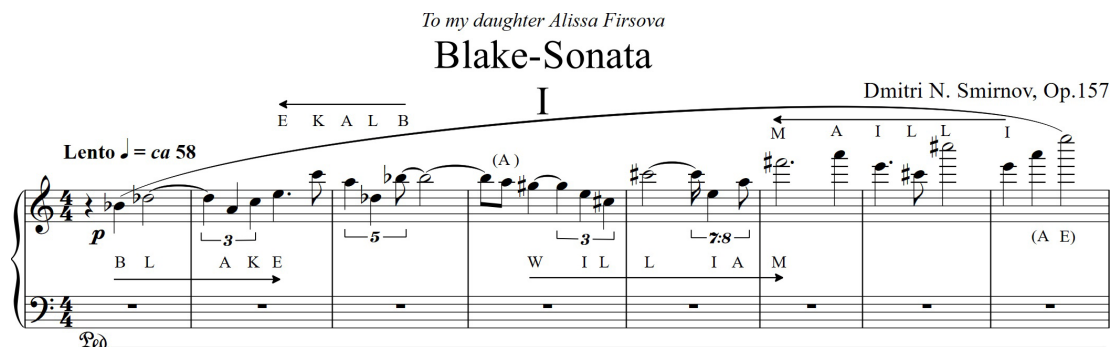
В теме-монограмме можно наблюдать сочетание принципов устойчивости и динамичности. Исходный вопросительный импульс представлен начальной восходящей терцией «BL» (бемоли, при восприятии в контексте всей темы, создают альтерационное тяготение вниз). Она сменяется постулированием ля-минорного трезвучия «AKE». Два ясных субмотива – терция и трезвучие – в монограмме «BLAKE» соединяются экспрессивным интервалом уменьшённой кварты. В ракоходном изложении происходит постепенное возвращение к интонационной напряжённости. Во второй части монограммы («WILLIAM») осуществляется фактурное и ладовое высветление колорита: пространство становится более разреженным, вводятся широкие интервалы, очерчиваются основные тоны ля мажора, дизезные альтерации создают ощущение тяготения вверх, музыка смещается в верхний регистр.

Таким образом, мелодический профиль темы предсказывает общий драматургический сценарий сонаты: движение от сферы интеллектуальной лирики, от выражения рефлексии вопросов – к сверхъестественной трансфигурации. Гипнотическое вращательное движение мелодической линии создаёт «эффект парения», являясь одним

⁵ Бинарные композиции с подобными функциями, где медитативная первая часть является своего рода вступлением к активному финалу, можно наблюдать в сонатном творчестве А. Скрябина.

⁶ Понятие симметрии трактуется У. Блейком преимущественно в отрицательном значении – как проявление застылости, несвободы, как выражение «мертвящего разума», персонафикацией которого выступает в его поэмах бог-тиран Уризен. Дьявольский образ животного в знаменитом стихотворении «Тигр» также обладает «пугающей симметрией». С другой стороны, в диалектическом мире Блейка, гипнотическая и манящая симметрия образов потенциально является и источником творческих возможностей [17, с. 335–336]. В композициях Д. Смирнова симметрия раскрывает широкое

поле семантических и выразительных ресурсов, развивающих долгую традицию применения симметричных структур в музыке. Вертикальная симметрия (обращения тематического материала) способствует гибкости трансформаций тем, помогает экспрессивно показать их превращения в свою противоположность, а также создаёт причудливые фактурные рисунки. Горизонтальная симметрия (ракоход, драматургические арки, концентрические формы) позволяет создавать обратимые структуры во временных координатах и тем самым рождает ощущение обратимости времени, его кристалличности.



Пример 1. Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть I. Экспозиция темы

Раздел	Тема	Вар. 1	Вар. 2	Вар. 3	Вар. 4	Вар. 5	Вар. 6	Вар. 7	Вар. 8	Вар. 9	Вар. 10
Такты	1–19	20–28	29–37	38–46	47–56	57–67	68–82	83–94	95–106	107–115	116–123
Подзаголовок	Lento	Andante	Piu mosso	Con moto	Piu mosso	Piu mosso	Maestoso	Lento			Misterioso
Содержание	Монограмма, каденция, трели, «ритм судьбы»	Хоральное изложение темы	Двухголосие, «производная тема».	Трёхголосие, фактурное насыщение, диминуции	Токкатный эпизод	«Производная тема» в басу в сопровождении пассажей	Производная тема + «раскалённые аккорды»	Монограмма в хоральном изложении, в сочетании с «производной темой»	Трёхголосие, имитации монограммы	Хорал, «ритм судьбы», каденция	Монограмма в разреженной фактуре

Схема 1. Композиционное строение первой части «Блейк-сонаты» Д. Смирнова

из элементов звукового «кода», с помощью которого автор стремится уловить образ-символ вечности.

Ритмика также способствует передаче «модуса вечности», особого течения времени, благодаря различным видам деления длительностей (дуоли, триоли, квинтоли, септоли) и вуалированию сильных долей для преодоления регулярности.

После показа монограммы следует своеобразная каденция, обороты которой развивают первоначальный материал формулы «терция-трезвучие». Её графический рисунок прочерчивает нисходящую – через всю клавиатуру – линию, что может трактоваться как «символ падения», перехода из сферы небесного в область земного. Регистровое пространство в каденции предельно расширено, обретает знаковый характер благодаря сочетанию «хрупкого звона» высоких нот и суровой гулкости басов. Два голоса каденционного пассажа образуют канон без имитации ритма. Заключительный фрагмент пассажа несколько раз повторяется в более укороченном варианте в каждом проведении. Этот приём постепенного сокращения финальных структур станет определяющим в сонате. Триольная фигура в завершении «каденции», скандирующая один звук, являет знак фатального образа. Она сопровождается трелью

в нижнем регистре, звучащей как таинственный и грозный рокот.

Таким образом, показ темы ёмкими выразительными средствами, апеллирующими к «романтическому словарю», создаёт многогранный по смыслу образ, аккумулируя в себе сценарий будущих событий.

Развитие темы вступает на путь фактурных вариаций (схема 1). Логика композиторской работы направлена на постепенное ритмическое диминуирование темы, наполнение содержанием единиц времени в ней, оплетение голосами, насыщение имитациями. Первоначальный образ «вопрошания в тишине» становится объёмнее благодаря разнообразию полиритмических сочетаний.

Первая вариация (Andante) представляет собой хорал, в котором монограмма включена в вертикали, мерцая в различных расположениях. Её временная организация родственна ритмическому оформлению первоначальной темы, она сохраняет нерегулярность и различные ритмические деления долей. Это не препятствует гармоничной естественности рисунков и способствует их подобию вопрошающим интонациям живой речи.

Во второй вариации (Piu mosso) репрезентантом главной темы выступает мелодия верхнего голоса предшествующей вариации. Ощутимое рит-



Пример 2. Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть I. Вариация III

мическое родство с первоначальным музыкальным материалом сонаты и общий с ним состав тонов способствуют образной преемственности. Этой «производной теме» корреспондирует второй голос (вариация изложена двухголосно), дополняющий её по принципу ритмической комплементарности.

В третьей вариации (*Con moto*) фактура продолжает разрастаться. Двухголосие преобразуется в трёхголосие: к мелодиям из предыдущего раздела прибавляется плавное кружащееся (в основном по хроматизмам) движение триолями, пульс размывается полиритмией, «мерцает». Музыкальное время приобретает свойство текучести (пример 2).

Следующий эпизод (*Piu mosso*) вычленяет тритоновую интонацию из «производной темы». Активно артикулируемая, она тиражируется в сухо звучащей двухголосной токкатной фактуре. Это первый этап развития, где зарождается действенность. «Цепочки» тритонов, прерываемые паузами, сначала формируют укрупняющиеся последовательности. После прохождения кульминационной точки конец построения повторяется несколько раз во всё более сжатом виде. В этой вариации внимание приковано к тритону, символу “*diabolus in musica*”. Тем самым в драматургии сонаты возникает план контрсферы.

Токкатный эпизод является импульсом для даль-

нейшей активизации исходного материала в пятой вариации (*Piu mosso*). Смещённая в басовый регистр и данная в изложении септимами, «производная тема» обретает зловеще-инфернальную окраску. Её сопровождает двухголосие вихревых фигураций, очертания которых базируются на сочетании терций и трезвучий (на основе формулы темы-шифра «BLAKE»). Нижний голос полифонически имитирует верхний с отставанием на одну триольную восьмую.

Шестая вариация представляет собой кульминационный итог драматургии крещендирования. В басу расположен хорал из первой вариации, но изменивший прежнее просветлённо-ангельское звучание на угрожающее. «Грозди» плотных аккордов в верхних регистрах при импульсивном ритме заполняют пространство между тонами хорала, «раскаляют» фактуру, заставляя рояль «пламенеть». Эпизод близок скрябинским кульминациям, признаком которых являются экстатические аккордовые репетиции. Тема также взаимодействует с вихревыми интонациями формулы «терция-третвучие», в них вклиниваются восходящие хроматические фигуры, образуя «колкие» созвучия (пример 3). Кульминация заканчивается символическим пассажем «падения в бездну», образуя арку к экспозиционной каденции.



Пример 3. Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть I. Вариация 6

После постулирования высшей точки крещендирующей драматургии развитие меняет вектор: начинается обратный процесс постепенного преодоления экстастики. Следующая седьмая вариация (*Lento*) развивает тему-монограмму У. Блейка, утолщённую аккордами, и соединяет её с производной темой в басу, обогащая их плетением оборотов-хроматизмов в среднем голосе.

В восьмой вариации (т. 95) первоначальная блейковская тема в басу проводится целиком в сопровождении свободного голоса. Ещё одно стреттное вступление первоначальной темы в третьем голосе происходит на фоне повышения интонации в других.

Композитор рельефно выявляет в изложении материала зеркальный принцип. То, что вначале звучало «внизу», после кульминации оказывается «вверху». Триольная «кроковая» фигура из тяжёлого колокола-набата превращается в звон далёкого колокольчика. Вступает загадочный «бесплотный» хорал в верхнем регистре, продолженный ниспадающим двухголосным пассажем с характерным для многих эпизодов сонаты запаздывающим вступлением голосов. В басовой партии прочитываются тоны шифра «WILLIAM».

В финальном разделе звуки из последовательности «WILLIAM» проходят широкими интервалами

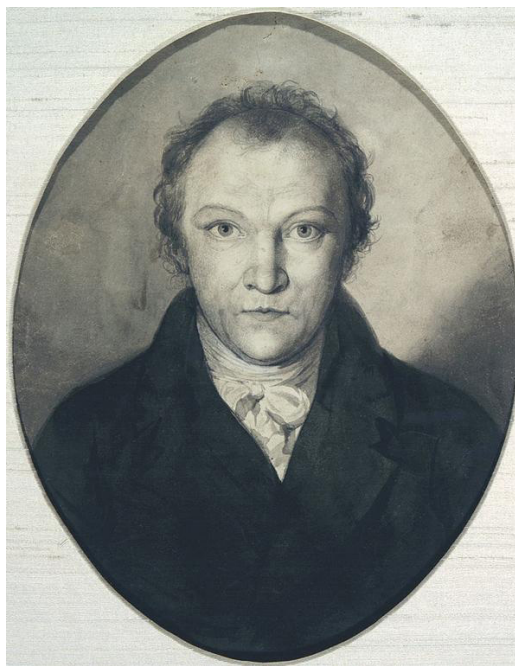


Рисунок 2. У. Блейк. Автопортрет. 1802.
Источник: bq.blakearchive.org

Раздел	Вступление	Экспозиция				Разработка			Реприза				Кода
		ГП	СП	ПП	ГП (рефрен)	1-й этап	Переходный раздел	2-й этап	ГП	СП	Материал вступления	ПП	
Такты	1–18	19–35	36–62	63–75	76–118	119–165	166–180	181–256	257–266	267–293	294–303	304–331	332–366
Подзаголовок	Capriccioso	Presto		Lento	Presto						Capriccioso	Lento	Lento
Содержание	Пассажи, основанные на монограмме, «мотив падения», трель	«Тема алдской скачки»	«Тема заклинания»	Хорал	Регистровое расширение	Материал ГП, контраст регистров	Сближение материала ГП с комплексом СП	Эпизодическая волевая тема, кульминация («скачки тигра»)	Уплотнение фактуры	Превращение темы СП в колокольный звон		Преобразование хора в колокольную фактуру	Реминисценция темы из первой части, монограмма

Схема 2. Композиционное строение второй части «Блейк-сонаты»
Д. Смирнова

на фоне аккорда «BLAKE». Плавные мелодические линии словно «улетают ввысь», бросая отблеск просветлённой меланхолии благодаря звукам, которые можно собрать в гармонию нонаккорда «fis-a-cis-e-gis», с мерцанием в нём попеременно cis-moll, A-dur и fis-moll. Заканчиваясь многоточием, вариации attacca переходят в следующую часть сонаты.

Резюмируя, отметим, что первая часть цикла – это многослойный, колеблющийся монообраз. Состояние, выраженное в музыке, подобно долгому пристальному всматриванию в детали одной картины (рисунок 2). Статическая монограмма обретает движение через интонационное проживание. Состояние самоуглублённой рефлексии создаётся благодаря текучей заторможенности процессов. Время замедляется из-за размывания ориентиров. Появляется особое состояние дления. Так выражается попытка композитора заставить статичное жить и в тоже время очень долго длить мгновение. Зеркальная драматургия создаёт магическое поле «кругового времени».

В художественном мире первой части произведения Д.Смирнова элементы универсума обладают пластичностью и гибкостью, своего рода даром протеизма. Образы могут переродиться даже в свою противоположность. Комплекс причудливых выразительных средств сообщает музыке манящую загадочность.

Вторая часть написана в сонатной форме с чертами рондальности, вариационности – со вступлением и развёрнутой кодой. В её структуре присутствуют несколько внутренних арок, обрамлённых аркой с первой частью (схема 2).

Вторая часть имеет программу. Она вдохновлена стихотворением У. Блейка «Тигр» (рисунок 3):

Тигр, о Тигр, во мгле ночной
Страшный сполох огневой!
Кто бессмертный мастер сей
Соразмерности твоей?
(Пер. Д.Смирнова-Садовского) [18, с. 460].



Рисунок 3. У.Блейк. Гравюра «Тигр». 1794.
Источник: commons.wikimedia.org



Пример 4. Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть II. Тема главной партии

Если первая часть – представление созидующих сил бытия («портрет Творца»), то вторая посвящена их порождениям («творениям», «твари»). Контраст между частями идёт по оси оппозиций «потустороннее-земное». Вторая часть развёртывается как активно-действенная, аффектная сфера образов. Время здесь энергично пульсирует. Музыка отражает состояние всматривания в череду чувственных впечатлений – в красоту возвышенного и ужасного.

Вторая часть начинается двумя эффектными эмоциональными «взлётами и падениями», в основе которых лежат звуки монограммы.

Пассаж на мотиве-шифре «WILLIAM», в котором притягивает внимание устойчивая мажорная трезвучия, формирует яркую фактурную дугу, подобную «радужному мосту», с завершением в виде угрожающего шума трели в басу. Второй пассаж на основе «BLAKE-мотива» более напряжён. Постепенно рождающаяся из гула кружащаяся фигура предвещает тему главной партии (ГП).

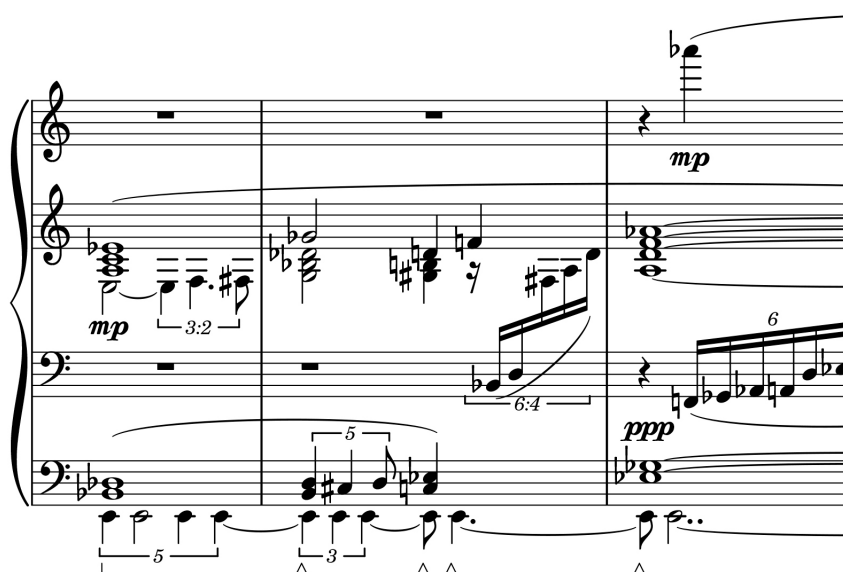
Она представляет собой образ «адской скачки»

(пример 4). Фигура «BLAKE» активно повторяется, порой транспонируясь на квинту (трезвучие при этом становится уменьшённым) и возвращаясь обратно. Ритмическая перебивка (2/8–3/8) и стаккато завершения коротких лиг придают движению «задыхающийся» характер. Поток восьмых сопровождают напряжённые «шаги» в басовом регистре, объединённые в хореические лиги. Тритоны в их вертикалях создают гармоническую напряжённость, а сочетания лиг и нерегулярных акцентов способствуют живому и гибкому ритмическому динамизму. Выразительный акцентированный конец темы, подобный «хищному клёкоту», повторяется несколько раз, возвращаясь во всё более сокращённом варианте, что также создаёт ощущение «задыхающегося бега музыки».

Из стремительных последовательностей восьмых, проводимых в двух голосах в зеркальной симметрии со сдвигом во времени, рождается связующая тема (СП). В ней узнаются интонации, сочетающие терцию и трезвучие, но этот рисунок дан в обращении. Она излагается крупными дли-



Пример 5. Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть II. Связующая партия



Пример 6. Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть II. Побочная партия

тельностью, в хоральном изложении, с напряжёнными интервалами в вертикалях. Здесь можно найти родство с волевыми, протестующими мотивами А.Скрябина, заклинающими злые силы. Связующая партия звучит на фоне «вихрей», развивающих «BLAKE-мотив» (пример 5).

Тема побочной партии (ПП) также рождается из этого мотива, в преображённом медитативном характере, близком музыке первой части (пример 6). Мелодические линии сопровождаются пассажными «гирляндами» в верхнем регистре. Периодически в них также проскальзывает формула «терция плюс трезвучие» (иногда уменьшённое), что указывает на производность тематизма и фона. Благодаря многослойности фактуры и сочетаниям напряжённых альтераций в теме возникает ощущение внутреннего томления.

Возвращение материала ГП, симметрично отражённые рисунки которой звучат в двух голосах в крайних регистрах, наделяют тему функцией рефрена. Обилие коротких лиг и разреженность фактурного пространства (контраст глубокого нижнего регистра и пронзительного верхнего) создают ассоциацию с искрами пламени, танцем огня. Тигр у Блейка – огненное существо, воплощение не только ужаса, но и энергии. Похожим переосмыслением скерцозных средств показывали магический огонь Р.Вагнер в финале оперы «Валькирия» и С.Рахманинов в явлении дьявола в третьей части поэмы «Колокола». В конце раздела тема «распадается» на субмотивы, звучащие в разных частях клавиатуры.

В волновой разработке в первом разделе мелкие мотивы темы ГП, разделённые паузами, создают



диалог двух «борющихся» голосов, изложенных в разных регистрах в виде имитации в обращении, со сдвигом на четвертную долю.

В переходном разделе к новому этапу разработки хореические интонации, ранее служившие аккомпанементом, начинают походить на хорал в СП (такт 166). Из-за уменьшённых интервалов, они звучат причудливо и таинственно, как заклинание,

Следующий раздел разработки представляет собой проведение новой темы на основе монограммы: скандированное, в волевом, патетическом ритме, с противопоставлением длинных и коротких долей, в каноническом изложении с постепенно увеличивающимся количеством голосов. В кульминации фигура «шагов», которая раньше была преимущественно фоном происходящих событий, захватывает внимание, вырастая в пугающе-гигантские «звериные скачки».

Реприза динамизирована, что проявляется в обогащении тематизма. ГП уплотнена густыми созвучиями. СП – тема заклинания – превращается в многослойный колокольный звон, в котором множество иерархических слоёв сочетаются в разных ритмических рисунках, тормозя бег времени.

Проведение пассажного материала из вступления ко второй части, вновь образует «радужный мост» на звуках «WILLIAM-мотива», создавая тематическую арку.

Преображена и тема ПП – она предстаёт в виде хорала в высоком регистре, как и в экспозиции, в сопровождении «гирлянд пассажей», движение которых теперь направлено ввысь.

На «белых» аккордах до мажора и репетиционном раскачивании-«разжигании» фактуры (с добавлением дополнительных гармонических красок) выстраивается финальная кульминация-апофеоз. Использование высокого регистра и пронзительность гармонических наложений рождают в слушательском восприятии ощущение слепящего света. Стабильный пульс теряется, время снова обретает «текучесть». Хорал из первой части – основа перехода к коде. В ней возвращается пассаж из вступления к сонате и начальная тема в первоизданном виде, которая растворяется в тишине.

Активная драматургия второй части разворачивается в почти непрерывном *perpetuum mobile*. Опора на классический каркас сонатной формы

позволяет выявить в процессе развития образ стремительного деятельного начала. Музыкальная ткань чрезвычайно экспрессивна, контрастность выразительных комплексов формирует остроконфликтное действие, создаёт эмоциональные образы борьбы. Усложняет конфликт хаоса и просветлённой статики то обстоятельство, что разнополярные образы исходят из одного источника, и материал обнаруживает потенциал ресурсов, способствующих интенсивности его диалектических преобразований. Накопление кинетической энергии приводит к её выплеску в финальной кульминации, к преображению и конечному снятию конфликта.

Представляется, что процесс трансфигурации творческих сил можно назвать одной из ведущих идей сонаты. Идея процессуальности как роста и модификаций материала – один из ведущих концептов сонатного принципа как такового – обретает здесь новую конкретно-образную плоть. Сонатно-симфонический принцип действует в произведении в целом по законам романтической сонаты, взаимодействуя с методом поэмности.

Особенности претворения поэмного принципа в «Блейк-сонате» Д.Смирнова таковы:

- в отношении свойственного поэмности синтеза разных форм искусства наблюдается тяготение к специфической сфере ирреально-мистических образов. Слово подспудно организует музыку, воссоздающую сверхъестественные миры поэтических текстов. Статичные образы живописных полотен обретают движение в развитии музыкальной формы. Буквенные шифры оживают в музыкальной интонации, загадочно звучащих темах-символах;
- в композиционно-формообразующем решении действует вызванное полярностью граней замысла сочетание контрастной двухчастной цикличности, организуемой принципами сонатности, с вариационностью, рондальностью, монотематическими связями, арочными конструкциями, приёмами зеркальной симметрии;
- особый поэтический тон создают фортепианные средства, необходимые для воплощения сверхъестественной образности. Они продолжают скрябинскую традицию: ясность звукоизвлечения, диктуемая прозрачностью аккордовых и мелодических структур, «полётность» фактуры, её разреженность и постепенное насыщение звуковыми мотивами.



вами, с использованием разных полиритмических делений, обилием синкоп и пауз.

Совмещение субъективного и объективного планов в сонате выявляют неповторимую индивидуальность художественного видения композитора. В романтической музыке эти сочетания обычно выражаются в изменяющейся степени напряжения между формой-кристаллом (стабильными формообразующими структурами) и формой-процессом (очагами нестабильности) (см.: [20, с. 227–228]). В «Блейк-сонате» Д.Смирнова образы предельно чётко структурированы. Всё произведение парадоксальным образом строится на основе интонаций-кристаллов. Искусственность исходных тем, сформированных методами шифра, полифонические способы работы с ними (канонические структуры, зеркальные принципы) усиливают статику, стремясь перевести

музыкальное время в категории пространства (характерная для авангарда линия, связанная с находками А.Веберна, П.Булеза). Но кристаллический материал сталкивается с симфоническим принципом, возникает его многоплановое преобразование благодаря скрещению с литературной традицией и романтическим пафосом. Происходит смысловая и чувственная его разгерметизация, способствуя «направленности музыки на слушателя». Время в сонате и драматически движется, и «стоит на месте». Тем самым Д.Смирнов, следуя завету У.Блейка, стремится уловить частицы «вечности в ладони», создать ощущение сверхъестественного, тонко передать состояние разума и души, пытающихся осознать неизъяснимое. В особом отборе выразительных средств и их синтезе обнаруживает себя уникальная сложная личность композитора-творца.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абдуллаева А.М. Сонатный жанр в творчестве Геннадия Вавилова // Central Asian journal of arts and design. 2023. № 4(4). С. 55–57.
- 2/ Бунтова Ю.В. Геннадий Вавилов и его соната «Диана» // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2021. С. 77–81.
- 3/ Блейк У. Полное собрание стихотворений. Пер. Д.Смирнова-Садовского. СПб.: Крига, 2020. 472 с.
- 4/ Волобуев Н.Ю. Соната-мистерия для фортепиано № 2 Т.Смирновой в зеркале традиций русского пианизма Серебряного века // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 58–69.
- 5/ Воронова М.М. Проблемы синтеза искусств в симфонизме Берлиоза и Листа: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1988. 23 с.
- 6/ Голованёва А.С. Синтез искусств в XX веке: живопись и музыка // Musicus. 2015. № 1. С. 52–55.
- 7/ Голованёва А.С. Типы сюжетной персонификации в цикле «Картины Блейка» Дмитрия Н.Смирнова // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сборник статей по материалам X международной научно-практической конференции. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2014. С. 564–572.
- 8/ Демешко Г.А. Проблема сонатности в инструментальном творчестве советских композиторов 60–70 годов: автореф. дис. канд. искусствоведения. Л., 1980. 20 с.
- 9/ Екимовский В. Автобиография. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
- 10/ Каспаров Ю. О Дмитрие Смирнове в прошедшем времени // Музыкальная академия. 2020. № 2 (770). URL: <https://mus.academy/articles/o-dmitrii-smirnovе-v-proshedshe-m-vremeni> (дата обращения: 25.09.2024).
- 11/ Левадный П.Александр Чайковский. Соната № 2 //



Pianoforum.ru. 2017 URL: <https://pianoforum.ru/reper-toire/proshloe-v-zerkale-nastoyashhego/> (дата обращения: 25.09.2024).

12/ Петров В.О. «Растёкшееся время» Дмитрия Смирнова // Музыкальная академия. 2011. № 1 (733). С. 162–167.

13/ Рябуха Н. Фортепианные сонаты А. Шнитке как классическое наследие современной музыкальной культуры // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Випуск 41. Харків, 2014. С. 328–339.

14/ Смирнов Д. Геометр звуковых кристаллов // Советская музыка. 1990. № 3, с. 74–81 и № 4, с. 84–93.

15/ Смирнов Д. Дмитрий Н. Смирнов: наброски к автобиографии // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 1. С. 45–120.

16/ Смирнов Д. Мой Блейк. Часть I: В России. 2018. URL: https://wikilivres.ru/%D0%9C%D0%BE%D0%B9_%D0%91%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%BA/1 (дата обращения: 25.09.2024)

17/ Смирнов Д., Фирсова Е. Фрагменты о Денисове, 1997. URL: <https://web.archive.org/web/20060501043735/http://www.smirnov.fsworld.co.uk/denfrag1.html> (дата обращения: 25.09.2024)

18/ Смирнов-Садовский Д. «Пять тигров» (о 5 переводах стихотворения Уильяма Блейка) // Слова, слова, слова: Литературный альманах. 2014. № 1. Чикаго; М.: Водолей, 2014. С. 452–460.

19/ Смирнов-Садовский Д. Блейк. Биография. М.: MAGREB, 2017. 376 с.

20/ Смирнов-Садовский Д. В туманах Альбиона. Сент-Олбанс, 2016. 110 с.

21/ Степанова А.С. Музыкальный код как средство персонификации образов Уильяма Блейка в инструментальной музыке Дмитрия Н. Смирнова // Музыка и время. 2016. № 7. С. 44–49.

22/ Сурминова О.В. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков: диссертация ... канд. иск. Казань, 2011. 323 с.

23/ Токарева Г.А. Миф в художественной системе Уильяма Блейка: дис. д-ра филол. наук. Воронеж, 2005. 459 с.

24/ Холопов Ю.Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 255–303.

25/ Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М., 2015. 226 с.

26/ Черная М. Р., Курносоева С.Е. Сонатный жанр в фортепианном творчестве Григория Корчмара // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 23. С. 162–170.

27/ Шапошников И.А. Поэдность в романтической музыке (синергетический аспект) // Проблемы музыкальной

науки. 2013. № 1 (12). С. 216–220.

28/ Юферова, О.А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: диссертация ... канд. иск. Новосибирск, 2006. 239 с.

29/ Smirnov D. My Blake. (Part 2) // William Blake. An Illustrated Quarterly: Vol. 52, no. 1 (summer 2018). URL: <https://blakequarterly.org/index.php/blake/article/view/smirnov521/smirnov521html> (дата обращения: 25.09.2024).

REFERENCES

1/ Abdullaeva, A.M. (2023), "Sonata genre in the works of Gennady Vavilov", Central Asian journal of arts and design, no. 4 (4), pp. 55–57. (In Russ.)

2/ Buntova, Yu.V. (2021), "Gennady Vavilov and his sonata "Diana"", Khudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoi kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – humanitarnoe znanie: sbornik statei i materialov [Artistic work in modern culture: creativity – performance – humanitarian knowledge: collection of articles and materials], comp. By Makurina A.S., YuUrGII im. P.I. Chaikovskogo, Chelyabinsk, pp. 77–81. (In Russ.)

3/ Blake, W. (2020), Polnoe sobranie stikhotvoreniy [Complete collection of poems], transl. by D.Smirnov-Sadovskii, Kriga, St. Petersburg, 472 p. (In Russ.)

4/ Chernaya, M. R., Kurnosova, S. E. (2013), "Sonata genre in the piano works of Grigory Korchmar", Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 23, pp. 162–170. (In Russ.)

5/ Demeshko, G.A. (1980), Problema sonatnosti v instrumental'nom tvorchestve sovetskikh kompozitorov 60–70 godov [The problem of sonata in the instrumental works of Soviet composers of the 60–70s. Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Leningrad, 20 p. (In Russ.)

6/ Ekimovskii, V. (2008), Avtomonografiya [Automonograph], Muzizdat, Moscow, 480 p., (In Russ.)

7/ Golovaneva A.S. (2015), "Synthesis of arts in the 20th century: Painting and music", Musicus, no. 1. pp. 52–55. (In Russ.)

8/ Golovaneva, A.S. (2014), "Types of plot personification in the cycle "Blake's Pictures" by Dmitry N.Smirnov", Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: sbornik statei po materialam X mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii [Music in the modern world: science, pedagogy, performance: a collection of articles based on the materials of the X international scientific and practical conference], TGMPI im. S.V. Rakhmaninova, Tambov, pp. 564–572. (In Russ.)

9/ Kasparov, Yu. (2020), "About Dmitry Smirnov in the past tense", Muzykal'naya akademiya [Music Academy],



no. 2 (770) Available at: <https://mus.academy/articles/o-dmitrii-smirnovе-v-proshedshe-m-vremeni> (Accessed 25 September 2024). (In Russ.)

10/ Kholopov, Yu.N. (1996), "Our people in England: Dmitry Smirnov, Elena Firsova", *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the former USSR], vol. 2, pp. 255–303. (In Russ.)

11/ Kholopova, V.N. (2015), *Rossiiskaya akademicheskaya muzyka poslednei treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stili)* [Russian academic music of the last third of the 20th – early 21st centuries (genres and styles)], Moscow, 226 p. (In Russ.)

12/ Levadnyi, P. (2017), "Alexander Tchaikovsky. Sonata No. 2", *PianoForum.ru*, Available at: <https://pianoforum.ru/repertoire/proshloe-v-zerkale-nastoyashhego/> (Accessed 25 September 2024). (In Russ.)

13/ Petrov, V.O. (2011), "'Melting Time' by Dmitry Smirnov", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 1 (733), pp. 162–167. (In Russ.)

14/ Ryabukha, N. (2014), "Piano sonatas by A.Schnittke as a classical heritage of modern musical culture", *Problemy vzajemodii' mystectva, pedagogiky ta teorii' I praktiky osvity* [Problems of interaction between science, pedagogy, theory and practice of education], Kharkiv, no. 41, pp. 328–339. (In Russ.)

15/ Shaposhnikov I.A. (2013), "Poetic quality in romantic music (synergetic aspect)", *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], no. 1 (12), pp. 216–220. (In Russ.)

16/ Smirnov, D. (1990), "Geometer of Sound Crystals", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 3, pp. 74–81 and no. 4, pp. 84–93. (In Russ.)

17/ Smirnov, D. (2015), "Dmitry N.Smirnov: Sketches for an autobiography", *Muzykal'nyi zhurnal Evropeiskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe], no. 1, pp. 45–120. (In Russ.)

18/ Smirnov, D. (2018), "My Blake (Part 2)", *William Blake. An Illustrated Quarterly*, vol. 52, no. 1, Available at: <https://blakequarterly.org/index.php/blake/article/view/smirnov521/smirnov521html> (Accessed: 25 September 2024). (In Eng.)

19/ Smirnov, D. (2018), "My Blake. Part I: In Russia", Available at: https://wikilivres.ru/%D0%9C%D0%BE%D0%B9_%D0%91%D0%B-%D0%B5%D0%B9%D0%BA/1 (Accessed: 25 September 2024). (In Russ.)

20/ Smirnov, D., Firsova, E. (1997), "Fragments about Denisov", Available at: <https://web.archive.org/web/20060501043735/http://www.smirnov.fsworld.co.uk/denfrag1.html> (Accessed 25 September 2024). (In Russ.)

(In Russ.)

21/ Smirnov-Sadovskii, D. (2014), "'Five Tigers' (about 5 translations of William Blake's poem", *Slova, slova, slova: Literaturnyi al'manakh* [Words, words, words: Literary almanac], Chikago, Vodolei, Moscow, no. 1, pp. 452–460. (In Russ.)

22/ Smirnov-Sadovskii, D. (2016), *V tumanakh Al'biona* [In the mists of Albion], Saint-Albans, 110 p. (In Russ.)

23/ Smirnov-Sadovskii, D. (2017), *Bleik. Biografiya* [Blake. Biography], MAGREB, Moscow, 376 p. (In Russ.)

24/ Stepanova, A.S. (2016), "Musical code as a means of personifying the images of William Blake in the instrumental music of Dmitry N.Smirnov", *Muzyka i vremya* [Music and Time], no. 7, pp. 44–49, (In Russ.)

25/ Surminova, O.V. (2011), *Onomafoniya kak fenomen imeni sobstvennogo v muzyke vtoroi poloviny XX – nachala XXI vekov* [Onomaphony as a phenomenon of proper names in music of the second half of the 20th – early 21st centuries], Cand. Sc.Thesis, Kazan, 323 p. (In Russ.)

26/ Tokareva G.A. (2005), *Mif v khudozhestvennoi sisteme Uil'yama Bleika* [Myth in the artistic system of William Blake], Cand. Sc.Thesis, Voronezh, 459 p. (In Russ.)

27/ Volobuev, N.Yu. (2024), "Sonata-Mystery for Piano No. 2 by T.Smirnova in the Mirror of the Traditions of Russian Pianism of the Silver Age", *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical Science], vol. 12, no. 3, pp. 58–69. (In Russ.)

28/ Voronova, M.M. (1988), *Problemy sinteza iskusstv v simfonizme Berlioz i Lista* [Problems of the synthesis of arts in the symphonic works of Berlioz and Liszt. Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc.Thesis, Moscow, 23 p. (In Russ.)

29/ Yuferova, O.A. (2006), *Monogramma v muzykal'nom iskusstve XVII–XX vekov* [Monogram in musical art of the XVII–XX centuries], Cand. Sc.Thesis, Novosibirsk, 239 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Волобуев Никита Юрьевич, преподаватель кафедры общего фортепиано, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
E-mail: volobujev@mail.ru

Author information

Volobuev Nikita Yurievich, Lecturer at the Department of General Piano, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: volobujev@mail.ru



УДК 78

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КОНЦЕРТА ДЛЯ БАЯНА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА О. МЕРЕМКУЛОВА

Н.М. НАЙКО

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

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается Концерт для баяна и симфонического оркестра красноярского композитора О.Меремкулова, созданный в 2014 году. Впервые в музыковедческой литературе предпринимается попытка анализа художественного мира Концерта с его пространственными и временными характеристиками, особой психологической средой и этическими оппозициями. Они раскрываются через образно-интонационные сферы, каждая из которых представляет собой систему жанровых и стилистических знаков, комплекс мелодических, ритмических, гармонических средств, фактурно-регистровых и оркестровочных решений. При этом, качество фонизма и тембровых красок, порождая физические ощущения и вызывая соответствующие ассоциации, особенно значимо для маркировки и разграничения мира *inferno* и Божественной реальности. Как показало исследование, каждая образно-интонационная сфера существует по своим законам, в своём измерении, обладает специфическими пространственно-временными параметрами, являя отдельный мир. Точкой их пересечения становится авторское сознание, разворачивающее перед слушателем драму последнего времени, определяющее её эмоциональную насыщенность, направленность и логику.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Олег Меремкулов, концерт для баяна с оркестром, образы времени и пространства в музыке, эсхатологическая тема в современном музыкальном искусстве.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE ARTISTIC UNIVERSE OF O. MEREMKULOV'S CONCERTO FOR BAYAN AND SYMPHONY ORCHESTRA

N.M. NAIKO

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

ABSTRACT. This article examines the Concerto for Bayan and Symphony Orchestra, composed in 2014 by the Krasnoyarsk composer Oleg Meremkulov. It presents the first musicological analysis of the Concerto's artistic world, exploring its spatio-temporal characteristics, psychological environment, and ethical oppositions. These aspects emerge through distinct imagery-intonational spheres, each characterized by specific genre and stylistic markers, melodic-rhythmic-harmonic complexes, as well as textural-register and orchestral solutions. The study emphasizes how sonority and timbral colors generate physical sensations and evoke associations that distinguish between the infernal realm and Divine reality. Each imagery-intonational sphere operates according to its own laws within a distinct dimension, possessing unique spatio-temporal parameters, each representing a separate world. The composer's consciousness as the nexus where these worlds intersect, revealing to listeners the drama of end times while determining its emotional intensity, trajectory, and internal logic.

KEYWORDS: Oleg Meremkulov, concerto for bayan and orchestra, images of time and space in music, eschatological theme in contemporary music.

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



29 октября 2014 года в Концертном зале Российской академии музыки имени Гнесиных состоялась премьера¹ Концерта для баяна и симфонического оркестра красноярского композитора О. Меремкулова (1935-2019). Это сочинение пронизано колоссальным духовным напряжением, отмечено печатью личностной и творческой зрелости, органичным ощущением глубинной связи «с прошлыми поколениями, со всем человечеством» [13, с. 87], поражает драматургической выверенностью, стилизованной индивидуальностью и цельностью, оставляет глубочайшее впечатление.

Концерт для баяна О. Меремкулова как любое значительное произведение, являя собой систему конкретных образов, создаёт образ целого мира – «художественный мир», который осознанно воспринимается «как иной мир, отличный от реального, но представляющий и замещающий либо объективность бытия, либо представления сознания об объективном бытии» [11, с. 42]. Д. С. Лихачёв ввёл понятие «внутренний мир» художественного произведения и обозначил основные составляющие его структуры: пространственные и временные характеристики, особая психологическая и нравственная атмосфера, движение идей [6].

В данном случае, не углубляясь в терминологические нюансы, целесообразно попытаться обозначить возможность применения некоторых аспектов разработанного литературоведами подхода к анализу музыкального произведения, исходя из того, что внутренний мир художественного произведения, будучи результатом активного преобразования действительности, имеет «свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» [6, с. 75].

Концерт для баяна и симфонического оркестра содержит три части, предварённые эпиграфами²,

которые автор в день премьеры зачитывал сам.

При непрерывности и динамичности развития на протяжении всех частей цикла, можно говорить об определённой направленности процесса образно-интонационного развития, свидетельствующей о существовании скрытой программы.

Однако в условиях постоянного обновления материала для полноценного восприятия музыки и понимания авторского замысла как слушателю, так и исполнителю – солисту или дирижёру – требуются некие «опоры» – повторяющиеся, узнаваемые, достаточно легко «прочитаемые», или атрибутируемые, элементы текста. Во многом, благодаря именно их наличию авторское художественное «высказывание» расценивается как убедительное, а форма произведений – как цельная и логичная.

В этом плане значительна роль разного рода знаков – стилизованных, интонационных, жанровых тонально-гармонических, тембровых, фактурно-регистровых, что является предметом специального рассмотрения³.

Упомянутые знаки функционируют в качестве элементов нескольких образных сфер, каждая из которых представлена особым кругом интонационных средств, концентрирующихся в музыкальном тематизме, взаимодействующих в художественном пространстве сочинения О. Меремкулова и организующих его.

Понятие образно-интонационной сферы, использующееся в музыковедении, предполагает не только закономерную органичную связь интонации и образа⁴, но и пространственную отграниченность (при возможности взаимодействия с другими сферами) и свойственную именно этой образно-интонационной системе временную организацию.

Художественный мир Концерта отличается многомерностью – каждая образная сфера существует в своём измерении. Точкой их пересечения является

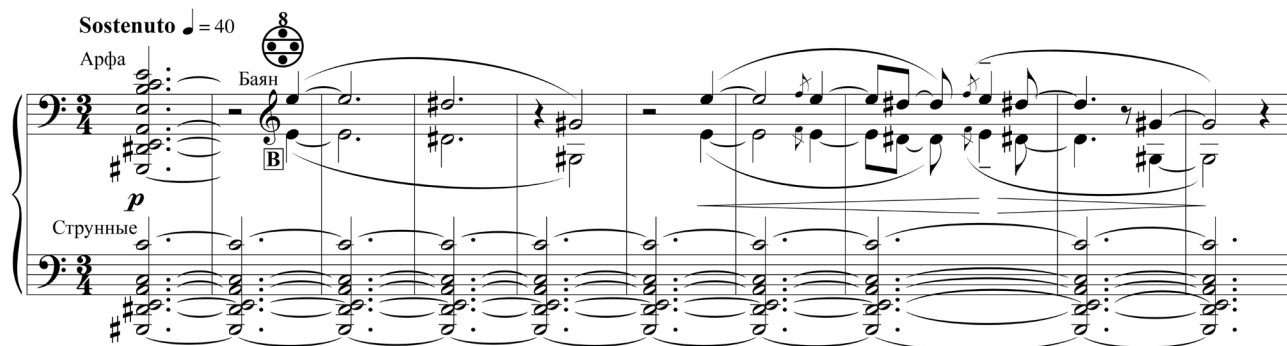
¹ В качестве солиста выступил лауреат всероссийских и международных конкурсов М. Бурлаков, симфоническим оркестром Министерства обороны РФ дирижировал заслуженный артист России Б. С. Ворон (1947–2020).

² Их роль рассматривается в статье Н. М. Найко «Функции эпиграфов в Концерте для баяна и симфонического оркестра

О. Меремкулова» [9].

³ Им посвящена статья Н. М. Найко «О знаках в Концерте для баяна и симфонического оркестра О. Меремкулова» [8].

⁴ Впервые раскрытую ещё И. Рыжковым [4].



Пример 1. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть. Вступление

авторское сознание, организующее мир своего произведения, разворачивающее перед слушателем драму последнего времени, определяющее её эмоциональную насыщенность, направленность и логику.

В предлагаемой статье внимание уделяется характеристике основных образно-интонационных сфер Концерта, что стало возможным в результате скрупулёзного интонационного анализа, позволяющего раскрыть музыкально-выразительное и индивидуальное в музыкальном произведении, первостепенно важного для понимания воспринимаемого смысла музыки [14, с. 48]. Метод интонационного анализа дополнен герменевтическим подходом, расширяющим возможности осмысления содержательных аспектов произведения.

Первая образно-интонационная сфера раскрывает образ Лирического героя как художественную модель личности – размышляющей, оценивающей, отличающейся обостренностью мировосприятия, страдающей от несовершенства мира. Лирический герой – это и «художественный двойник автора» [5, с. 452]. Вследствие того, что в Лирическом герое воссоздаётся авторское самоощущение, его образу сопутствует искренность, исповедальность. Однако Лирический герой – это «единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделённой сюжетной характеристикой» [2, с. 155.], поэтому отображаемому авторскому мироотношению и самоощущению соответствуют облик и судьба Лирического героя.

Экспонирование и развитие сферы Лирического героя происходит в первой части концерта. Показательно, что она базируется на темах-аллюзиях, обращающих нас к шедеврам С.Рахманинова

и П.Чайковского.

Со 2 такта первой части в партии баяна звучит тема, в основном мелодическом обороте которой узнаются очертания мотива рахманиновской Прелюдии *cis-moll*, в оригинале выражающего идею роковой неизбежности. У О. Меремкулова начальный мотив изложен более крупными длительностями на *p* в нём актуализируется малосекундовая интонация вздоха (пример⁵ 1).

Таким образом семантический ореол указанного элемента в данном случае – размышление, вопрос, вздох. В нём заложен потенциал как модуля углубленного созерцания, так и модуля острого переживания, душевной боли.

Следующая фаза развития малосекундовой интонации отображена в ц. 2: в партии струнных и правой клавиатуры баяна возникает тема-плач, где сплетение мелодических линий и диссонирующая аккордовая вертикаль претворяют процесс накопления энергии мучительного страдания и страстного стремления (пример 2).

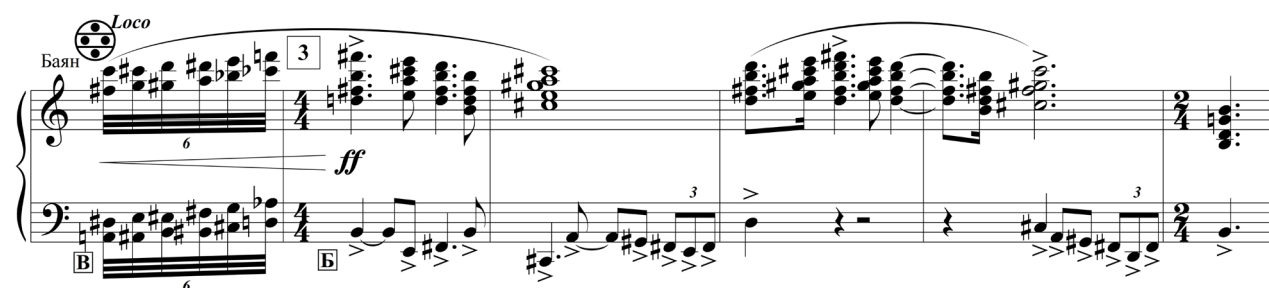
Степень драматического накала возрастает за счёт того, что в рамках главной партии находит отражение и идея конфликтного противостояния, что выражено своеобразным контрапунктом: механистичными восходящими по полутонам двузвучными мотивами у 2-х скрипок, исполняемыми *pizzicato*, символизирующими внешнюю враждебную силу.

Динамическое нарастание подводит к кульминационной зоне, которая распространяется

⁵ В целях экономии места и большей наглядности, голоса партитуры в нотных примерах, как правило, отображены схематично на минимальном количестве нотоносцев.



Пример 2. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть. Тема главной партии



Пример 3. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть. Тема побочной партии

на шеститактовое построение побочной партии (в ц. 3), продолжающей линию трагического противостояния Героя и фатальных сил. Солирующий инструмент в тональности *h-moll* исполняет аллюзию главной темы финала Шестой симфонии П. Чайковского⁶, знаменующей отчаянный порыв к спасению (пример 3). Выразительность мотива П. Чайковского определяется концентрированным претворением интонации вздоха, мольбы-вопроса.

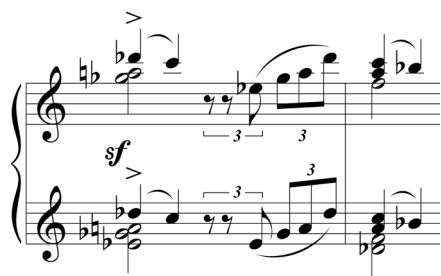
Ещё одна аллюзия музыки П. Чайковского встречается в разработке (ц. 8) – мотив в партии

баяна, в котором явственно национальное песенно-романсовое начало, можно обозначить как мотив воздыхания. Сходный мотив на той же самой высоте и с подобной гармонией встречается в опере «Евгений Онегин»⁷ (пример 4 а, б). (В репризе композиции 1-й части, свободно реализующей принцип сонатности, темы-аллюзии повторяются).

Обращение к музыке С. Рахманинова и П. Чайковского указывает на генезис Героя Концерта, на его принадлежность отечественной культуре, на значимость вопросов, которые вновь и вновь с усиливающейся остротой встают перед каждым поколением.

⁶ точнее, начала её второго предложения в репризе – 110-111 тт. партитуры.

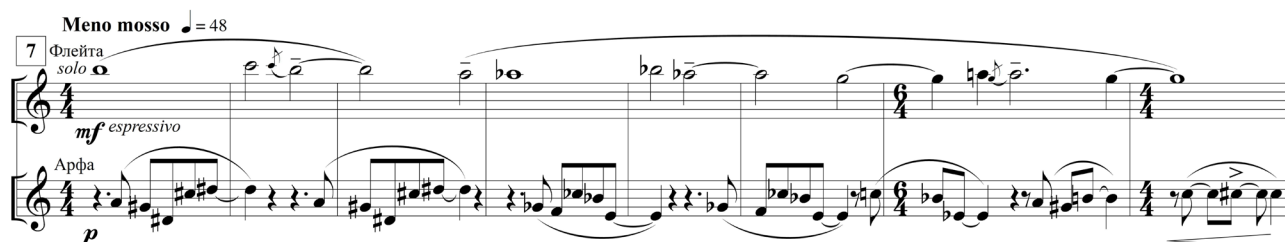
⁷ 14-15 тт. Интродукции ко 2 картине.



Пример 4а. П. Чайковский. «Евгений Онегин». 2-я картина, Интродукция



Пример 4б. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть



Пример 5. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть. Разработка. Соло флейты

Неоднократное использование материала П. Чайковского можно трактовать как знак душевного и духовного родства двух художников, ощущаемого О. Меремкуловым, знак вневременного характера трагедии, переживаемой человеком в разные исторические периоды, знак предельного отчаяния, охватившего Лирического героя, и его неудержимого стремления к спасению. Таким образом, психологическое пространство обретает временной параметр, но специфика организации этого времени заключается в том, что настоящее и прошлое – бывшее не с ним, но непосредственно лично переживаемое вновь и вновь, накладываются друг на друга.

Другая грань образа Лирического героя – созерцание, осмысление. Это аспект воплощения личности Автора в художественном мире Концерта. Он раскрывается в монологах солирующих инструментов – флейты (ц. 7), баяна (ц. 9), валторн (ц. 11). Восьмитактовая мелодия у флейты solo в ц. 7, построенная исключительно на «плачевых» секундовых интонациях, открывается вариантом мотива вступления, в котором отсутствует нисходящая квинта. Благодаря высокому регистру и ритмическому укрупнению прежняя острота выражения чувства сглаживается (пример 5). Мелодия флейты с небольшими изменениями повторяется в ц. 9

у баяна. В обоих случаях тембр арфы, исполняющей контрапункт на основе мотива вступления, придаёт звучанию отстранённо-созерцательный оттенок.

Модус горестного комментария Автора, чей образ слился с образом Лирического героя, выявляется в 4-5 тт. ц. 11 – в верхнем голосе партии баяна, исполняющего вариант «мотива воздыхания», концентрируются обострённые малосекундовые интонации $h^2-c^3-des^3-c^3-ces^3-b^2$.

В 6 такте ц. 11, продолжая цепь сольных «монологов», в партии второй валторны, на фоне триольного ритма малого барабана, выписан мотив, производный от основного. В нём сначала распевается чистая квинта, служащая знаком открытого природного пространства, зова, а затем звучит нисходящая малая секунда, утратившая свою остроту и семантику жалобы, благодаря валторновому тембру. Следующая мелодическая фраза у первой валторны соло на фоне разорванных паузами ритмических фигур малого барабана, являясь разросшимся вариантом предыдущего оборота, содержит в себе два сцепленных друг с другом мотива креста и вопросительное окончание, претворяя тяжкое раздумье.

В динамизированной репризе побочной партии в цц. 12-14 ответом на мелодию на основе мотива из симфонии П. Чайковского $e-d-h-cis$, приобрета-



ющего мрачный, даже несколько зловещий колорит и семантику неотвратимости, становится отчаянный порыв Лирического героя, выраженный восходящим хроматическим пассажем на *creshendo*, внезапно обрывающимся. Мотив тщетного порыва повторяется ещё раз в партии баяна (два последних такта ц. 12), ему сопутствует траурная ритмическая формула малого барабана и фигура нисхождения *a-g-f-e-d-des* в партии левой руки баяниста. Данный комплекс средств служит знаком трагического крушения надежд.

В коде (с ц. 15) у солирующих деревянных духовых инструментов несколько раз проводится вариант мотива вступления, образуя арку и замыкая часть. Однако в этом мотиве вопроса, благодаря фактурному решению, выявляются новые смысловые нюансы – «прощальные переключки» инструментов сообщают большую объективизированность, отстранённость выражению, словно боль Героя растворяется в высших сферах.

Образы Зла – Тьмы, враждебных Герою сил, низшего начала, падшего мира, агрессивного хаоса, фатума – получают особое интонационное воплощение, образуя самостоятельную сферу.

Она многолика. Ведущее значение имеют образы, питаемые энергией механистичного движения. В их оформлении решающую роль играют скорые темпы, ходообразные мотивы, сигнальные и плясовые формулы, сочетание по вертикали и горизонтали различных остигатных фигур и разнородных ритмических рисунков. Характерность фони́зма достигается за счёт того, что в основе материала – хроматический звукоряд, среди опорных интервалов – секунда, септима, тритон, кварта, квинта, гармоническая вертикаль опирается на диссонантные созвучия нетерцового строения. Всё это создаёт эффект организованного хаоса. Ведущая фактурная идея – охват большого звукового пространства, при этом особое значение принадлежит краскам низкого регистра, «зловещим» тембрам низких деревянных и медных духовых инструментов. Отображению агрессивной наступательности способствует широкое использование ударных инструментов.

Уже в главной партии 1 части обращают на себя внимание двузвучные восходящие по полутонам мотивы у 2-х скрипок, исполняемые *pizzicato*, и вибратона, акцентирующие каждую сильную

долю и несущие в себе потенциал наступательного движения (позже к ним добавляется арфа). Правомочно предположить, что в силу некоторой механистичности движения и «отстранённого» тембра вибратона и арфы, они символизируют внешнюю враждебную силу. Таким образом в рамках главной партии находит отражение и идея конфликтного противостояния.

Производный от этих мотивов тематизм получает развитие в ц. 4, где важная роль принадлежит сигнальным формулам литавр и малого барабана, окрашивающих звуковую палитру в мрачные тона и усиливающих ощущение тревоги.

Наиболее показательна для воплощения данной образно-интонационной сферы II часть – *Allegro infernale*, являющаяся, по сути, inferнальным скерцо. *Allegro* построено на моторном движении с повторностью ритмических и фактурных ячеек, с акцентами на каждой метрической доле. Общий сурово-сумрачный колорит определяется преобладанием среднего и низкого регистра, смешанными тембровыми красками, фактурной плотностью, диссонирующей вертикалью, хроматическими пассажами, сочетанием триольных и дуольных ритмических фигур (пример 6).

В череде эпизодов демонического пляса выявляются различные грани сферы Зла. Так, в ц. 22 представлена своего рода каденция солирующего инструмента, исполняющего тремолирующие свободные кластеры условной звуковысотности, разбросанные по обеим клавиатурам, на фоне вихреобразных пассажей струнной группы *divisi* с постепенным динамическим *crechendo*, что воспринимается как распространение какой-то тёмной материи.

В ц. 23 маршеобразная, основанная на восходящих сигнальных формулах, включающих тритоны, мелодия у всех медных и деревянных духовых инструментов, поддержанная дробью малого барабана, тремоло литавр на большой септима, ударами тарелок, рисует картину торжества Смерти (пример 7).

В эпизоде ц. 27-28, начинающемся как простенькая детская песенка, окрашенная поначалу в завораживающе-ирреальный колорит и приобретающая в процессе развёртывания все более зловещий оттенок, запечатлена пугающе-загадочная смертоносная субстанция из потустороннего мира. (пример 8). Тем самым пространство Тьмы расширя-

Allegro infernale $\text{♩} = 73$

20 *Loco*

Баян

Кларнет I
Альты
Виолончели

Кларнет II
Фагот
Валторны
Тромбоны
Скрипки
Виолончели
Контрабасы



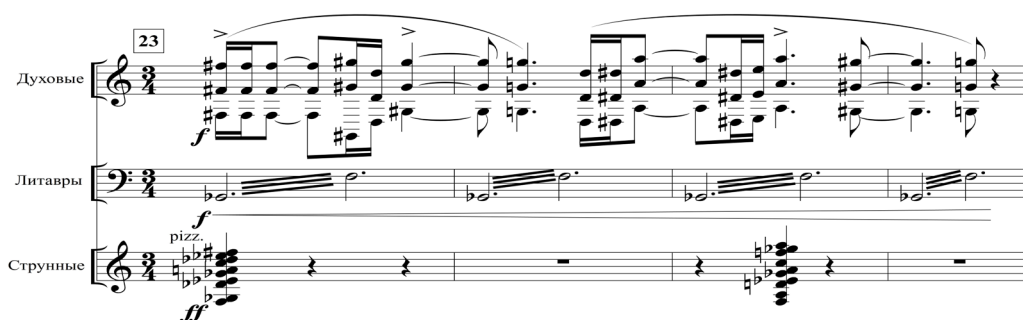
Пример 6. О. Меремкулов. Концерт для баяна. II часть. Первый раздел. Тема

23

Духовые

Литавры

Струнные



Пример 7. О. Меремкулов. Концерт для баяна. II часть. Первый эпизод

27 Скрипки I, II



Пример 8. О. Меремкулов. Концерт для баяна. II часть. Второй эпизод

ется и оказывается разомкнутым в Неведомое.

В финале Концерта, в разделе *Allegro non troppo* (ц. 36-39), вновь представлен комплекс выразительных средств фантасмагорического скерцо, обнаруживающего в процессе развёртывания качество зловещей воинственности. В том числе здесь, в ц. 37, повторяется немного изменённый фрагмент из II части концерта (ц. 32), построенный на основе хроматического звукоряда. Вихреобразные пассажи квинтолями и квартолями у струнных,

усиление басовой линии контрабасов *pizzicato* засурдиненными вторым тромбоном и тубой, подчёркивание некоторых метрических долей трубами и первым тромбоном усиливают его демонически-шутовской характер.

Впечатляющая яркость выражения достигается посредством звукоподражательных приёмов: в первой части, в «картине» беснующейся Тьмы, готовой поглотить Лирического героя, трижды – подобно рыку свирепого зверя из адской бездны



– звучат акцентированные реплики тромбонов, интонирующих гармоническую малую секунду на тоне *Cis* (3-4 тт. ц. 6). Этот же, вселяющий страх, рёв, условно воссозданный посредством интонирования неизменного тона *Cis* вторым тромбоном и тубой, со специфической утробной окраской на фоне ударов литавр и большого барабана, мы узнаём в коде Финала, где претворены приметы конца Тьмы.

Характеристика сферы Зла дополняется также фигурой типа *catabasis*, смысловое значение которой максимально приближено к первоначальному – «нисхождение в ад». Она вводится в каждой части цикла, неоднократно излагаясь на неизменной высоте *g-fis-f-e-es* с октавными дублировками (I часть: ц. 14, 2-3 тт. – пример 9; II часть: 5-6 тт.; III часть: ц. 39, 3-4 тт.). При этом сумрачные краски низких деревянных духовых и струнных инструментов сообщают звучанию зловещий оттенок, связывая конкретное интонационное решение с образностью смертоносных сил Тьмы.

Стремление композитора запечатлеть в звуках некую высшую, запредельную реальность обусловило функционирование в тексте Концерта для баяна ещё одного специфического комплекса музыкально-выразительных средств. Существование этой реальности за рамками человеческого сознания и души, в каком-то ином измерении, определило ведущую роль в её художественном оформлении особых пространственных параметров и «нездешних» – «неземных» – гармонических и тембровых красок: арфы, вибратона, треугольника.

Это условно запечатлённое надчеловеческое, космическое начало, проявляющее разные грани на каждом этапе развития исходного тематического комплекса, первоначально в сознании Героя не соотносится с земными представлениями о добре и зле. Так, первая часть открывается созвучием на *p*, возникшим в результате наложения двух минорных трезвучий от *A* и от *Gis* у арфы, фортепиано, струнной группы, литавр, там-тама. Посредством среднего и низкого регистров, инструментальной фактурной разреженности создаётся холодно-причудливый, зыбкий колорит, передающий атмосферу тревожащей душу таинственности.

«Отстранённое» звучание вибратона и арфы сопутствует механистичным наступательным мотивам в ц. 2, словно указывая на метафизическую



Пример 9. О. Меремкулов. Концерт для баяна. I часть

природу Зла.

Модус созерцательности в сочетающейся в ц. 7 с флейтовой мелодией контрапунктической линии арфы, объединяющей мотив вопроса и восходящие по полутонам мотивы (ранее воплощающие идею приближения какой-то враждебной силы), указывает на семантическое переосмысление этих ключевых элементов – их прежние качества словно рассеялись в Космосе, растворились в Вечности.

Символично фактурно-тембровое решение заключительного участка формы I части (с ц. 15). Сочетанием глубокого pedalного созвучия с тремолирующими в высоком регистре тонами скрипок *divisi* воссоздаётся объёмное вибрирующее Пространство Мироздания, и как будто становится слышимым гул Вселенной. При этом трелеобразная линия скрипок создаёт зримый образ мерцания тонкого светящегося луча. В результате подключения снизу других голосов, этот пульсирующий кластер расширяется до 6 тонов, благодаря чему достигается эффект льющегося с высоты света.

В ц. 17-18 обращает на себя внимание изложенная крупными длительностями, словно вне метрической сетки, нисходящая по полутонам линия у вибратона (который позднее дублируется арфой), подсвеченная прозрачными бесплотными красками треугольника, которая завершается восходящей септимой к тону *f*, через паузу переходящим на *e*³, знаменуя удаление-вознесение. Интонационное решение данного фрагмента рождает в сознании образ видения спускающейся с небес лестницы или парящего ангела, которое затем исчезло, истаяв в вышине.

Принадлежность описываемого интонационного комплекса миру Божественных энергий



Пример 10. О. Меремкулов. Концерт для баяна. III часть

раскрывается в последней части Концерта, во взаимодействии с ещё одной образно-интонационной сферой. Её можно обозначить как сферу Родины, народного начала, или Соборной Руси.

Лирическая, сумрачно-задумчивая первая тема финального Largo представляет собой диатоничную поначалу мелодию в духе русских народных песен (ц. 34, пример 10). Она экспонируется у струнных инструментов, в фактуре свободно сплетаются подголоски, образующие консонирующие созвучия. Примечательная деталь – возникновение в 6 такте гармонии большого мажорного септаккорда от тона F_1 , отличающегося специфическим, напряжённо-торжественным звучанием.

Вариант этой темы в партии баяна (ц. 35) отличается полнотонной вертикалью терцового строения. Вступление нового варианта у струнных – Adagio, ц. 40 – отмечено арпеджиато с-*mol*льного трезвучия у арфы и дублировкой начальных мотивов в партии вибратона, что придаёт звучанию неземной колорит.

В е-*mol*льном, ещё более свободном, варианте рефрена напевной мелодии в партии баяна сопутствует тяжёлая траурная поступь, претворённая посредством ударов литавр, а также пиццикато в партии виолончелей и контрабасов. Обращает на себя внимание эпизодическое введение дублировок октавами у вибратона, придающих звучанию оттенок колокольности. Тембр вибратона, открывая какую-то перспективу, создавая пространственный эффект, словно выявляет нездешнее, небесное начало в русской песне, воспринимаемой как символ Русской земли, Родины, Святыни.

В ц. 46 излагается новая мелодия широкого дыхания, строй которой близок к русским протяжным песням (пример 11). Благодаря фактурно-гармоническому решению и оркестровке она звучит торжественно-величаво, подобно вдохновенному гимну. Длящаяся на протяжении 4 тактов гармония

большого мажорного септаккорда от тона F в партии арфы и баяна соединяет в себе воздушность, возвышенность и экстаичное напряжение. Новая тема внезапно обрывается в 1 такте ц. 47 при введении септаккорда такой же структуры, но на тон ниже, исполняемого tutti на *ff* (т. е. на Es) который отмечен долгой длительностью с последующей паузой.

Данное событие можно интерпретировать как явление мистического Горнего мира, сопровождающееся вспышкой сияющего светового столпа, и одномоментный переход многоголосного апофеозного хора, воплощающего Соборную личность, в это иное, внезапно открывшееся, измерение.

В коде финала условно отображается выход за пределы времени. Заключительное трезвучие G-dur, охватывающее звуковой диапазон от G_1 до d^4 , расцвечено красками высоких деревянных инструментов и баяна, тремолирующих струнных, подсветкой парящего квинтового тона звенящими серебристыми тембрами колокольчиков, арфы, треугольника. Последний такт партитуры Финала, как и I части, – пустой. Он знаменует Неведомое, фиксируя «молчание, как конец времени, как исход из времени в безмолвие вечности» [12, с. 548].

Подытоживая наблюдения, полученные в ходе анализа, отметим, что суждения о пространственных параметрах основываются, прежде всего, исходя из особенностей фактурных решений, поскольку фактура понимается как «художественно целесообразная трёхмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов» [7, с. 73]. Подчеркнём, что определяющую роль в фактуре играют не только линии голосов и очертания звуковых масс, но также звуковой колорит и фоническая яркость, поэтому столь важны в Концерте тембровые решения,



Пример 11. О. Меремкулов. Концерт для баяна. III часть, реприза. Итоговая тема-«гимн»

оркестровка, регистровка, динамика. Более того, средствами создания вертикали, горизонтали и глубины, по мнению Е.В. Назайкинского, могут быть и «более сложные факторы – гармонические, ритмические, интонационно-мелодические, тематические» [7, с. 76].

Что касается временной координаты, то она заявляет о себе не только через смену тематизма и этапов его развития, но и через обращение к стилистическим знакам разных эпох. Возможно, в таком случае раскрываются качества психологического пространства Лирического героя и Автора.

Психологическое пространство Лирического героя, в котором оплотняются его страдания, отчаяние, тщетные порывы, вопросы, сомнения, обладает специфической конфигурацией. С одной стороны, оно отличается замкнутостью, узостью. Даже в плане фактурного решения – оно сосредоточено в мелодическом голосе, однако это не указывает на его одномерность, «плоскостность», поскольку есть «резонатор», функцию которого выполняет гармония. Парадокс заключается в том, что это пространство расширяется за счёт особого временного параметра, обращая нас к культуре чувствований XIX века, к переживаниям романтического героя – томящегося, страдающего от несовершенства мира, устремлённого к Высшей Гармонии. Не случайно выстраивается цепочка из прообразов отечественной музыки, уводящая нас в другое столетие, – герой С.Рахманинова – герой П.Чайковского – пушкинская Татьяна в интерпретации П.Чайковского. Композитор О.Меремкулов воспринимает этих героев пристрастно, как одну из художественных версий собственной личности. При этом автор сосредоточен на определённом типе переживания, исключая просветлённую печаль, молитвенное созерцание, радость, вдохновенный восторг и многое другое. Соответственно, в этом пространстве невозможны

существенные качественные изменения, лишь градации эмоциональной напряжённости, доходящей в крайней точке выражения до отчаяния, переживаемого в связи с крушением надежд.

Аспект Автора размышляющего, осмысливающего, организует другое измерение, отличающееся, скорее, вневременным и надсобытийным положением. Это пространство художественно претворённого в монологах авторского сознания в некоторые моменты оказывается «смежным» с пространством Лирического героя. Его условный диапазон простирается от пронизанного горечью комментария Автора, чей образ, как было указано выше, почти сливается с образом Лирического героя, до созерцательно-отстранённой позиции мыслителя, вышедшего за пределы плана эмоционального выражения, прозревающего какие-то иные закономерности в устройстве Мироздания⁸.

Образно-интонационная сфера *inferno* – измерение тьмы, в котором время движется словно по замкнутому кругу. Расположение образов Тьмы в нижней части художественного пространства, обусловленное фактурно-регистровыми и тембровыми эффектами, согласуется с представлениями разных культур. Но нередко создается впечатление, что Тьма заполонила все охватываемое взором наблюдателя пространство – все фактурные планы, все голоса – она движется: кружится в неживом, механистичном танце, приближается, наступает. Здесь содержательные градации, основанные на выявлении зловещего

⁸ Как показано в статье «Функции эпиграфов в Концерте для баяна и симфонического оркестра О. Меремкулова» [9], важную роль для расширения пространственно-временных рамок Концерта играют эпиграфы к каждой части, обуславливающие выход за пределы настоящего времени и проявление в данном моменте в «спрессованном» виде прошлых эпох. Благодаря этому создаётся атмосфера притчи, со свойственным ей тяготением к «глубинной премудрости» и символичностью языка.



начала – от образов «мировой пыли» – частиц, выпавших из мирового строя, не нашедших себе места в слаженном порядке бытия и ставших символом мирового хаоса и мировой угрозы» [3, с. 270], демонически-шутовских плясок до марша торжествующей Смерти, агрессивно-неистового беснования и рыков свирепого зверя из адской бездны.

Пожалуй, только в одном случае в этой сфере прослеживается качественная динамика – когда в невинной детской песенке обнаруживает себя вселяющая ужас смертоносная субстанция из потустороннего мира. И это указывает на какой-то космический источник, подпитывающий зло, распространившееся на земле и окружающее Лирического героя.

Мир зла теснит пространство Героя, вторгается в него, проявляясь в душевном сумраке, беспокойстве и отчаянии, является как надличностный феномен, отпечатываясь в сознании Автора идеями предопределённости, судьбы, неизбежности страданий, неотвратимости Смерти.

Но вместе с тем, при охвате грандиозного пространства и некоторых знаках вневременности (неслучайно использование фигур типа *catabasis* и креста, уходящих в глубь музыкальной истории, или ассоциаций с инфернальными скерцо композиторов-романтиков), в измерении Тьмы отсутствует временная перспектива – зло не сущностно, а значит – конечно. В Концерте О. Меремкулова запечатлён именно момент конца мира, лежащего во зле.

Иной – спасительный – полюс являет собой интонационно-образная сфера духовной Родины – народного Соборного начала. Её пространство необъятно, за «видимой», эпизодически запечатлённой в музыке и ограниченно воспринимаемой частицей угадывается, предчувствуется колоссальная перспектива. Но и время разомкнуто в оба конца – оно обнаруживает неизмеримую глубину, поскольку обращено к многовековой жизни народа, и устремлено вперед – к главному событию – переходу в духовную вселенную.

Если родство душевно-психической организации Лирического героя с героями С.Рахманинова и П.Чайковского базируется на узнавании себя в другом, похожем на *меня*, чувствующем так же, как *Я*, на наделии его собственными чертами, то ощущение и переживание «*Мы*» имеет дру-

гие основания. При различии индивидуальных эмоциональных реакций, это общность более высокого порядка, скреплённая единством языка, исторической судьбы и культуры, её идеалов и героев, картины мира. «*Мы*» в Концерте претворено средствами, типичными для русской народной песенности, – неспешными лирическими мелодиями с вариантным развитием и свободным переплетением подголосков. В них заключена особая широта – души и природных просторов, особая вольность. Это ощущение «*Мы*», рождённого общей Родиной, несущего печать её природы. Как писал С.Булгаков, «Родина есть священная тайна каждого человека, так же, как и его рождение. Теми же таинственными и неисследимыми связями, которыми соединяется он через лоно матери со своими предками и прикрепляется ко всему человеческому древу, он связан через родину и с матерью-землёй, и со всем Божиим творением» [1, с. 7].

Именно песня в Концерте О.Меремкулова становится напоминанием о Родине («это не только страна, где мы впервые вкусили сладость бытия, это гораздо большее и высшее, это страна, где нам открылось небо» [там же, с. 7]). Музыкальные темы народно-песенного плана, обращающие Лирического героя и слушателя к своим истокам, пробуждающие генетическую память, служат своеобразными порталами во времени и пространстве. Таким образом они выполняют важную функцию в организации художественного времени и пространства Концерта. Они обуславливают возможность выйти за пределы ситуативных реакций и собственных представлений. Переступая через эту границу, *Я* переходит в категорию *Мы*.

Высшее ощущение «*Мы*» подразумевает, что *Я* есть продолжение многих и продолжаюсь во многих. Христианский святой Авва Дорофей (VI – нач. VII в.) объяснял суть любви к Богу и ближнему через символ круга, центром которого является Бог, а люди – радиусы. Чем ближе мы приближаемся к центру круга, к Богу, тем ближе мы становимся к другим людям. И наоборот: чем ближе мы к другим людям (к радиусам), тем ближе оказываемся к центру этого круга.

Свободное единение множества людей – народа – в Концерте претворяется через образ хорового пения, отличающегося духовной собран-



ностью, окрашенного в сурово-сумрачные тона, или торжественно-величавого. Родина не просто несёт в себе и в своих песнях память о «той надмирной обители, откуда мы пришли сюда» [1, с. 8], но открывает путь и сама продолжается в высшей – Божественной – реальности, поэтому музыкальный материал образно-интонационной сферы Родины в некоторых эпизодах окрашивается «нездешним» светом, что служит маркером именно духовной Родины.

Мир Горний – за пределами пространства и времени. Он обладает особыми пространственными параметрами, раскрывается через знаки выси, верха, таинственной безграничности и бесконечного длениа, по сути – остаётся неведомым. Его отсветы мы находим в тембровых и гармонических красках, в образах света. Выражением непостижимости Божественной тайны становится молчание.

Другое, надличное, запредельное земному, недостижимое для Тьмы, бытие – Космос, загадочный, холодный, и, вместе с тем, притягательный – возможно, это либо интуиция «иных миров», либо авторская «версия» Запредельного, возникающая в состоянии духовной ограниченности и недостаточности, слабости Веры.

Рамки настоящей статьи не позволяют представить более полную характеристику обозначенных образно-интонационных сфер и осветить вопрос их взаимодействия, что необходимо для понимания подразумеваемого автором условного сюжета. Однако даже из беглого описания важнейших пунктов музыкальной композиции угадывается его направленность и эсхатологическая проблематика, отображённая в художественной форме в выдающемся произведении О. Меремкулова.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Булгаков С. Моя родина // Автобиографические заметки. Париж. 1997. С. 7–24.
- 2/ Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 414 с.
- 3/ Ильин И. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний // Ильин И. Собрание сочинений в 10 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 3. С. 227–380.
- 4/ Консон Г.Р. Взаимосвязь интонации и образа в методе анализа И.Я. Рыжкина // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2009. № 4. С. 291–302.
- 5/ Лирический герой. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НП К «Интелвак», 2001. С. 452.
- 6/ Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
- 7/ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
- 8/ Найко Н.М. О знаках в Концерте для баяна и симфонического оркестра О.Меремкулова // Актуальные проблемы современного композиторского творчества: материалы V Всероссийской научной конференции,

28 ноября 2022 г. Красноярск: Полиграфический сектор СГИИ имени Д.Хворостовского, 2022. С. 59–71.

- 9/ Найко Н.М. Функции эпиграфов в Концерте для баяна и симфонического оркестра О.Меремкулова // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Д.Хворостовского. 2022. № 4. С. 28–35. URL: <https://www.sgii-art.ru/jour/article/view/177> (дата обращения 01.09.2024).
- 10/ Найко Н.М., Найко С.Ф. Интонационно-драматургические процессы в концерте для баяна и симфонического оркестра // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11. № 4. С. 36–47.
- 11/ Рыбальченко Т.Л. Образный мир художественного произведения и аспекты его анализа: Учебно-методическое пособие. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. 130 с.
- 12/ Серебрякова Л. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. М.: Аграф, 2017. 560 с.
- 13/ Старчеус М.С. Личность музыканта. М.: Московская



государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2012. 846 с.

14/ Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.

REFERENCES

- 1/ Bulgakov, S. (1997), "My homeland", Avtobiograficheskie zametki [Autobiographical notes], Papizh, pp. 7–24. (In Russ.)
- 2/ Ginzburg, L.Ya. (1997), Olirike [About lyrics]. Intrada, Moscow, 414 p. (In Russ.)
- 3/ Ilyin, I. (1994), Singing heart. Book of quiet contemplations, Ilyin I. Sobranie sochinenii v 10 tomakh [Collected works in 10 volumes]. Russkaya kniga, Moscow, T. 3. pp. 227–380. (In Russ.)
- 4/ Konson, G.R. (2009), "The relationship between intonation and image in the method of analysis by I. Ya. Ryzhkin", Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova [Bulletin of KSU named after. N.A. Nekrasova], no. 4, pp. 291–302. (In Russ.)
- 5/ "Lyrical hero" (2001), Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii [Literary encyclopedia of terms and concepts], NPK Intelvac, Moscow, p. 452. (In Russ.)
- 6/ Likhachev, D. (1968), "The inner world of a work of art", Voprosy literatury [Questions of literature], no. 8, pp. 74–87. (In Russ.)
- 7/ Nazaykinsky, E.V. (1982), Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of musical composition], Muzyka, Moscow, 319 p. (In Russ.)
- 8/ Naiko, N.M. (2022), "About the signs in the Concerto for bayan and symphony orchestra by O.Meremkulov", Aktual'nye problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva: materialy V Vserossiyskoi nauchnoy konferentsii, 28 noyabrya 2022 g. Poligraficheskii sektor SGII imeni D.Hvorostovsky, Krasnoyarsk, pp. 59–71. (In Russ.)
- 9/ Naiko, N.M. (2022), "The functions of epigraphs in the Concerto for Bayan and Symphony Orchestra by O.Meremkulov", ARTE, no. 4, pp. 28–35. Available at: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/177> (Accessed 01 September 2019). (In Russ.)

10/ Naiko, N.M., Naiko, S.F. (2023), "Intonational and Dramaturgic Processes in the O.Meremkulov's Bayan Concerto", Vestnik muzykal'noi nauki. T. 11, no. 4, pp. 36–47 (In Russ.)

11/ Rybal'chenko, T.L. (2012), Obrazhnyi mir khudozhestvennogo proizveeniya i aspekty ego analiza: uchebno-metodicheskoe posobie [The imaginative world of a work of art and aspects of its analysis: Educational manual], Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk, 130 p. (In Russ.)

12/ Serebryakova, L. (2017), V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni [In search of newfound meaning. Russian music in the movement of time], Agra Moscow, 560 p. (in Russ.)

13/ Starcheus, M.S. (2012), Lichnost' muzykanta [Personality of a musician], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo, Moscow, 846 p. (In Russ.)

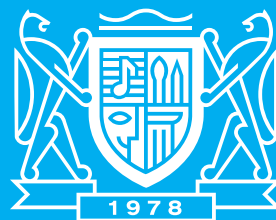
14/ Kholopova, V. (2002), Muzykal'naya teorya: melodiya, ritm, faktura, tematizm. [Music theory: melody, rhythm, texture, thematicism], Lan', St. Petersburg, 368 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: mikina@yandex.ru

Author information

Natalia M.Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of Music Theory and Composition, Head of the Department of Music Theory and Composition, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)
E-mail: mikina@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

104/

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

УМНОВА И.Г.

Преломление традиций
жанра романа становления
в творчестве композитора
Сергея Слонимского



УДК 78.01

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЖАНРА РОМАНА СТАНОВЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

И. Г. УМНОВА

Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, 650056, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В последние десятилетия творчество композиторов всё чаще оказывается в исследовательском поле, которое предполагает использование научного опыта из различных смежных областей знаний: музыковедения, литературоведения, эстетики, психологии, педагогики и других дисциплин. Причиной тому нередко становится та сфера деятельности музыканта, которая традиционно считается периферийной (исполнительская, педагогическая, музыковедческая, литературная и т. п.). В большой мере это относится к разноректорному наследию одного из крупнейших отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI века Сергея Слонимского, автора научных трудов и учебников, блестящего пианиста-импровизатора, трибуна-лектора-просветителя. Не иссякая до последних лет творческая мощь композитора органично сочеталась с созидательной силой в сфере художественного слова. Значительное по масштабу литературное наследие Сергея Михайловича позволяет изучать его как область деятельности, имеющую взаимосвязи и параллели с образным миром, сюжетами, идеями инструментальных, театральных и других произведений. В данном контексте особый интерес представляет вышедшая в 2000 году книга «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе», чей анализ содержания, где свободно переплетаются ирония и гротеск с лирико-психологической образностью и философскими размышлениями, позволяет обнаружить приметы жанра романа воспитания (или романа становления – Entwicklungsroman). Опубликованные в 2016 году «Воспоминания школьных лет» С.М. Слонимского, а также прокомментированные осенью 2024 года вдовой композитора Р.Н. Слонимской рукописи очерка композитора «Скандалист поневоле: хроника хронического стресса – 1943–1971», инициировали задачу сопоставления и сравнения зафиксированных в них мыслей, размышлений над нравственно-этическими вопросами со смыслами значительных инструментальных и театральных опусов композитора. Результаты решения указанной задачи с помощью междисциплинарного подхода легли в основу данной статьи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: литературное и композиторское творчество Сергея Слонимского, роман воспитания, роман становления, нравственно-этические вопросы.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

REFRACTION OF THE TRADITIONS OF THE GENRE OF THE NOVEL OF FORMATION IN THE WORK OF COMPOSER SERGEI SLONIMSKY

I.G. UMNova

Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, 650056, Russian Federation

ABSTRACT. In recent decades, the work of composers has increasingly found itself in the research field, which involves the use of scientific experience from various related fields of knowledge: musicology, literary studies, aesthetics, psychology, pedagogy and other disciplines. The reason for this is often the field of activity of a musician, which is traditionally considered peripheral (performing, pedagogical, musicological, literary, etc.). To a large extent, this applies to the multi-vector work of one of the largest Russian composers of the second half of the twentieth – early twenty-first century, Sergei Slonimsky, the author of scientific works and textbooks, a brilliant improviser pianist, a tribune-lecturer-educator. The creative power of the composer, which had not dried up until recent years, was organically combined with the creative power in the field of artistic expression. The literary heritage, which is significant in scale, allows us to study it as a field of activity that has interrelations and parallels with the figurative content, plots, ideas of instrumental, theatrical and other works. In this context, the book «Burlesques, elegies, dithyrambs in despicable prose», published in 2000, is of particular interest, whose analysis of the content, where irony and grotesque are freely intertwined with lyrical and psychological imagery and philosophical reflections, allows us to discover the signs of the novel of upbringing (or the novel of becoming). S.M. Slonimsky's «Memoirs of School Years» published in 2016, as well as the manuscript of the composer's essay «The Reluctant Brawler: Chronicle of Chronic Stress – 1943–1971», commented on in the autumn of 2024 by the widow of the composer R.N. Slonimskaya, initiated the task of comparing and comparing the thoughts recorded in them, reflections on moral and ethical issues with the meanings of significant instrumental and the composer's theatrical opuses. The results of solving this problem using an interdisciplinary approach form the basis of this article.

KEYWORDS: literary and compositional work of Sergei Slonimsky, novel of education, novel of becoming, moral and ethical issues.

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



Современная методология музыкознания в установках на конкретизацию смысла музыкальных произведений композитора с помощью «словесного» описания привлекает его собственные высказывания для пояснения или уточнения культурно-творческой самобытности того или иного сочинения. В этой связи диалог музыкознания и филологии как результат междисциплинарного подхода позволяют связать вербальное с невербальным, обнаружить композиционные или жанрово-стилевые параллели между сочинениями композиторов и писателей. Подобные аналогии также можно встретить исключительно только в художественном мире музыкантов (в качестве примеров напомним о взаимосвязях между литературными и инструментальными опусами Р.Шумана, Н.Метнера, других авторов). Литература как область реализации творческих сил имела важное значение для С.Прокофьева, достаточно вспомнить его знаменитую фразу «Если бы я был не композитором, я, вероятно, был бы писателем или поэтом». Распространено мнение, что литературное творчество музыкантов вторично, а потому не имеет смысла включать его в композиторскую систему. «Однако искусство есть образное освоение действительности, поэтому, используя новые материалы и пытаясь насытить своё творение актуальными смыслами, современный художник только тогда останется в сфере искусства, когда его произведение будет обладать глубокой художественной образностью» [5, с. 5].

Длящаяся многие десятилетия параллельно с сочинительством и просветительно-педагогической работой разножанровая музыкально-литературная стезя С.Слонимского также стирает водораздел между композиторским и писательским творчеством в целостном художественном мировосприятии мастера. О склонности к литературной деятельности многих представителей рода Слонимских сказано довольно много. Отец композитора – Михаил Леонидович, советский писатель и меуарист, дядя по отцовской линии был писателем и литературоведом-пушкинистом. Другой родствен-

ник Сергея Михайловича – польский поэт, драматург и литературный критик; а родной брат отца известен как авторитетный музыковед-лексикограф. Поэтому высказывание Сергея Слонимского – «Я, прежде всего, сын писателя» – во многом объясняет его любовь к слову, ведь интерес к пониманию смысла литературных текстов, потребность создавать их у композитора, вероятно, была заложена в генах.

Положивший начало музыкально-литературному творчеству С.Слонимского с конца 50-х годов прошлого века процесс написания критических статей и рецензий, очерков и эссе был тесно связан с отражением музыкальной жизни двух культурных столиц (Москвы и Ленинграда). В то же время на протяжении всей жизни композитор проявлял глубокую заинтересованность в детальном изучении сочинений выдающихся отечественных и зарубежных авторов. Имеются в виду солидные труды «Симфонии Прокофьева: опыт исследования» (1964), «Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке» (2004), «Мелодика» (2018), статьи «Искусство живое, современное» (1969), «Об И.Стравинском» (1974), «Забытый, но живой шедевр» (1988), М.А. «Балакирев: портрет музыканта на пороге XXI века» (1998), «О новаторстве Шопена: к 200-летию со дня рождения Фридерика Шопена» (2010) и другие.

Наряду с аналитическими статьями и научной монографией для Слонимского-исследователя и Слонимского-писателя важен был и жанр эссе. Напомним, что эссе фиксирует субъективные впечатления автора, его раздумья, рассуждения, ассоциации, порой парадоксальные суждения. Таковы «Мысли о композиторском ремесле: эссе» (2006), «Творческий облик Листа: взгляд из XXI века: эссе современного композитора» (2010) и другие. Воспоминания (как документально-художественный жанр, обладающий эстетическим и этическим значением) не столь масштабно представлены среди вербальных работ композитора: назовём «Фрагменты воспоминаний об отце» в Журнале любителей искусства (1997, № 10–11) и опубликованные в 2016 году «Воспоминания школьных лет» [11].



Неоднократно С.Слонимский обращался к жанру заметок, который представлен «Трагедией разобщённости людей: заметки об оперном творчестве М.П. Мусоргского» (1989), «Заметками о композиторских школах Петербурга XX века» (2012), «Раздумьями о третьем авангарде и путях современной музыки: заметки композитора» (2014). В настоящее время благодаря публикациям Р.Н.Слонимской появилась информация о рукописи книги «Заметки на полях нотной тетради», написанной композитором в 2000 году [7; 8; 9]. Обратим внимание, что в литературе жанр заметки считается публицистическим, в то же время ему присущи субъективность, монологичность, поскольку текст заметок (на полях книги или на страницах тетради) представляет собой персональное пространство их автора, что позволяет определить тип его личности, особенности психологии творчества, неповторимость стиля.

Указанные приметы характерны и для рукописи «Заметок на полях». Так, в начальных строках раздела «От автора» читаем: «Первая моя книга воспоминаний и размышлений – “Бурлески, элегии и дифирамбы в презренной прозе”, написанная в 1991 году, вышла в свет в 2000-м и нашла немногих, но весьма внимательных и отзывчивых читателей. Во втором из ныне написанных очерков “Скандалист поневоле” автор является и основным персонажем и, скорее всего, единственным заинтересованным читателем. Ибо цель нынешних “Заметок” узко лечебная, психологическая. Накапливающиеся мелкие раздражители и очаги напряжения необходимо время от времени разряжать, чтобы не сосредотачивать на них внимание. В “Бурлесках” взор мой был обращён вовне, на события и сюжеты, весьма характерные для советской жизни середины века, его 40-х – 50-х годов. Освещены они были с изрядной долей юмора, с подчёркиванием абсурдности нашего славного бытия. Автор же выступал в не очень банальной роли нескладного чудака, почти Швейка или чаплинского персонажа, хронически попадающего в нелепые и причудливо комические ситуации. Это придавало несколько необычный автоиронический колорит, сквозь который проступали контуры совсем не смешного, а печального, трагического строя мыслей» [7, с. 234–235].

Ещё одним литературным жанром вербального

наследия композитора, также недавно получившим свою характеристику в музыковедении, стал Дневник, а точнее дневниковые записи С.Слонимского. Из статьи Е.Б. Долинской узнаём: «Объём дневниковых записей и бумажных носителей, на которых они фиксируются, различен: совсем детские, в блокнотах – около 70–90 страниц, в школьных тетрадях – от 24 страниц, до более развёрнутых, включающих несколько тетрадей» [3, с. 15]. В первой тетради дневниковых записей зафиксированы события с 1941 по 1949 гг. Вторая тетрадь датируется 50–60-ми годами прошлого века. «Особенностью тетради № 2, посвящённой 1950-м гг., является почти полное отсутствие традиционных для дневников дат и весьма краткое описание текущих событий. Главное для её автора – работа над собой путём постоянного самоанализа с целью обретения стойкого характера, а также установления творческих контактов с исполнителями, музыковедами, композиторами» [3, с. 7].

Интерпретация текстов этих недавних публикаций и комментарии к ним Р.Н.Слонимской и Е.Б. Долинской, а также присущая заметкам и дневниковым записям неканонизированность, непосредственность, естественность самоанализа позволяют усмотреть черты романа воспитания (романа становления) и в «записках музыканта» (так определил жанр «Бурлесок и дифирамбов» сам С.Слонимский). Косвенное подтверждение этого обнаруживается во вступительной статье к «Бурлескам, элегиям и дифирамбам в презренной прозе» музыковеда Аркадия Климовичского: «Мне легко представить себе читателя книги Сергея Михайловича Слонимского потому, что <...> (они) погрузятся в интереснейшее и захватывающее повествование об эпохе, в которую он формировался, о людях, с которыми встречался и которые внесли свой вклад в становление его – человека, художника, музыканта. <...> читатель будет поражён, с какой беспощадностью один из наших крупнейших композиторов сегодня пишет о себе в прошлом, <...> какой жестокостью и нелюбезностью по отношению прежде всего к самому себе отмечены его рассуждения» [10, с. 7–8].

Отметим общее в процитированных суждениях, где указывается, что это не только повествование о прошлом, но и попытка оценить былое, оценить



самого себя. И дневниковые записи С.Слонимского, и рукописи его «Заметок на полях», и опубликованная четверть века назад книга «Бурлески, элегии и дифирамбы в презренной прозе» в совокупности имеют отношение к литературному жанру романа воспитания (роману становления). Обратимся к работам филологов, позволяющих уточнить особенности этого довольно распространённого в эпоху романтизма жанра. Как пишет Л.С. Конкина, «термин “роман воспитания” (Bildungsroman) был введён Карлом Моргенштейном между 1810–1820-ми гг. для обозначения романов, написанных Ф.М. Клингером. Позднее был перенесён на роман Виланда “История Агатона” и романы Гёте “Годы учения Вильгельма Мейстера” и “Годы странствий Вильгельма Мейстера”» [4, с. 140]. Далее исследователь цитирует самого Карла Моргенштейна, который трактует жанр следующим образом: «Он будет называться романом воспитания, во-первых, и прежде всего, из-за своего содержания, потому что изображает индивидуальный рост и становление героя с начала и до определенного уровня совершенства, а во-вторых, потому, что посредством этого изображения способствует становлению читателя в большей степени, чем это характерно для любого другого типа романа» (цит. по: [4, с. 140]).

Другой исследователь жанра романа воспитания в качестве образца, имеющего законченную классическую форму и являющегося первым образцом жанра в мировой литературе, называет роман И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» [6, с. 144]. Оба учёных считают, что основные черты жанра романа воспитания в русской науке были выделены и подробно описаны М.М. Бахтиным в его труде «Роман воспитания и его значение в истории реализма» [2].

В указанной работе М.Бахтин уточняет суть жанра, акцентируя внимание на том, что в романе становления (а именно таким образом изменяет название и суть данного жанра культуролог-литературовед) должно быть показано формирование личности героя, становление человека. Самым существенным типом романа становления (а М.Бахтин предлагает пять типов такого романа) учёный называет тот, в котором «становление человека даётся в неразрывной связи с историческим становлением. Становление человека совершается

в реальном историческом времени с его необходимостью, с его полнотой, с его будущим, с его глубокой хронотопичностью» [2, с. 213]. И далее: «...становление человека носит иной характер. Это уже не его частное дело. Он становится вместе с миром, отражает в себе историческое становление самого мира. Он уже не внутри эпохи, а на рубеже двух эпох, в точке перехода от одной к другой. Этот переход совершается в нём и через него. Он принуждён становиться новым, небывалым ещё типом человека. Дело идёт именно о становлении нового человека; организующая сила будущего здесь поэтому чрезвычайно велика, притом, конечно, не приватно-биографического, а исторического будущего. Меняются как раз устои мира, и человеку приходится меняться вместе с ними. Понятно, что в таком романе становления во весь рост встанут проблемы действительности и возможности человека, свободы и необходимости и проблема творческой инициативности. Образ становящегося человека начинает преодолевать здесь свой приватный характер (конечно, до известных пределов) и выходит в совершенно иную, просторную сферу исторического бытия» [2, с. 214].

Охарактеризовать содержание книги С.Слонимского позволяют названия разделов Оглавления, из которого становится понятно, что, с одной стороны, автор подробно описывает собственную прожитую жизнь с момента рождения в 30-е гг. XX века и до 2000 года. Таковы «Отец», «Домашний круг», «Война гонит на восток», «Поворот штурвала, переключение скорости», «Освобождение», «Боевое крещение», «Положение отчаянное – будем веселиться». Немаловажным представляется то, что С.Слонимский не только автор, но он же является и героем повествования, представителем прогрессивной творческой молодёжи, отвергавших идеологический диктат в литературе и искусстве. Как известно, многих композиторов-«шестидесятников» (Э. Денисова, А.Шнитке, С.Губайдулину, поэта И.Бродского, художника М.Шемакина, с которыми С.Слонимский был дружен) считали «чуждыми элементами» для соотечественников из-за «антисоветского» характера большинства их художественных сочинений. В этой связи акцентируем внимание на таких главах книги, как «Сын обруганного в Постановлении ЦК», «Продолжатель



дела Шостаковича», «Песня о Сталине», «Доклад об опере в Смольном», «Невступление в партию», где композитор не только описывает общественную и психологическую атмосферу, собственные поступки, но и поступки друзей-художников, писателей, музыкантов, педагогов, у которых учился.

Предлагаем сравнить с мнением М.Бахтина об особенностях романа становления высказывание С.Слонимского об избираемом им типе изложения в жанре, который он не называет автобиографией, или летописью, или хроникой своей жизни, вероятно, не желая уподоблять жанр книги традиционному жизнеописанию. «Читающему эти строки музыканту может быть небезынтересно, как именно, в результате какой трудной эволюции творческая партия, вполне заурядная в дебютной стадии, всё же переросла индивидуальными комбинациями в миттельшпиле и (надеюсь) эндшпиле» [10, с. 18]. Симптоматично, что при упоминании этих литературных жанров (автобиографии, летописи, хроники) невольно возникает ассоциация с «Автобиографией» С.Прокофьева, «Летописью моей жизни» Н.Римского-Корсакова, «Хроникой моей жизни» И.Стравинского.

В «Бурлесках» свободно переплетаются ирония и гротеск с лирико-психологической образностью и философскими размышлениями. В книге отражено и духовное отчаяние, связанное с переживаниями творческой личности в период сменившего «оттепель» «застоя», которое породило новый протест: сопротивление ситуациям, разрушающим человеческую индивидуальность. В своей книге Сергей Слонимский не только повествует об этом времени и самобытных людях, способствовавших его становлению. На собственном примере он показывает, как формируется характер творчески одарённого юноши, а затем молодого человека, как осознаётся им предназначение музыканта, как отстаиваются убеждения и гуманистические идеалы. Своеобразными итогом и пожеланием творческим молодым людям XXI века становятся следующие строки: «Начал свой путь я в эпоху деспотизма. К зрелости пришёл после смерти тирана в некие Смутные времена. <...> Мой путь близится к закату – он уже пройден таким, каков он есть. Молодые, будьте смелее, бесстрашнее! Отбросьте мелкие соображения, не становитесь смолodu

слишком мудрыми в практической жизни! И тогда вы создадите Новое и в творчестве, и в артистической работе» [10, с. 146–147]. В этой связи вновь обратимся к мнению М.Бахтина. Пр процитируем: «Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа. Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни...» [1, с. 212].

Творческое преломление традиций литературного жанра романа становления можно обнаружить и в музыкальных сочинениях Сергея Слонимского. В качестве яркого примера можно указать на Первую симфонию (1957–1958), названную композитором Фантастической Симфонией нашего времени. Приведём слова автора: «Она задумана не совсем обычно. Две параллельных, независимых друг от друга музыки – серьёзная и бойкая – сталкиваются, живописуя две жизни – Сладкую и Горькую, трудную. В ... скерцо ... фокстрот ... догоняют <...> легкожанровые “мелкие бесы” <...>. Это скерцо подчёркнуто замкнуто, отделено, образуя центр круга. А по краям, неуверенно ступая, идёт трудная, сложная жизнь музыки, совсем далёкой от массовой культуры» [10, с. 128]. Именно в крайних частях симфонии, думается, запечатлён образ «становящегося человека» (его характеристика представлена несколькими музыкальными темами первой и третьей частей симфонии)... Отметим, что важнейшей стилевой особенностью данных тем стала их близость монодийному звучанию – такова характерологическая черта героя, обладающего творческой инициативностью. Однако банальная, пошлая, агрессивная действительность (скерцо) лишает главного персонажа возможности преодолеть её, достичь свободу. Симфония «завершается катастрофой, набатом, срывом в бездну, фанфарами смерти, тихим скорбным пением, замирающим в безмолвии» [10, с. 128]. С.Слонимский указывает на то, что «эта концепция стала моей главной жизненной темой – в цикле симфоний, в “Икаре”, в “Мастере”. <...> Живущий не так, как все, обречён» [9, с. 128–129]. Композитор имеет в виду балет «Икар» (1965–1971), оперу «Мастер и Маргарита» (1970–1972), а также макроцикл, объединяющий Вторую (1977–1978), Третью (1981–1982)



и Четвёртую симфонию (1982), завершающуюся *Marcia funebre*.

Подчеркнём, что указанная концепция ряда музыкальных сочинений С.Слонимского оказывается близка определяемой М.Бахтиным разновидности романа становления, который «рисует некий типически повторяющийся путь становления человека от юношеского идеализма и мечтательности к зрелой трезвости и практицизму» [2, с. 213]. Однако происходит крушение идиллического мира положительного героя, в результате чего «становящийся человек» оказывается «смешным, жалким и ненужным, он либо погибает, либо перевоспитывается и становится эгоистическим хищником» [2, с. 383]. Вместе с тем композитор в «Бурлесках» реализовал совершенно иную модель романа, в которой человек становится новым, благодаря обрётённой позиции «скромной попыткой доброжелательно и незлобиво, скорее самоиронично вспомнить и оценить былое, воздать справедливую благодарность...» [10, с. 150].

Отдалённые напоминания о романе становления можно обнаружить и в музыкальных фрагментах, сочинённых С.Слонимским к кинофильму «Республика “ШКИД”» (1966). Основой для сюжетной линии кинокартины послужила во многом автобиографичная повесть Григория Белых и Леонида Пантелеева, бывших воспитанников Школы-коммуны для трудновоспитуемых подростков имени Ф.М. Достоевского. По созданному сценарию на киностудии «Ленфильм» режиссёром Геннадием Полокой был снят одноимённый фильм, рассказывавший о судьбах беспризорных мальчишек-шкидовцев, чьё становление происходило в стенах школы. Композитору удалось сочинить не только так называемые блатные, дворовые песни уличных подростков, но и прекрасные романтические и героико-маршевые мелодии, сопровождающие лирические фрагменты кинокартины, тем самым акцентировав внимание на моменте перевоспитания хулиганов.

Повествование о прошлом позволяет усмотреть в книге С.Слонимского черты мемуарного жанра, поскольку в ней описываются события, в которых автор принимал непосредственное участие. В то же время желание Сергея Михайловича определить место его героя в прошлом, а затем и в настоящем, помочь осмыслить пройденный жизненный путь, чтобы передать приобретённый опыт потомкам – так, по образному выражению М. Бахтина, «время вносится внутрь человека». Мемуарный жанр оказывается тесно спаян с романом становления, где в процессе психологического, нравственного и социального формирования личности ею обретается личный опыт, которым возмужавший герой готов поделиться с идущим ему навстречу новым поколением. Жанр романа становления словно бы плавно модулирует в жанр романа воспитания, или, по определению М.Бахтина, в дидактико-педагогический тип романа. Не случайно на последних страницах «Бурлесок» появляются следующие строки: «Мой путь близится к закату – он уже пройден таким, каков он есть. Молодые, будьте смелее, бесстрашнее! Отбросьте мелкие соображения, не становитесь смолоду слишком мудрыми в практической жизни. И тогда вы создадите Новое и в творчестве, и в артистической работе» [10, с. 147].

Однако в сочинении, написанном в «презренной прозе» происходит и другое своеобразное перерождение героя, не менее, а, скорее всего, более важное для романа становления. С.Слонимский резюмирует: «Композитор, зависящий от всех и каждого, может быть свободен в одном – в собственных сочинениях! Если не боится быть в них самим собой и писать как бог на душу положит» [10, с. 143]. Так «маленький книжный гомункулус» (как называет себя Сергей Михайлович в начале повествования) достигает вершины на профессиональной, творческой стезе. И этим завершается роман становления, в котором заглавной оказывается линия взросления и возрастания личности талантливого музыканта.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 506 с.
- 2/ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- 3/ Долинская Е.Б. Неизвестные ранние литературные тексты С.Слонимского // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 7–18.
- 4/ Конкина Л.С. Роман воспитания в концепции М.М. Бахтина (К Бахтинской типологии романа) // Актуальные проблемы гуманитарных наук. Сентябрь. 2003. С. 139–145.
- 5/ Москалюк М.В. Что такое искусство: современные смыслы и вызовы // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 2. С. 5–11.
- 6/ Сержант Н.Л. Динамика жанровой дефиниции романа воспитания // Весті БДПУ. Серія 1. 2023. № 3. С. 144–147.
- 7/ Слонимская Р.Н. Комментарий очерка Сергея Слонимского «Мифы и реальность: о ложных репутациях» из книги «Заметки на полях нотной тетради» // Pan-Art. 2024. Том 4. Выпуск 3. С. 233–241.
- 8/ Слонимская Р.Н. Комментарий очерка Сергея Слонимского «Скандалист поневоле: хроника хронического стресса – 1943–1971» из книги «Заметки на полях нотной тетради» / Pan-Art. 2024. Том 4. Выпуск 4. URL: <https://pan-art-journal.ru/issue/pa.2024.4.4> (дата обращения 20.02.2024)
- 9/ Слонимская Р.Н. Комментарий очерка Сергея Слонимского «Скандалист поневоле: хроника хронического стресса – 1972–1991» из книги «Заметки на полях нотной тетради» // Pan-Art. 2024. Том 4. Выпуск 4. RL: <https://pan-art-journal.ru/issue/pa.2024.4.4> (дата обращения 20.02.2024)
- 10/ Слонимский С.М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.
- 11/ Слонимский С.М. Воспоминания школьных лет (записал А.А. Логунов) // Musicus. 2016. № 3 С. 28–31.

REFERENCES

- 1/ Bahtin, M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics: Studies from different years], *Hudozhestvennaya literatura*, Moscow, 506 p. (In Russ.)
- 2/ Bahtin, M. (1986), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], *Iskusstvo*, Moscow, 445 p. (In Russ.)

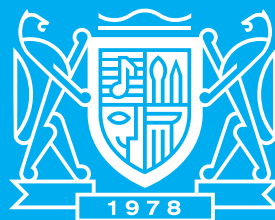
- 3/ Dolinskaya, E.B. (2021), "Unknown early literary texts S.Slonimsky", *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of musical science, Music Scholarship], no. 3. pp. 7–18. (In Russ.)
- 4/ Konkina, L.S. (2003), "The novel of education in the concept of M.M. Bakhtin (To the Bakhtin typology of the novel)", *Aktual'nye problemy gumanitarnykh nauk* [Actual problems of the humanities], September, pp. 139–145. (In Russ.)
- 5/ Moskalyuk, M.V. (2021), "What is art: modern meanings and challenges", *ARTE*, no. 2, pp. 5–11. (In Russ.)
- 6/ Serzhan, N.L. (2023), "The dynamics of the genre definition of the novel of upbringing", *Vesti BDPU* [To lead the BSPU], Series 1, no. 3, pp. 144–147 (In Russ.)
- 7/ Slonimskaya, R.N. (2024), "Commentary on Sergei Slonimsky's essay "Myths and Reality: about false reputations" from the book "Notes in the margins of a music notebook"", *Pan-Art*, vol. 4, no. 3, pp. 233–241 (In Russ.)
- 8/ Slonimskaya, R.N. (2024), "Commentary on Sergei Slonimsky's essay "The Reluctant Brawler: Chronicle of chronic Stress – 1943–1971", *Pan-Art*, vol. 4, no. 4, Available at: <https://pan-art-journal.ru/issue/pa.2024.4.4> (Accessed 20 February 2024). (In Russ.)
- 9/ Slonimskaya, R.N. (2024), "Commentary on Sergei Slonimsky's essay "The Reluctant Brawler: Chronicle of chronic Stress – 1943–1971", *Pan-Art*, Vol. 4, no. 4, Available at: <https://pan-art-journal.ru/issue/pa.2024.4.4> (Accessed 20 February 2024). (In Russ.)
- 10/ Slonimskij, S.M. (2000), *Burleski, elegii, difiramby v prezrennoj proze* [Burlesques, elegies, praises in despicable prose], *Kompozitor*, St.Petersburg, 152 p. (In Russ.)
- 11/ Slonimskij, S.M. (2016), "Memories of school years (recorded by A.A. Logunov)", *Musicus*, no. 3, pp. 28–31 (In Russ.)

Сведения об авторе

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры
E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru

Author Information

Irina G. Umnova, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of Musicology and Musical and Applied Arts, Kemerovo State Institute of Culture
E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

112/

ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

ИСМАГИЛОВА Е.И.,
ЛЕОНОВА Н.В.

Взаимодействие народной
и христианской традиций
в календарных праздниках
Седельниковского района
Омской области



УДК 398.33

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАРОДНОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИЙ В КАЛЕНДАРНЫХ ПРАЗДНИКАХ СЕДЕЛЬНИКОВСКОГО РАЙОНА ОМСКОЙ ОБЛАСТИ

Е.И. ИСМАГИЛОВА¹, Н.В. ЛЕОНОВА²

¹ Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, 630090, Новосибирск, Российская Федерация

² Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена характеристике проявлений народной и православной традиций в микро-локальной календарной традиции Седельниковского района Омской области. Опираясь на аудиозаписи 2009 года, авторы рассматривают святочный, великопостный, пасхальный, троицкий комплексы, календарно приуроченные поминальные дни и дни памяти особо чтимых святых, ритуал моления о дожде во время летней засухи. Приводятся образцы календарного фольклора и православные песнопения, бытующие в народно-песенной среде, а также информация об этнографическом контексте их исполнения, содержащаяся в устных рассказах носителей традиции. На основе этих материалов сформулирован вывод об органичном сосуществовании в календарной системе Седельниковского района элементов из разных мировоззренческих и культурных традиций, народной и христианской. В ряде случаев христианское наполнение праздника или обряда присутствует более ярко и очевидно (Рождество, Пасха, молебны от засухи), благодаря исполнению в эти дни или моменты церковных песнопений. В другие праздники или памятные даты преобладает чисто народное понимание отмечаемого события (Троица, Сороки, родительские дни). В составе действий, предметных реалий того или иного праздника не особенно ярко проявляется этническая принадлежность информантов – белорусов и русских. В святочном цикле праздничной доминантой стало Рождество, когда наряду с тропарем поются не только колядки, но и щедровки. Единообразен состав основных православных песнопений: все исполнительницы знают рождественский и пасхальный тропари, в то время как календарные песни Рождества и Пасхи воспроизводятся не всеми информантами. Музыкальный облик православных песнопений, бытующих в фольклорной традиции, за редкими исключениями, максимально приближен к каноническим церковным образцам.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: народный календарь, фольклор сибирских переселенцев, фольклор в XX веке, православные песнопения в фольклорной традиции, народное православие.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

FOLK AND CHRISTIAN ELEMENTS IN THE CALENDAR HOLIDAYS OF THE SEDELNIKOVSKY DISTRICT OF THE OMSK REGION

E.I. ISMAGILOVA¹, N.V. LEONOVA²

¹ Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 630090, Novosibirsk, Russian Federation

² Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the characteristics of manifestations of folk and Orthodox traditions in the micro-local calendar tradition of the Sedelnikovskiy district of the Omsk region. Based on audio recordings from 2009, the authors consider the Christmastide, Lent, Easter, Trinity complexes, calendar-timed memorial days and days of memory of especially revered saints, the ritual of praying for rain during the summer drought. Examples of calendar folklore and Orthodox chants that exist in the folk song environment are given, as well as information about the ethnographic context of the performance of these works, contained in the oral stories of the bearers of the tradition. Based on these materials, a conclusion is formulated about the organic coexistence of elements from different ideological and cultural traditions, folk and Christian, in the calendar system of the Sedelnikovskiy district. In some cases, the Christian content of a holiday or ritual is more vivid and obvious (Christmas, Easter, prayers against drought), due to the performance of church hymns on these days or at these moments. On other holidays or memorable dates, a purely folk understanding of the celebrated event prevails (Trinity, Soroki, parental days). In the composition of the actions, objective realities of a particular holiday, the ethnic affiliation of the informants – Belarusians and Russians – is not particularly clearly manifested. In the Christmastide cycle, Christmas has become the festive dominant, when along with the troparion, not only carols are sung, but also shchedrovki. The composition of the main Orthodox hymns is uniform: all performers know the Christmas and Easter troparia, while folk songs of Christmas and Easter are not reproduced by all bearers of the tradition. The musical appearance of Orthodox hymns, existing in the folk tradition, with rare exceptions, is as close as possible to canonical church models.

KEYWORDS: folk calendar, folklore of Siberian settlers, folklore in the twentieth century, folklorized Orthodox chants, Orthodoxy and folklore.

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



Сфера календарных праздников и памятных дат является ярчайшим примером сосуществования и взаимодействия элементов, относящихся к двум разным идеологическим платформам – народным верованиям, корни которых уходят в язычество, и христианства, в данном случае православия. О значимости православия для народного календаря ёмко и убедительно сказано С.М. Толстой – выдающимся отечественным специалистом в области славянской этнолингвистики и фольклористики: «Наиболее зависимой от христианства областью культурного пространства оказался народный календарь, воспринявший христианскую систему праздников и будней, постов и мясоедов в качестве структурной основы всего обрядового годового цикла» [12, с. 112].

На протяжении большей части XX века, согласно советской атеистической идеологии, тема проявлений христианского начала в народной культуре почти не рассматривалась. Целенаправленное изучение православия в народной жизни началось в конце 1980-х годов; не прекращается оно и вплоть до настоящего времени. За прошедшие более чем три десятилетия в этом направлении сделано достаточно много. Среди наиболее крупных исследователей в данной области назовем этнографов и фольклористов Т.А. Бернштам, М.М. Громыко, А.Н. Розова, С.М. Толстую и др.¹ Активно разрабатывается тема включения православных песнопений в народные календарные праздники, описан процесс их фольклоризации – этот ракурс отражен в работах этномузыкологов М.А. Енговатовой, С.В. Подрезовой, И.Б. Тепловой, С.А. Латышевой, Н.Ю. Горяниной, Т.С. Молчановой, Е.А. Черновой, авторов научных статей в первом и втором томах «Смоленского музыкально-этнографического сборника» О.А. Пашиной, Е.А. Дороховой, И.А. Никитиной.² Из недавно опубликованных исследований

по заявленной проблематике укажем на книгу С.В. Подрезовой «Кричать Христа» [11] и монографию одного из авторов настоящей статьи [6]. Однако, даже принимая во внимание перечисленные публикации, эту тему нельзя считать исчерпанной в силу локальной природы изучаемого явления. При наличии общих закономерностей, в каждой конкретной традиции, сформировавшейся в рамках одного района или куста поселений, собственно народное и христианское начала могут проявляться в неодинаковом соотношении, с различной спецификой и своими местными особенностями. Поэтому, на наш взгляд обозначенная тема всегда актуальна и практически неисчерпаема, поскольку может рассматриваться под разными углами зрения и в опоре на новые материалы.

Цель предлагаемой статьи заключается в характеристике народных и православных элементов в календарной микролокальной традиции, сформировавшейся в нескольких населённых пунктах Омской области. В задачи исследования входит рассмотрение отдельных календарных периодов (святочного, великопостного, пасхального, троицкого), календарно приуроченных поминальных дней, дней памяти наиболее почитаемых святых, а также ритуал моления о дожде во время летней засухи. Вводится в научный оборот неизвестная ранее информация из аудиозаписей, выполненных авторами данной работы в 2009 году в населённых пунктах Седельниковского района Омской области (Кейзес, Соловьевка, Рагозино, Короленка)³. Среди них – образцы календарного фольклора и православные песнопения, бытующие в народно-песенной среде, а также сведения об этнографическом контексте их исполнения, содержащиеся в устных рассказах носителей традиции.

Необходимо отметить, что народная культура Седельниковского района, этого заповедного и привлекательного для фольклористов и этногра-

¹ Обзор работ, посвящённых народному православию и его проявлений в музыкальном фольклоре, см. в [3; 4].

² Анализ работ о фольклоризованных песнопениях содержится в [4; 6].

³ Материалы этой экспедиции хранятся в Архиве традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, коллекции А0241, А0242.



фов уголка на севере Омской области с 1970-х гг. и, особенно, в последние два десятилетия весьма активно исследуется многими специалистами. Достаточно основательно изучены прозаические жанры, в частности – сказки, а также традиция исполнения похоронных плачей, вплоть до настоящего времени сохранившаяся среди потомков белорусских переселенцев [8; 9]. Существует целый ряд статей, содержащих итоги полевой работы в данном районе, описание отдельных жанров и певческих репертуаров наиболее выдающихся исполнителей [1; 2; 5; 7; 10]. Появление настоящей статьи продиктовано стремлением осмыслить эту традицию под несколько иным углом зрения, обозначенным выше, – как на целостное единство различных по происхождению элементов, из которых складывается народный календарь.

Рассматриваемая нами микролокальная традиция Седельниковского района историко-культурно и этнически неоднородна. Преимущественно она состоит из новопоселенцев – потомков приехавших в Сибирь белорусов и украинцев (д. Соловьевка, Кейзес, Короленка), но по соседству с ними в селе Рагозино, проживают и русские старожилы. По всей вероятности, жители данного куста деревень были объединены одним приходом, сформировавшимся вокруг церкви в Рагозино.⁴ Об этом свидетельствует информация, содержащаяся в устных высказываниях уроженцев села и окрестных, ныне уже несуществующих деревень (Щелкановка, Петропавловка и др.):

Мы все ходили церкву, в Рагозино. Престольный был Сарафим (Морозова Е.А.⁵).

У нас в Рагозино церковь Серафима Саровского. Ещё в советское время молились. А потом кресты сняли (Бахарева Н.И.).

Там у нас люди были верующие. Церкви в Петропавловке не было. Саратовка, Соловьевка, Щелкан[ов]ка, Неждановка, Спасск, все суды ходили [в храм в Рагозино] (Балашенко Н.З.).

⁴ Храм и приход в честь св. преп. Серафима Саровского существовал в Рагозино с 1907-го по начало 1930-х гг. <https://pilgrim.pravorg.ru/2015/07/27/xram-sv-serafima-sarovskogo-s-ragozino-sedelnikovskogo-r-na/?ysclid=m150udt523187626956> (дата обращения 24.09.2024 г.).

⁵ Информация о носителях традиции содержится в Списке исполнителей.

В Седельниковском районе праздновали и отмечали следующие календарные праздники или особые временные периоды: Святки, включающие в себя празднование Рождества, Нового года и Крещения, Масленицу, завершающуюся Прощёным воскресеньем, Великий пост, во время которого отмечаются Сороки и Вербное воскресенье, Пасху и Радоницу, Троицу и троицкую родительскую субботу, день Ивана Купалы, Петров день, Ильин день. Летом при необходимости проводили моления о дожде, в надежде на прекращение летней засухи. Изредка фиксировались упоминания о таких праздниках, как Воздвижение или Покров. Проявления православного начала можно обнаружить не во всех из перечисленных календарных веях, в ряде случаев христианская составляющая сторона в календарно-обрядовой сфере практически отсутствует. К подобным, сугубо народным праздникам относится Масленица или день Ивана Купалы, в отмечании которых до сих пор прослеживаются рудименты древних, дохристианских обрядов. Далее более подробно будут рассмотрены именно те праздники, где совмещение православных и народных элементов присутствует наиболее ярко и показательно.

Святочный праздничный период. Рождество Христово

Накануне Рождества в Седельниковском районе, как и повсеместно, совершались поздравительные обходы домов односельчан, в процессе которых звучали рождественские песнопения (тропарь, кондак), а также тексты народного происхождения – колядки, щедровки, поздравления, благопожелания, шуточные угрозы. Обращает на себя внимание исполнение щедровки именно под праздник Рождества, поскольку подобные тексты, как правило, звучали в канун Нового года (по старому стилю). Вероятно, в рассматриваемой микролокальной традиции произошло некоторое смешение фольклорных жанров святочного периода, утрата их точной календарной приуроченности. Приведём далее рассказы самих носителей традиции⁶:

⁶ В расшифровке речи информантов мы старались воспроизвести все особенности их произношения, в котором явно присутствуют специфика белорусского языка.



Пример 1. Колядка

Е.И.⁷: А в Рождество как поздравляли?

Барнюк Е.Г. Ну это вже, завтра коляды, а вже вечером ходили, вся молодежь, девочки, мальчики. Приходишь до ворот, до палисадника и кричишь: Пане-господари, можно вам песню спеть? Вот из окна и кричат: Можно! [поёт щедровку].

Зароди, Боже, жито-пшаницу. Нам дайте по пирожку.

Бярите ножа острога, нарежьте сала товстаго, Да дайте вси ковбасу, а то вашу хату растряску. Немного, немало, коб торбу не порвало.

После этого ритуального текста, содержащего требование вознаграждения и угрозу, если это требование не будет выполнено, исполнительница спела колядку (её текст, полностью нотированный, см. в примере 1⁸). Напев колядки имеет стиховую форму с рефреном «Святой вечер!», ритмоформулы смысловесных пятисложных слоговых групп – типичны для колядок (кроме первой строки, в которой отсутствует первый слог):  Ладовая организация напева основана на мажорном гексахорде с субквартой.

Е.И. На Рождество пели «Рождество Твое, Христе Боже наш», церковную молитву?

Морозова Е.А.: Я была дявоночкой, а папа мой верил в Бога. <...> Так вот, он нас у Рождество ведеть по своих. И он сам запоёт, и мы все пели: [поёт рождественский тропарь (пример 2⁹)].

Приведённый ниже текст – фольклоризованный, т. е. бытующий в народно-исполнительской среде и изменяющийся в соответствии с закономерностями бытования фольклорных произведений, рождественский тропарь. Трансформации затрагивают как вербальный (*небо со звездой учухся* вместо канонического *в нем бо звездой учухся*, *Тебе видевше* вместо *Тебя ведети*; привнесение фонетических особенностей произношения текста, свойственных народной манере – *Рождество* вместо *Рождество*), так и музыкальный (в третьей и пятой строках нотного образца, в основе которого находится нижний партитурный голос четвёртого тропарного гласа, употребляемого в богослужебной практике, появляется заполнение скачков поступенным движением) уровни текста. Песнопение звучит не полностью (отсутствуют четвёртая и пятая строки канонического текста); очевидно, это обу-

⁷ Е.И. – участник экспедиции Е.И. Исмагиловой.

⁸ Коллекция А0241, № 824. Нотирование Е.И. Исмагиловой.

⁹ Коллекция А0242, № 930. Нотирование Е.И. Исмагиловой.



Пример 2. Фольклоризованный вариант рождественского тропаря

словлено его утратой из памяти исполнительницы, выучивший тропарь ещё в детстве, в 1920-е годы.

Е.И.: А пели «Рождество Твое»?

Участники фольклорного ансамбля с. Короленка, дополняя друг друга, отвечают: *У нас же пели! Я маленькая была. Сашкины ходили, Колька и Танька. Ходили по хатам. Ходили и взрослые, споконенько они так приходят. Им давали, я помню, как они к нам приходили. Раньше свою колбасу делали же, у всех была на Рожаство да на Паску. Да, ходили...*

Христианское происхождение празднуемого события несколько не мешало сельским девушкам проводить в эти особые, святочные дни гадания с целью узнать свою возможную судьбу на ближайший год и просто для весёлого совместного времяпрепровождения:

Е.И.: Рождество раньше праздновали?

Кеклевич Е.Н.: *Ну, праздновали, всю дорогу праздновали. Мы раньше бегали с дявчонками, валенки кидали через ворота. С курицей ворожили, перед зеркалом ворожили, на воск выливали. Бегали, дрова таскали. Кому выпадет их четное число – тот замуж выйдет в этом году. Обнимали бревна [дома, сарая], считали, сколько бревен.*

Матюкова М.Б.: *Бывало, да, валенки кидали,*

через вароты. Куды валенок, куда замуж пойдуть. Молодые. Ну мы ж были такие тоже, бало[ва]лись.

Пожилые женщины с большим теплом вспоминали об этих праздничных днях – времени относительного отдыха, перерыва в тяжёлых работах и весёлых молодёжных собраниях – вечерках, проводимых на Святках:

Кеклевич Е.Н.: *А если вот Рожжаство, там две недели святых праздников, то каждый вечер ничё ня делали, день там что-нибудь делаешь – прядешь там, вяжешь, а вечером – уж Боже спаси, не работали, вечером уже гуляли, играли, вечерка, да.*

Примечательно, что информанты мало вспоминали о праздновании Нового года. Среди таких крайне немногочисленных упоминаний – рассказ Е.А. Морозовой о том, что на Старый Новый год ходили с *посеваниями*. При этом отношение к подобным действиям носит у исполнительницы достаточно осуждающий характер, как к какому-то несерьёзному делу:

Е.И.: Приходили ли посеять на Новый год?

Морозова Е.А.: *Которые выпить хотят (смеется). Яко шлы, принесли, и пшаницы... Что вы желаете? Дам выпить, только не делайте мне сору! Убирала, убирала... А оны, знаешь!... То из карману, то из карману! Сею-сею, посеваю,*



с Новым годом поздравляю! У новый год ходили. А новый год – старый год.

Завершает святочный период праздник **Крещения Господня**. Этот день, как правило, хорошо помнят, так же, как и действия, которые следует неукоснительно в него совершать. К ним относятся набирание воды в природных водоёмах и рисование крестиков над дверями. С начала 2000-х гг. воду в реке приезжает освящать священник. Однако же наши информанты верят в то, что вода в реке и в колодце в ночь на 19 января освящается сама, и участие представителей церкви здесь необязательно. Сохранилась также память о чисто народном обычае – ритуальном молчании, сопровождающем несение воды домой, а также уверенность в том, что воду, становящуюся в это время особенной – целебной, нужно набирать в реке затемно, ночью или рано утром, до восхода солнца.

Е.И.: В Крещение воду набираете?

Балашенко Н.З.: *Набираем. К нам приезжает поп на дяревню. Разрубает мужик пролубь. И туды усе идуть и бяруть. А у нас больше всего ходили – до солнца. В пять, в шестым. Идешь и берешь. А теперь уже не понимают, весь день с флягами идуть!*

Е.И.: А эту воду раньше надо было молча домой нести?

Балашенко Н.З.: *Ее и сейчас надо молча нести. А у нас этого нет.*

Е.И.: Крестики ставили на Крещение?

Балашенко Н.З.: *Крестики ставят у нас. Мелом, а если нету мела, у меня нынче не было, так я угольком поставила.*

Е.И.: Как Вы думаете, для чего ставят эти крестики?

Балашенко Н.З.: *Ну, говорят, что надо. И ставят у нас там, иде мука стоит. И в бане. Всюду. Где одежда висит. На шифоньере, на печке. Чтоб Бог спасал. Так у нас. Я-то не знаю, так от людей слыхала. Ну, ставят теперь уже усе.*

Кеклевич Е.Н.: *У нас, помню, церковь еще была, в Рагозине. На [реку] Уй ездили все. Это наши родители ездили. А сейчас делают крест [прорубь в форме креста]. Поп приезжает из Седельниково. А раньше, хошь и не було попа, мы всё ездили, да брали [воду], где-то же светят! Бог светит, в речке. И мы там напьёмся, и там будет святая. Ну, я всегда баночку [беру].*

Е.И.: А как воду набирали в Крещение?

Морозова Е.А.: *А на Крещение ездили в Рагозино, в наш храм. И еще на речку, рассекали крест. Рассякут крест, и у этого креста батюшка служил. И даже примечали: ежели лед потонет (народ найдет на лед), замочатся ноги – молочный год будет <смеется>. Ёрдань, да. В первый день воду брали. Не купались там. Была еще в Омске церковь. И добывали, привозили в бутылочке воду из Омска. Дети чьи-нибудь привозили своим родителям.*

Зафиксирован также рассказ об обычае опускать в колодец самодельные крестики, с помощью которых, как считали местные жители, вода в колодце также освящалась.

Е.И.: А здесь воду не набирали?

Морозова Е.А.: *Которы пойдут, прорубь рассекут, крестики сделают и набирают. Рано-рано. И это пилы. И которы в колодце крестички поделают, деревянные кресты, придут, еще никто не берет [воду], повыбрасывают, и тогда бярут оттуда. Тоже считали, что посвячена, вот.*

Отдельные носительницы традиции приводят народные названия дня перед днём Крещения – Бедная (т. е. постная) Коляда, а также информацию о том, что Крещению (так же, как и Рождеству) предшествует однодневный пост:

Морозова Е.А.: *Крещение – это мясоед. 13-е, 14-е – это Новый год называют. А Бедная Коляда – перед Крещением, постная. Мясоед – до самой Коляды. А у Коляду мама не даст есть [скоромного]. Каши наварит, с маслом конопляным, с сахаром ели.*

Кеклевич Е.Н.: *Перед Новым годом [по старому стилю] – Богатая Коляда, а перед Хрещеньем – Бедная. Я вот тую Коляду всегда постила, Бедную.*

О **Прощёном воскресении** и необходимости испрашивать в этот день прощения сохранились единичные упоминания. Иногда исполнительницы сетуют об утрате данной традиции:

Кеклевич Е.Н.: *Мне говорят: Прости меня! А я говорю: Бог простит, и я прощаю.*

Н.З. Балашенко: *Ну, у нас тут таких нету людей, чтобы, это, прощаться, это в Елизарове, там кержачьё... А наши, знаешь, какие...*

У самых старших информантов сохранились детские воспоминания о том, как родители приучали их поститься в **Великий пост** (1920–1930-е гг.):

Бахарева Н.И.: *Постили в семь годов, пости-*



ли... Вот у нас было много коров, мы всё это парно молоко с братиком. Мама подоила коров, мы... идём с кружечками, а она угольков бросила в молоко да говорит: Посмотрите, корова-то намарала молоко, посмотрите-ка, теперь будет молоко грязное... Вот когда Паска будет, тогда только... И мы поставили свои эти кружечки в буфет, даже ни разу не попросили.

Морозова Е.А.: А когда запостим, то мама наша уже до самой Пасхи ня даст... Ешьте, деточки, ешьте, там рыба или что, масло. Били масло свое, из семя льна толкли, из конопли выжимали масло. И вкусно было!

В настоящее время у жителей Седельниковского района отношение к постам разное, кто-то старается их соблюдать, кто-то, напротив, отвергает.

Е.И.: Перед Пасхой раньше в Великий пост постились?

Балашенко Н.З.: Я сама постилась, только нынче... Я усе посты постилась, я и у Филиповку постила, я и перед Пасхой семь недель... И нынче я постила пост большй. А вот Пятровку не змогла, только одну неделю последнюю постила. И сейчас опять должны быть, тут две недели¹⁰. Не знаю, смогу? А вот Пятровки было нынче пять недель.

Матюкова М.Б.: Постились, да-да. Пожилые люди. Но я не постила, буду душеньку свою морить! <смеется> Катя, Маша – тая всё, до Паски нечаво, кроме селёдчаны в рот не брали, да картошшаны. Картошку, сялёдку и масло растительно. Всё. Но я душеньку свою не морила. Что полагается, то есть надо. Ина едет Катя к нам в гости, если в пост, она свой хлеб вязеть. Свой ножик вязеть. Как ужо не согрешить. Да! То сало ж я режу ножиком. Айна свой вязеть.

Е.И.: Мама у Вас тоже старалась соблюдать пост?

Матюкова М.Б.: Да, да. Тоже постила. Они раньше все постили. Это мы – ня русские, не хрясти. Советские – это нехрясти. ... Говору, хватит, сястрица, напостились, нечаво было ести. У войну, говору, постили... А теперь, говору, ешь, что душа [желает]. За это ня грех, говору. И будем лжать мы с тобой в одной и той же могиле, чи ты постила, чи ты не постила.

Отдельные, наиболее осведомлённые исполни-

тельницы помнят о такой календарной дате, как Сороки (22 марта, память сорока мучеников Севастийских). В этот день вешали качели, качались и пели заклички. Число 40 упоминалось в пище – количестве галушек, которые нужно было готовить в этот день.

Кеклевич Е.Н.: Вот знаю, что 40 святых было. Маленькие были, дык качались. Повешают нам веревку, а потом положишь доску, и качались. И все пели:

А в нас сёдни сорока-сорока
Не ешь, пастух, молока-молока!
Оскоромисся – переломисся!
Да, сорок святых.

Морозова Е.А.: Это бывает вперёд Пасхи. Смеялись: надо 40 галушек поест, да надо 40 галушек сварить <смеется>.

Перед **Вербным Воскресеньем** традиционно ломали вербу. О каких-либо ритуалах с вербными ветками информанты не вспомнили.

Кеклевич Е.Н.: Перед Вербным Воскресеньем, у субботу ломают вербу. Вербно Воскресенье всегда бувае в воскресенье. Оно никогда не бувае там пятница или суббота.

Большое количество рассказов записано о праздновании главного православного праздника – **Пасхи**. Среди них преобладает информация о пасхальных поздравительных обходах, широко распространённых в Белоруссии, откуда приехали родители большинства носителей местной традиции.

Матюкова М.Б.: [после пения тропаря «Христос воскрес»] Пели это на Паску, на Паску. Мы усим табуном ходили. <смеется> Красиво так идем, всей шайкой: Наташка, я, Ирка. Коля дома – Коля з нами, Васька з нами. Своей родней ходили. Мы знаешь как весело, вот Ирка была живая! Вот уже я збираю на стол, я печь топила, я всегда пекла, усё пекла. Звоню: Ирка, айда к нам. Ну, мы в нас соберёмся, посядим маленько. Ну, пойдёмте до мамки. Идём по дяревне, с песнями, уже градусы ужо пошли по голове. <смеётся> Всех на ноги поставим!

Бахарева Н.И. В Паску... ходили. Свои токо вот ходили... в своей деревне, по своим... А которые бедны были люди, жили, дак оне ездили в чужу деревню, пели... чтоб подавали.

Далее исполнительница поёт пасхальный тро-

¹⁰ Имеется в виду Успенский пост, 14-27 августа.



Пример 3. Фольклоризованный вариант пасхального тропаря



Пример 4. Волочebная песня

парь (см. пример 3¹¹). В нём, как и в рождественском тропаре, заметна опора на нижний голос четырёхголосной партитуры, исполняемой в храме (в данном случае это внегласовый напев, с которым звучит пасхальный тропарь). Отличия заключаются в появлении интонации опевания в конце первой фразы (вокруг звука *a*) и в начале третьей фразы, начинающейся с *h*, а не с *a*, как в письменном каноническом первоисточнике. О бытовании в фольклорной традиции свидетельствуют также особенности произнесения текста: *мёртвых* вместо *мертвых*, *сущи* вместо *суших*, *во гробе* вместо *во гробех*. Характерно, что исполнительница называет песнопение песней – это народное обозначение также свидетельствует о принятии текста тропаря в фольклорную традицию.

Е.И.: На Пасху ходили, поздравляли по деревне?

Кеклевич Е.Н.: *Мы не поздравляли, бегали, чтобы кто-нибудь яичко дал, то, сё собирали. А что говорили? Христос воскрес!*

Е.И.: А можете вспомнить, как это пелось?

Е.Н. Кеклевич: *А что, это надо?* [поёт пасхальный тропарь]. *Вот так, несколько раз. Пасху праздновали три дня. Как это называлось? Просто песенка. Но пелось на Пасху. Можно было и больше петь, целую неделю.*

Барнюк Е.Г.: *Ходили две бабы, они пели так, и корзинка у них была. И полная корзинка яиц у них*

была. Вот были старухи, поумирали, они ходили как раз утром рано и пели. Ну а так ходили и пели «Христос воскреся». Сейчас на кладбище поют, на Радоницу. Пели это раньше, и сейчас поют у церкви. Вот, бывало, мой отец пел, ночью. Раньше никто свет не тушил в избах на Пасху. И вот идём из конца... Ну, встречаемся, они с одной стороны, мы – с другой. И поём. А потом уже вот и похристосуемся, поцелуемся. Всё, пошли разговестись домой. Это рано утречком.

В процессе рассказа исполнительница напевает фрагмент волочebной песни (см. пример 4¹²). Её напев традиционен для песен этого жанра: для него характерна стиховая форма из двух или трёх построений (в данном случае, без рефрена), колячковая ритмоформула, мелодическая линия разворачивается на основе квартового лада с субквартой.

Народные пасхальные обходы домов по своей сути являются волочebными обрядами, совершаемыми разновозрастными группами сельчан с целью благопожелания семьям и воздействия на плодородные силы пробуждающейся природы. Церковные песнопения (кроме тропаря могли также исполняться пасхальные ирмосы) оказались «вставленными» в древний земледельческий обряд.

Интересно, что, не имея возможности освятить пасхальные блюда (кулич, яйца) в храме, носители традиции, по аналогии с водой на Крещение (кото-

¹¹ Коллекция А0242, № 834. Нотирование Н.В. Леоновой.

¹² Коллекция А0241, № 823. Нотирование Е.И. Исмагиловой.



рая по их представлениям освящается в этот день сама) верили, что и пасхальное угощение освящается само, непосредственно от Бога.

Е.И.: На Пасху по домам ходили, пели «Христос воскрес»?

Морозова Е.А.: *Праздновали Пасху. Посвисчать – не ездили. В сеточку покладём, повешаем у Пасху на ночь, повешаем, привяжем. И висить это усё до утра, берем и разговляемся. Это посвичоно. Бог посвисчал! Бог посвисчал Пасху и наше посвисчал...*

Существовал также обычай украшать иконы к Пасхе пихтами:

Кеклевич Е.Н.: *Пихту торкали где-куда, у хате. К иконам торкали обязательно. Ну, я сейчас не торкаю. Это же надо торкать, лезть. Потом надо же убирать, кидать. До Вознесенья, шесть недель, потом же пихту убирать на речку куда-нибудь, где вода.*

Встретив Пасху, через девять дней народ устремлялся на кладбища, поделиться пасхальной радостью с усопшими. Во время поминок на могилах исполнялся пасхальный тропарь и плачи-причитания по умершим родственникам.

Кеклевич Е.Н.: *Там же после Пасхи, неделю проживешь – Радоница. Целую неделю христосовались. Яички катали по могилке. На крестик положим. Такие дела... На кладбище тоже пели «Христос воскрес».*

Матюкова М.Б.: *Самый поминный день в Радуницу. В Троицу вжо это так идуть, напиться. А самый поминный день в Радуницу.*

Е.И.: А расскажите, как поминают?

Матюкова М.Б.: *Ну как поминают. Ну всё бярм из дома и идем, поминаем на кладбище. Яичек накрасим, в Пасху, в Радуницу. В Троицу белая. Поплачу, поголошу, похожу по могилам. По Ирке, я по Ирке всё... По Нюре я голосила.*

Е.И.: А молитвы не читали на кладбище?

Матюкова М.Б.: *А кто будет читать? Ну, читала, Катя наша читала, сестра моя. Ооой, она так отпевала! И по книжке, и без книжки! Что с пулемета, так читала. Так она натренировалась.*

Местные жительницы, пусть и не так массово, как Радоницу, стараются отмечать и другие родительские дни, например, Троицкую родительскую субботу. С этими установленными церковью днями памяти усопших практически слился древний белорусско-

украинский обряд *кормления Дядов*. Согласно народным верованиям в дни *Дядов* души умерших родственников сами приходят домой на поминальный ужин (в отличие от поминания их на кладбище на Радоницу и перед Троицей). Особенно распространённым является поминание родственников в Димитриевскую родительскую субботу¹³.

Кеклевич Е.Н. *Родительские дни – их много бывает. Это по календарю надо смотреть. Дядов я вже ня помню... Собярет бабушка, поужинают, на столе до утра все остается. Считалось, что дяды наши должны прийти ужинать. Покровские бывают Дяды, Дмитриевские. Летом не бывает. Зимой – это надо по календарю [смотреть].*

Е.И.: А что такое «Дяды»?

Балашенко Н.З.: Это вот поминальная родительская суббота, здесь в Короленке называли ее Дядами. А у нас – поминальная суббота, так и называлась.

Праздник **Троицы** в годы молодости исполнительниц, пришедшихся на середину XX века, отмечали массово и радостно. С богослужебной практикой в описываемой микролокальной традиции народное празднование Троицы связывает только календарный период (конец весны – начало лета) и само название. По существу же это был праздник девичьих игр, гаданий на венках, украшения двора молодыми берёзками. Таким образом, в народном праздновании Троицы в XX столетии преобладает развлекательная и коммуникативная функции. В памяти исполнителей сохранилось и белорусско-украинское название – *май*, т. е. свежая зеленая листва и трава – необходимые предметные атрибуты этого праздника.

Е.И.: А саму Троицу как-то праздновали?

Матюкова М.Б.: *Ну нявжели ня праздновали?!*

Е.И.: А цветы на Троицу собирали?

Матюкова М.Б.: *Да.*

Е.И.: Дом березами украшали?

Матюкова М.Б.: *Теперь уже нету такой моды.*

Е.И.: А раньше как?

Матюкова М.Б.: *Оооой, раньше как було! Мы в мамы жили. Наставим у воротах бяроз, з леса сходим, нарубим, ставим у воротах, нарвем маю этого, наломаем ета, наторкаем у хате! Это май, май!*

¹³ Суббота перед 8 ноября.



Пихту к Пасхе торкают, а это уже май, это к Троице. А теперь этого нету, не делают, як раньше.

Е.И.: А долго стояли березы в воротах?

Матюкова М.Б.: *Неделю.*

Н.Л.¹⁴: А кто приносил эти березы?

Матюкова М.Б.: *Девки, у нас только девки были. Они шли в лес, рубили топором и носили домой березы. Три бярозы. Одна где столб, другая где столб, и третья – где калитка.*

Кеклевич Е.Н.: *На Троицу девки венки плели, пускали по воде. Парни ловили венки, кто поймает венок, за того замуж пойдешь.*

Во время летней жары и засухи (в июне-июле) крестьяне вместе со священником (до начала 1930-х гг.) совершали крестные ходы с молебном о дожде, обходя при этом поля с посевами. В процессе таких обходов пелись краткие молитвы, обращения к Богородице и почитаемому в данной местности Серафиму Саровскому.

Морозова Е.А.: *И батюшка сам идёт, да! Это, знаешь, это от засухи. А то проносили, под вакно ставили, протосеи¹⁵. Протосеи называется... Икона, Иисус Христос там. В церкви. И там кутасики¹⁶ низу. И на... на вспорке стоит икона эта. Девки нясут иконы, это в субботу Троишную носили. Да, у Троишную. Но это редко было. Потому что мы далеко, мы семь километров жили от церкви. ... Одни деуки носили [иконы] от засухи. А вот хлопцы носили – это протосеи. И кутасики нацеплены на низу. А так же пели мы вдвоем, втроем, один тянет кверху – красиво! И иконы носили, носили иконы с церкви. Да, с рагозинской церкви девки наберут икон. Ну, мы маловаты еще были, мы только вслед ходили, мы таки подростки были. А девки... нясут иконы, большая икона, двух [двое] нясут, и пели: Прасвятая Богородице, спаси нас! [поет] Ни хватае голоса... Прападобный Серафим, моли Боже нас!*

От нашей старейшей информантки, Натальи Иннокентьевны Бахарева¹⁷ были записаны сведения о старинном народном обычае ткать обыденное по-

лотно, предпринимаемом также с целью повлиять на погоду, вымолить с помощью выполнения этого обета – коллективного тканья полотна – дождь. Куделю (материал для тканья) собирали по всей деревне, и затем женщины ткали его по очереди в течение одного дня. В церкви тем временем служили молебен о дожде. Вытканый холст жертвовали потом в храм:

Бахарева Н.И. *Вот у нас када дожда нету, вот собирают обудёнку, старухи собираются и молодые, и молодёжь, девчонок, и собираются, значит, где собратся имя. И этих девчонок пошлют по деревне: у кого осталась куделя какая, они соберут эту куделю, тащут и тут уж и прялки... И тут и ткут, и прядут, обыдённа, холс выткнут и тада с этим холстом идут в церкву; из церкви берут попа, там отслужат службу, идут на речку, этот холст намочут и этой холстиной закрываются мокрой – дожда просят. ... А потом отдадут его в церкву.*

О других календарных праздниках и датах с конца лета и до Нового года помнят не все носительницы традиции. По всей вероятности, отмечание данных праздников не было массовым и ограничивалось их упоминанием, а также народными приметами и поговорками, посвящёнными этим датам. Петров или Ильин день часто служил календарной вехой для начала покоса. Названия других церковных праздников получили в народной традиции своё толкование и также служили вехами для начала или, чаще, окончания сезонных работ в поле или огороде.

Е.И.: А Петров день как-то отмечали?

Матюкова М.Б.: *Петрок – отщипнет листок! Не-а [не отмечали]. Это вже всё, венки не вяжут, всё. До Пятра шоб венки навязать. А вже Петро отойшло, Петрок – отщипнет листок, всё, нельзя вязать.*

Е.И.: А покос начинался когда?

Матюкова М.Б.: *Вот как раз покос начинается.*

Кеклевич Е.Н.: *Петров день помнили, отмечали. Покос начинался с Ильина дня (2 августа). Он такой грозный, нельзя на его работать. Гроза бывает в этот день, людей убивает... 14-е августа – Макавей – вилочек завей, на капусту. На мед в этот день к дедушке бегали. 21-е сентября –*

¹⁴ Н.Л. – участник экспедиции Н.В. Леонова.

¹⁵ Вероятно, имеются в виду хоругви.

¹⁶ Кутасики – ленточки (белорус.)

¹⁷ На момент беседы ей было 96 лет.



*Прачистая*¹⁸. Это чтоб уже всё убрать с огорода, чтоб в огороде всё уже было чисто. 27-е сентября – Здвижение¹⁹. Ну тоже, чтобы уже с огорода сдвинуться. Покров. Это уже к зиме готовятся. Раньше все помаленьку отмечали.

Рассмотрев особенности календаря, сложившегося в народно-исполнительской практике жителей Седельниковского района Омской области, можно сделать вывод об органичном, непротиворечивом сосуществовании в нём элементов из разных мировоззренческих и культурных традиций, народной и православной (что характерно и для славянской календарной системы в целом). В ряде случаев христианское наполнение праздника или обряда присутствует более ярко и очевидно (Рождество, Пасха, молебны от засухи), во многом благодаря исполнению в эти дни или моменты церковных песнопений.

Примечательно, что в составе действий, предметных реалий того или иного праздника не особенно ярко проявляется этническая принадлежность информантов, среди которых есть белорусы и русские. Единообразен состав основных православных песнопений: так, все исполнительницы знают рождественский и пасхальный тропари, в то время как фольклорные песни Рождества и Пасхи воспроизводятся не всеми носителями традиции. Показательно, что в святочном цикле праздничной доминантой стало Рождество, когда наряду с тропарем поются не только колядки, но и щедровки, которые чаще связаны с Васильевым днем, т. е. с новым годом. Из собственно новогодних феноменов упоминаются только *посеванья*.

Музыкальный облик православных песнопений, за редкими исключениями, максимально приближен к каноническим церковным образцам. Это удивительно, поскольку в рассказах старшей группы информантов (1910–1920-х годов рождения) речь идёт об их детских впечатлениях, которые были получены в разных, хотя и близко расположенных, деревнях. Наблюдаемое «выравнивание» музыкального стиля православных песнопений, как и единообразие описываемых информантами «сценариев» календарных праздников, вероятно,

связано с централизующей ролью церковного прихода в Рагозино в прошлом и активизацией данного процесса на протяжении последних трёх десятилетий восстановления в России богослужебной деятельности.

Обозначенная целостность, сплав из разных, дополняющих друг друга элементов сообщала народному календарю поразительную жизнеспособность, позволившую ему существовать вплоть до начала XXI века, несмотря на все перипетии, постигшие традиционную культуру в течение прошедшего столетия.

В настоящее время сфера календарных праздников – уникальный и необычайно колоритный пласт традиционной культуры, который стремительно уходит вместе со своими носителями и фактически близок к исчезновению. Тем актуальнее его подробная фиксация, глубокое и объективное изучение и, в особенности, точная публикация, необходимая как для исследователей, так и для новых поколений исполнителей фольклора.

Список исполнителей

Балашенко Наталья Захаровна, белоруска, 1927 г.р. (род. в д. Петропавловка Седельниковского района).

Барнюк (Ширякова) Екатерина Григорьевна, белоруска, 1926 г.р. (род. д. Короленка Седельниковского района).

Бахарева Наталья Иннокентьевна, русская, 1913 г.р. (род. в д. Рагозино Седельниковского района; родители местные).

Кеклевич (Воробьева) Екатерина Никитична, белоруска, 1932 г.р. (род. в д. Щелкановка Седельниковского района; родители приехали «с России»).

Матюкова Мария Борисовна, белоруска, 1941 г.р. (род. в д. Щелкановка Седельниковского района, деда приехали из Белоруссии).

Морозова Евдокия Алексеевна, белоруска, 1922 г.р. (род. в д. Щелкановка Седельниковского района; родители с 1894 г.р., в детстве их привезли из Белоруссии).

¹⁸ 21 сентября – Рождество Богородицы.

¹⁹ Такое название в народной традиции получил праздник Воздвижения Креста Господня.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бековец И.К. Репертуар Евдокии Алексеевны Морозовой // Народная культура Сибири: материалы XXI научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2012. С. 216–220.
- 2/ Емельянова Н.А., Феоктистова И.К. Итоги фольклорной экспедиции ОмГУ в село Кейзес Седельниковского района Омской области: сохранность традиции, жанровый состав бытующих произведений // Народная культура Сибири: материалы XXI научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2012. С. 206–210.
- 3/ Жимулева Е.И. Народное православие и музыкальный фольклор // Вестник Томского государственного университета. Бюллетень оперативной научной информации «Сибирское музыкознание: актуальные аспекты исследования». 2006. № 100. Декабрь. Томск, 2006. С. 53–62.
- 4/ Жимулева Е.И. Православная и фольклорная певческие традиции: проблемы взаимодействия: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008. 258 с.
- 5/ Золотова Т.Н. Традиционная культура белорусских переселенцев Седельниковского района Омской области: полевая методика и вопросы презентации материала // Народная культура Сибири: материалы XX научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2011. С. 209–215.
- 6/ Исмагилова Е.И. Православные песнопения в фольклорных традициях сибирского бытования / Отв. ред. Н.В. Леонова. Новосибирск: Наука, 2021. 240 с.
- 7/ Малахова Е.П. «Масленка» потомков белорусских переселенцев Седельниковского района Омской области // Народная культура Сибири: материалы XXV научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2017. С. 179–184.
- 8/ Малахова Е.П. Похоронные причитания потомков белорусских переселенцев в контексте семейных отношений // Фольклор белорусов Сибири и Дальнего Востока. Часть 1: Семейно-обрядовые песни и причитания. Новосибирск: Наука, 2011. С. 485–512. (Памятники фольклора

народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 31).

- 9/ Малахова Е.П. Фольклор сибирско-белорусской семьи в смене ее поколений (конец XIX–XXI вв.): дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2008. 186 с.

- 10/ Мясникова С.А. Народный календарь в колхозной деревне (на примере зимних праздников): по материалам экспедиции в Седельниковский район // Народная культура Сибири: материалы XXII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2014. С. 235–239.

- 11/ Подрезова С.В. «Кричать Христа»: Пасхальный тропарь в русской фольклорной традиции. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021. 510 с.: нот., ил.

- 12/ Толстая С.М. Образ мира в тексте и ритуале. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2015. 528 с.

REFERENCES

- 1/ Bekovets, I.K. (2012), "Repertoire of Evdokia Alekseevna Morozova", *Narodnaya kultura Sibiri: materialy XXI nauchno-prakticheskogo seminar Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru* [Folk culture of Siberia: materials of the XXI scientific-practical seminar of the Siberian regional university center on folklore], Omsk, pp. 216–220. (In Russ.)
- 2/ Emelyanova, N.A., Feoktistova I.K. (2012), "Results of the Omsk State University folklore expedition to the village of Keizes, Sedelnikovskiy district, Omsk region: preservation of tradition, genre composition of existing works", *Narodnaya kultura Sibiri: materialy XXI nauchno-prakticheskogo seminar Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru* [Folk culture of Siberia: materials of the XXI scientific-practical seminar of the Siberian regional university center on folklore], Omsk, pp. 206–210. (In Russ.)
- 3/ Zhimuleva, E.I. (2006), "Folk Orthodoxy and musical folklore", *Bulletin of Tomsk State University* [Bulletin of operational scientific information "Siberian musicology: current aspects of research"], Vol. 100, December, pp. 53–62. (In Russ.)
- 4/ Zhimuleva, E.I. (2008), "Pravoslavnaya i fol'klornaya



pevcheskie traditsii: problemy vzaimodeistviya" [Orthodox and folklore singing traditions: problems of interaction], Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 258 p. (In Russ.)

5/ Zolotova, T.N. (2011), "Traditional culture of Belarusian settlers of the Sedelnikovskiy district of the Omsk region: field methodology and issues of presentation of the material", *Narodnaya kul'tura Sibiri: materialy XX nauchno-prakticheskogo seminar Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru* [Folk culture of Siberia: materials of the XX scientific-practical seminar of the Siberian regional university center on folklore], Omsk, pp. 209–215. (In Russ.)

6/ Ismagilova, E.I. (2021), *Pravoslavnye pesnopeniya v fol'klornykh traditsiyakh sibirskogo bytovaniya* [Orthodox chants in folklore traditions of Siberian existence], Nauka, Novosibirsk, 240 p. (In Russ.)

7/ Malakhova, E.P. (2017), "Mastelka" of the descendants of Belarusian settlers of the Sedelnikovskiy district of the Omsk region", *Narodnaya kul'tura Sibiri: materialy XXV nauchno-prakticheskogo seminar Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru* [Folk culture of Siberia: materials of the XXV scientific and practical seminar of the Siberian regional university center on folklore]. Omsk, pp. 179–184. (In Russ.)

8/ Malakhova, E.P. (2011), "Funeral lamentations of the descendants of Belarusian settlers in the context of family relations", *Fol'klor belorussov Sibiri i Dal'nego Vostoka. Chast' 1: Semeino-obryadovye pesni i prichitaniya* [Folklore of Belarusians of Siberia and the Far East. Part 1: Family ritual songs and lamentations], Nauka, Novosibirsk, pp. 485–512. (Monuments of folklore of the peoples of Siberia and the Far East; Vol. 31). (In Russ.)

9/ Malakhova, E.P. (2008), "Fol'klor sibirsko-belorusskoi sem'i v smene ee pokolenii (konets XIX–XXI vv.)" [Folklore of the Siberian-Belarusian family in the change of its generations (late XIX–XXI centuries)]: Cand. Sc. Thesis, Omsk, 2008. 186 p. (In Russ.)

10/ Myasnikova, S.A. (2014), 'Folk calendar in a collective farm village (using the example of winter holidays): based

on materials from an expedition to the Sedelnikovskiy district", *Narodnaya kul'tura Sibiri: materialy XXII nauchno-prakticheskogo seminar Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo tsentra po fol'kloru* [Folk culture of Siberia: materials of the XXII scientific and practical seminar of the Siberian regional university center on folklore], [Folk culture of Siberia: materials of the XXII scientific-practical seminar of the Siberian regional university center on folklore], Omsk, pp. 235–239. (In Russ.)

11/ Podrezova, S.V. (2021), «Krichat' Khrista»: Paskhal'nyi tropar' v russkoi fol'klornoj traditsii ["Crying out Christ": Easter troparion in the Russian folklore tradition], Publishing house of the European University, St. Petersburg, 510 p. (In Russ.)

12/ Tolstaya, S.M. (2015), *Obraz mira v tekste i rituale* [The image of the world in text and ritual], Russian Foundation for the Promotion of Education and Science, Moscow, 528 p. (In Russ.)

Сведения об авторах

Екатерина Игоревна Исмагилова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института филологии, Сибирское отделение Российской академии наук
E-mail: zhimul@inbox.ru

Наталья Владимировна Леонова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки.

E-mail: nleonova53@mail.ru

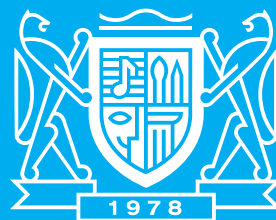
Authors information

Catherine Ig. Ismagilova, Cand. Sc. (Art Criticism), Senior Researcher, Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

E-mail: zhimul@inbox.ru

Natalia VL. Leonova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Ethnomusicology, Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: nleonova53@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

126/

ПУДОВ Г.А.

О сундучной мастерской
А.В. Рогожина (Томск, пер-
вая половина XX века)

135/

ВИНОКУРОВ С.Е.

Авторское и тиражное
направление в творчестве
камнереза Владимира
Яковлевича Бакулина

147/

**ЯКОВЛЕВА С.А.,
ЯН СЮАНЬ**

История становления
лаковой посуды династии
Хань



УДК 745.51

О СУНДУЧНОЙ МАСТЕРСКОЙ А.В. РОГОЖИНА (ТОМСК, ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА)

Г.А. ПУДОВ

Государственный Русский музей, 191186 Санкт-Петербург, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Города Западной Сибири относились к региональным центрам русского сундучного производства первой половины XX века. В Тюмени, Новосибирске, Барнауле, Томске существовали мастерские, чья продукция была ориентирована на местный рынок. Со временем они приобрели большое значение для сибирской кустарной промышленности. Тем не менее, до настоящего времени они были почти лишены внимания исследователей. В статье рассматривается история сундучной мастерской А.В. Рогожина, существовавшей в Томске в 1906–1929 годах. На основе сведений из специальной литературы и информации Государственного архива Томской области определены вехи существования этого сундучного заведения. Также приведён художественный анализ конкретных произведений. Сделан вывод о том, что предприятие А.В. Рогожина – это типичная региональная мастерская; история заведения и трагическая судьба его хозяина – отражение общественно-политических и социально-экономических процессов, происходящих в России в первой половине XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А.В. Рогожин, Томск, сундучный промысел, кустарная промышленность, сундучная артель, народное искусство

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ABOUT A.V. ROGOZHIN'S CHEST WORKSHOP (TOMSK, THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY)

G.A. PUDOV

State Russian museum, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

ABSTRACT. The cities of Western Siberia were the regional centers of Russian chest production of the XX century. In Tyumen, Novosibirsk, Barnaul, and Tomsk, there were workshops whose products were targeted at the local market. Over time, they have acquired great importance for the Siberian handicraft industry. However, until now they have received little attention from researchers. This article examines the history of the A.V. Rogozhin's chest workshop which existed in Tomsk in 1906–1929. Based on information from special literature and information from the State Archive of the Tomsk region, milestones in the history of this chest institution have been identified. A stylistic analysis of individual works is also provided. The conclusion is that A.V. Rogozhin's institution was a typical regional workshop; the history of the workshop and the tragic fate of its owner reflect the socio-economic conditions that developed in Russia in the first half of the 20th century.

KEYWORDS: A.V. Rogozhin, Tomsk, chest craft, handicraft industry, chest artel, folk art.

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



Томск во второй половине XIX – начале XX века был крупным центром кустарной промышленности губернии. Особенное развитие получили деревообрабатывающие промыслы: бондарный, изготовление дуг, колёс, телег и саней, мебели [1, с. 38]. Среди них упоминался и сундучный¹. В 1910 году указано только одно сундучное заведение с годовым оборотом в 10000 рублей, что было меньше остальных «фабрик» [1, с. 27]. Со временем количество сундучных заведений возросло. Их роль для прикладного искусства региона была тем важнее, что Томск «благодаря своему культурному значению для Сибири вообще, ... являлся и законодателем сибирской моды» [1, с. 47].

Примером продукции томских сундучников является изделие (1907) из Музея «Археология, этнография и экология Сибири (Кемеровский государственный университет)»². Это сундук значительных размеров, с прямыми стенками и слегка покатою крышкой. Он поднят на невысокие резные ножки. С боковых сторон – по две полуовальные ручки. Крышка прикреплена на шарнирах, она обита тонкими жестяными полосками, расположенными «в сетку». По её краю проходит полоса жести с растительным орнаментом, нанесённым в технике гравировки. На лицевой стороне сундука расположена фигурная металлическая пластина, защищающая отверстие для ключа. Обратная сторона обита воронёной жстью. Сундук почти не имеет отличий

от уральских изделий, он изготовлен в традициях горнозаводского сундучного дела.

Также необходимо указать на сундук из частного собрания, украшенный листами с позолотой (рисунок 1). Это изделие средних размеров, с прямыми стенками и чуть покатою крышкой, ножек нет. Петля – фигурная. Крышка и боковые стенки окрашены в зелёный цвет и обиты толстыми железными полосами. Украшение сосредоточено на лицевой стороне. Она разбита на три больших компартамента – два прямоугольника и широкая полоса между ними. Жестяные листы с позолотой и орнаментом, нанесённым в технике тиснения, играют главную роль, они прикреплены к лицевой стороне крышки, краям «фасада», на углы прямоугольников и даже заполняют их изнутри. На листы нанесён орнамент, состоящий из растительных и геометрических мотивов. Широкая полоса жести синего цвета центрирует «фасад».

Несмотря на конструкцию и принципы декорирования, повторяющие уральские прототипы, рассматриваемый сундук не является точной копией заводских изделий. Уральцам меньше свойственна склонность к звучной декоративности, нередко переходящей в пестроту. Сочетания цветов на уральских сундуках, как правило, более гармоничны. Кроме того, горнозаводские мастера не использовали золочёные листы с тиснённым орнаментом, и синий цвет на изделиях был менее распространён. Не исключено, что некоторую роль в сложении стиля сибирских (в т.ч. томских) сундуков сыграли художественные традиции стран Востока, а также искусство малых народов Сибири.

История томского сундучного производства, в частности мастерской А.В. Рогожина, до недавнего времени находилась вне поля зрения исследователей. Лишь в монографии автора настоящей статьи, посвящённой сундучному промыслу Сибири, были упомянуты томские мастерские [7, с. 35–38, 63–66]. Необходимо указать на публикацию, вышедшую в свет в научно-исследовательском журнале «ARTE» (г. Красноярск). В ней приведена краткая информация о «фабрике» А.В. Рогожина, рассмотрены некоторые художественные изделия [6, с. 88–89].

¹ Речь идёт только о Томске. В уездах Томской губернии в начале XX века сундучный промысел большого развития не получил: небольшое количество мастеров делало сундуки для сбыта почти исключительно в границах своей волости. Больше всего мастеров проживало в Барнаульском уезде [3, с. 4, 17]. Важно отметить, что сундуки были в крестьянских домах с начала освоения Сибири русскими. Сотни сундуков и шкатулок попали в регион с переселенцами, потоки которых хлынули на отдалённые территории в результате столыпинской реформы. Множество сундуков у переселенцев упоминал ещё Н.М. Ядринцев [10, с. 61]. Можно с уверенностью предполагать, что это были изделия разных сундучных центров. Но, вероятнее всего, по количеству среди них доминировал уральский «сундучный товар». Известны факты переселения невьянских сундучников в различные города и уезды Сибири.

² Инв. № ВЭ 1/7.

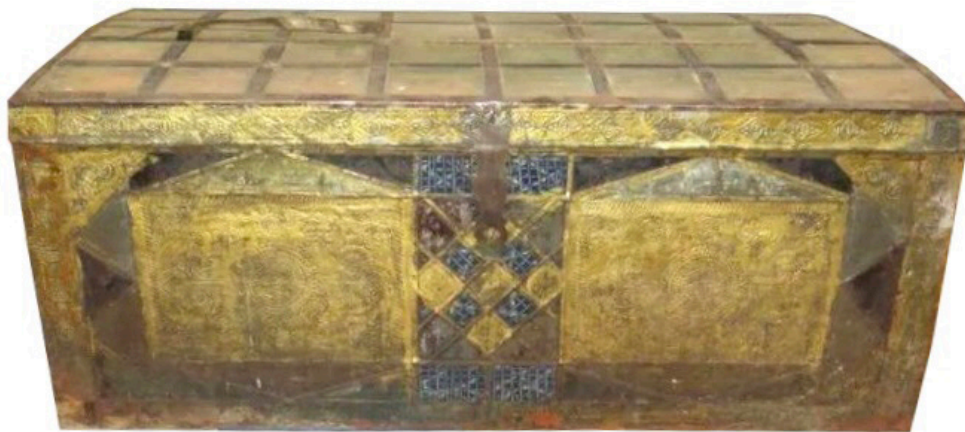


Рисунок 1. Сундук. Вторая половина XIX – начало XX века, Томск. Дерево, жёст, железо, литьё (частное собрание). Источник: личный архив автора

Однако цели и задачи этих работ не позволили в достаточной степени осветить историю конкретных сундучных мастерских, в т. ч. заведения Александра Васильевича Рогожина. Приводимая в них информация имела вспомогательное значение и служила для иллюстрации определённых выводов. В статистической литературе начала XX века [8, с. 74; 1, с. 52; 9, с. 100] Рогожин упоминается среди домовладельцев города Томска, что даёт некоторые хронологические ориентиры, но ничего не добавляет к известной информации о мастерской. Важно констатировать, что литература по истории «фабрики» А.В. Рогожина далеко не соответствует тому значению, которое она имела для кустарной промышленности Томска. Таким образом, состояние историографии по данному вопросу позволяет выделить его в самостоятельное исследование.

Цель предлагаемой статьи – характеристика сундучного производства в мастерской А.В. Рогожина. К числу задач относятся: введение новых данных в научный оборот, художественный анализ произведений из государственных и частных музейных собраний, выявление связей томского сундучного промысла с другими очагами производства, прежде всего, уральским. При работе использовались не только сведения из специальной литературы, но и информация Государственного архива Томской области (ГАТО). Хронологические рамки исследования – первая половина XX века, что определяется временем существования мастерской А.В. Рогожина.

Александр Васильевич Рогожин родился 10 апреля 1875 года в семье рабочего Невьянского завода Пермской губернии³. До 15 лет жил в доме отца, посещал приходскую школу. После смерти отца работал два года на руднике Кушвы, а в 1894 году переехал в Томск. Здесь он устроился приказчиком в обувной магазин Л.Д. Желябо, где и прослужил 12 лет. В 1906 году открыл сундучную мастерскую. В анкете он указывал, что ни в каких армиях не служил, в партии не вступал, к суду не привлекался⁴. Жена – Евдокия Николаевна (1882 г.р.), дети: сын Вениамин (1908 г.р.) и дочь Лидия (1923 г.р.). Мальчик от рождения был глухонемым, работал ковалем в семейной мастерской. В 1928 году его лишили избирательных прав как жившего на иждивении отца – владельца мастерской, на которой применялся наёмный труд. Вениамин Александрович был женат также на глухонемой. В 1930 году, после многочисленных обращений и ходатайств, в которых он уверял, что давно ведёт самостоятельную жизнь, сумел восстановить избирательные права⁵.

О дочери А.В. Рогожина Лидии, как и о его супруге, сведения в документах крайне скудны. Известно лишь, что Евдокия Николаевна была также лишена избирательных прав как жена «лишенца». После

³ Фамилия «Рогожин» нередко встречается среди невянских сундучников. Не исключено, что и отец А.В. Рогожина имел какое-то отношение к сундучному промыслу.

⁴ ГАТО, Р-430, оп. 3, д. 2473, л.29

⁵ ГАТО, Р-430, оп.3, д.1269, л.3



окончательного закрытия мастерской в 1929 году и полного разорения А.В. Рогожин занимал разные мелкие должности, работал по найму (ломовой извозчик, чернорабочий, завскладом, рабочий на лесопильном заводе и проч.)⁶. На момент ареста в октябре 1937 года Рогожин проживал в Ключевском переулке (ныне – проезду) д. 8, кв. 1. Его собственный дом и мастерская были проданы за долги. Как писал сам Рогожин, «в результате непосильных налогов, которые были взысканы посредством продажи всего и производственного, и домашнего имущества, не исключая домовладения, я остался с семьей без всяких средств к существованию»⁷.

В 1930 году А.В. Рогожин был лишён избирательных прав. Многочисленные попытки их восстановить ни к чему не привели. В 1936 году, после недолгого пребывания в Новосибирске, он вернулся в Невьянск, где проживал по адресу: ул. Урицкого, 46. Устроился старателем на местное золотодобывающее предприятие⁸. А.В. Рогожин был арестован по делу «Союз спасения России», осужден 9 ноября 1937 года и расстрелян 16 ноября того же года. В ноябре 1960 года его посмертно реабилитировали. Таковы вехи биографии сундучников Рогожиных.

Об истории их мастерской известно следующее. Сундучное заведение Александра и Вениамина Рогожиных располагалось на улице Красного пожарника (название с 1927 до 1957 года; ранее – ул. Петровская, ныне – ул. Яковлева). По источникам 1908, 1912 и 1915 годов [8, с. 74; 1, 52; 9, с. 100] выяснилось, что в доме № 46 по улице Петровской жил сундучник Александр Васильевич Рогожин. Возможно, он был хозяином мастерской совместно с сыном⁹.

Немалое значение имеет документ, который в настоящее время хранится в Музее истории города-курорта Сочи¹⁰. Это справка (от 25 октября 1927 года), составленная Александром Васильевичем Рогожиным, в которой речь идёт о его бывшем

рабочем – Михаиле Михайловиче Шихове¹¹. А.В. Рогожин писал, что, открывая в 1906 году сундучную мастерскую в Томске, он поехал на Урал, чтоб нанять мастеров. В числе приглашённых оказались М.В. Шихов и два его сына, Михаил и Пётр. Младший, Михаил (будущий учёный), сначала работал «мальчиком»: окрашивал скобы, железо и накладки. Через полтора года он уже непосредственно участвовал в производстве сундуков. В 1916 году Михаил Шихов был взят на военную службу, а его отец и брат продолжили трудиться в мастерской. Справка снабжена подписью А.В. Рогожина и печатью. В левом верхнем углу указан адрес: г. Томск, ул. Петровская, 46. Таким образом, из этого документа не только стали известными фамилии некоторых мастеров А.В. Рогожина, подтвердился адрес заведения и имя-отчество владельца, но и проявились пути, по которым в сундучное производство Сибири проникало влияние уральских ремесленных традиций – Рогожин просто нанял мастеров в том заводском посёлке, откуда сам был родом.

В 1919 году «фабрика» Александра Васильевича была национализирована и передана Кустпрому (организация, которая контролировала кустарную промышленность – Г.П.). На её базе организовали артель («Томское товарищество сундучного производства»), в которой бывший хозяин стал секретарём. В одном из документов указывалось: «Шероховатости с б. хозяином предприятия Рогожиным, состоящим тоже в артели, теперь ... сгладились и урегулированы вполне»¹². Председателем выбрали В.А. Фетищева¹³. Подробно написанный устав «Томского товарищества сундучного производства» регулировал производственную деятельность и потенциальные разногласия¹⁴. Артель располагалась в доме Рогожина – на ул. Петровской, 46. Изготавливали не только сундуки (в месяц делали 350 штук), но и другие предметы мебели¹⁵. Всего в товариществе было 12 сотрудников¹⁶. Дела молодого предприятия шли не очень хорошо, иногда

⁶ ГАТО, Р-430, оп.3, д. 2473, л.14,21, 24, 25.

⁷ ГАТО, Р-430, оп.3, д. 2473, л. 65.

⁸ ГАТО, Р-430, оп.3, д. 2473, л. 67.

⁹ По данным из этих же источников, в Томске существовали ещё две сундучные мастерские: А.Н. Баранчукова (ул. Знаменская, 18) и А.С. Камбалова (ул. Водяная, 21). Всего на начало 1914 года в Томской губернии на 100 промысловых хозяйств было 289 человек, занимавшихся производством сундуков [2, с. 90].

¹⁰ № МИГКС ОФ-8777/4.

¹¹ Шихов М.М. (1897–1980) доктор медицинских наук, заслуженный деятель науки РСФСР, профессор Сочинского НИИ курортологии и физиотерапии.

¹² ГАТО, ф. Р-65, оп.1, д.203, л.12об.

¹³ ГАТО, ф. Р-65, оп.1, д.203, л.1.

¹⁴ ГАТО, ф. Р-65, оп.1, д.203, л.45 – 47 об.

¹⁵ ГАТО, ф. Р-65, оп.1, д.203, л.3, 12, 12об.

¹⁶ См. полный список: ГАТО, ф. Р-65, оп.1, д.203, л.4.



приходилось рабочим ввиду отсутствия материалов отправлять на рубку дров. Хотя «взятые на учёт» материалы и готовые сундуки возвратили («освободили для свободной продажи»)¹⁷, артель выживала лишь благодаря государственным заказам.

В 1923 году А.В. Рогожин выкупил артель, получил промысловый патент на промышленное предприятие 2 разряда («Сундучно-кустарная мастерская Рогожина А.В.») и таким образом вновь начал собственное дело¹⁸. Постоянных рабочих в мастерской было двое, временных – также двое. Делалось 120–130 сундуков в месяц, по цене от 1 руб. 25 коп. до 6 руб. за штуку. Никакой документации не велось, кроме расчётных книжек мастеров¹⁹. Следует отметить, что «сундуки Рогожина» успешно экспонировались на Губернской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке, которая проводилась в Томске в 1923 году [4, с. 370]. Как указывалось выше, в 1929-м сундучная мастерская была окончательно закрыта. Стало быть, она просуществовала в общей сложности чуть более 20 лет (с перерывом).

На некоторых из сундуков Рогожиных обнаружены клейма (чернильные штампы). Это облегчает атрибуцию их изделий, позволяя выделить из массы русского сундучного «товара» второй половины XIX – первой четверти XX века. Клейма имели овальную форму. В каждом клейме указывалось: «Сундучное производство А. и В.Рогожиных. Город Томск, ул. Красный пожар, № 54. Принимаются заказы» (рисунк 2). Скорее всего, как во многих других сундучных заведениях того периода (например, уральских), томскими мастерами маркировалась не вся продукция. Кроме чернильных клейм, иных видов маркировки на сундуках Рогожиных в настоящее время не встречено. Возможно, они будут обнаружены позднее.

За всю историю существования этой мастерской было изготовлено множество сундуков разных видов. Рассмотрим некоторые из них. Первый находится в коллекции музея города Северск²⁰.



Рисунок 2. Клеймо мастерской А.В. Рогожина (1920-е годы).
Источник: личный архив автора

Это предмет средних размеров²¹ с чуть покатою крышкой и прямыми стенками. Никакого основания (фигурные ножки, поддон, широкие деревянные полосы) нет. Крышка и боковые стенки окрашены в зелёный цвет, на них в виде сетки прикреплены тонкие металлические полосы. Конструкция сундука типична для изделий второй половины XIX – начала XX века: стенки соединяются с помощью клея и деревянных нагелей, крышка – на шарнирах. Среди всех конструкций русских сундуков эта, т. н. «мануфактурная», наименее надёжная, поэтому мастера были вынуждены использовать жестяные листы – не только для декорирования предмета, но и для укрепления его конструкции (для этого же употреблялись широкие деревянные планки на внутренней стороне крышки). Главное украшение рассматриваемого сундука – на «фасаде»: он полностью обит листами золочёной жести. Композиция состоит из трёх прямоугольников, которые густо заполнены декоративными мотивами в виде простых геометрических фигур и цветов. Традиция полностью закрывать лицевую сторону сундуков листами золочёной жести, в целом, типична для сибирских сундучников. В качестве примера можно указать на изделия

¹⁷ ГАТО, ф. Р-65, оп.1, д.203, л. 13 об, 14.

¹⁸ ГАТО, ф. Р-175, оп.5, д.107, л. 1.

¹⁹ ГАТО, ф. Р-175, оп.5, д.107, л. 3, 3об.

²⁰ № МГС КП 7152/1. В музее датируется неверно – начало XX века. Судя по клейму, сундук был изготовлен в период с 1927 по 1937 год.

²¹ Размеры: высота – 44 см, длина – 97 см, ширина – 50 см.



Рисунок 3. Сундук. Мастерская А и В. Рогожиных. Начало XX века, Томск. Дерево, жёсть, олово, окраска, хромофотография (частное собрание). Источник: личный архив автора.



Рисунок 4. Сундук. Мастерская А.С. Алексеева, рубеж XIX–XX вв., Невьянский завод. Дерево, латунь, жёсть, чеканка, «мороз» по жести, литьё (ОНИ ГРМ). Источник: личный архив автора

из коллекции историко-этнографического музея-заповедника «Шушенское»²².

В частном собрании находится другой сундук заведения А. и В. Рогожиных (рисунок 3). Отличие от предыдущего состоит в том, что его лицевая сторона украшена не золочёными жестяными листами, а простой клеткой из тонких жестяных полос. Разделения на три сегмента нет, «фасад» представляет сплошную декорированную стенку. Кроме того, поле под полосами не обито листами с «морозом»,

а просто окрашено в зелёный цвет. Сундук, судя по клейму, может датироваться 1927–1937 годами. Надо отметить, что форма оловянной пластины (стилизованное изображение двуглавого орла), защищающей отверстие для ключа, нередко встречается среди уральских сундуков. Это – очередное свидетельство тесных связей между сибирским и уральским сундучными промыслами.

Аналогичный сундук находится в музее «Мир времени» (г. Барнаул)²³. Его конструкция, размеры, пропорции подобны вышерассмотренному изде-

²² Инв. № ДМБ 77. Размеры: 50,5x117x58,5. Датируется в музее концом XIX века. Подобные сундуки делались в мастерской Колбина (Иркутск).

²³ Инвентарного номера нет. Частное собрание С.В. Корепанова.



Рисунок 5. Клеймо сундучного заведения А.С. Алексеева (Невьянский завод, вторая половина XIX – начало XX века).
Источник: личный архив автора

лию. Однако его края декорированы не тонкими полосами с хромолитографическим орнаментом, а широкими полосами с узором, нанесённым в технике гравировки. Последний состоит из прихотливо извивающихся растительных завитков, розеток, заключённых в простые геометрические фигуры, «звёзд» и проч. Орнамент этого сундука напоминает декоративные мотивы медной (латунной) бытовой утвари и посуды, которая производилась на уральских заводах во второй половине XVIII века.

В качестве примера прямых аналогий сундукам А.В. Рогожина среди уральских изделий – сундук невьянской мастерской А.С. Алексеева, который находится в коллекции отдела народного искусства Государственного Русского музея (рисунок 4). Это – предмет с прямыми стенками и плоской крышкой, на боковых стенках – по одной кованой ручке. Ножек нет. Лицевая сторона украшена широкими металлическими полосами с растительным орнаментом (чеканка) и листами жести с «морозом» серебристого цвета²⁴. Передняя стенка рассматривалась уральскими (и сибирскими) кустарями как единый, монолитный «фасад» без чётких разграничений на отдельные декоративные поля, иначе

декоративные мотивы не были бы одноцветны. По центру сундука расположена латунная пластина, представляющая стилизованное изображение двуглавого орла.

Следует также указать на аналогичные принципы маркировки сундучных изделий, которые существовали в то время на Урале и в Сибири. Клейма в виде чернильных штампов разной формы располагались на внутренней стороне крышки, они включали краткую информацию о мастерской и сведения о наградах на выставках. Именно это указано в клейме мастерской А.С. Алексеева (рисунок 5). Клейма продукции других русских сундучных центров второй половины XIX – начала XX века выглядели совершенно иначе. Например, на муромских сундуках клейма располагались на боковых стенках, реже – на внешней стороне крышки (наносились белой краской посредством трафарета); на бело-холуницких (Вятская губерния) они вплетались в прихотливый орнамент металлических пластин и состояли лишь из фамилии мастера; на макарьевских клейма крайне редки, зачастую их функцию выполняли бумажные рекламные этикетки.

Кроме того, популярность жестяных листов с нанесёнными на них в технике хромолитографии узорами характерна именно для уральского сундучного промысла того времени (эти же полосы – на рассмотренном выше сундуке мастерской А.В. Рогожина). В качестве примера следует назвать редкий тип продукции невьянских сундучников – тумбу

²⁴ Мастерская А.С. Алексеева была крупной («сборной»). Мелкие детали, декоративные жестяные листы поставлялись хозяину мелкими («детальными») заведениями. Например, аналогичные изделия делались на невьянских «фабриках» А. Овчинникова и А. Широкова.

из коллекции отдела народного искусства Государственного Русского музея (рисунок 6)²⁵. На её краях прикреплены жестяные полосы с орнаментом, воспроизводящим древнерусские декоративные мотивы. Такие жестяные листы использовались не только на уральских сундуках и шкатулках²⁶, но и упаковках продукции столичных кондитеров («Товарищество А.И. Абрикосова и сыновей», «Товарищество Эйнем», «Товарищество фабрик А.Сиу и К°» и других). В этой, на первый взгляд, неожиданной параллели нашло выражение многообразие истории русского сундучного промысла.

Краткое изложение истории сундучной мастерской Александра Васильевича Рогожина приводит к следующим выводам.

1. Заведение А.В. Рогожина – типичная региональная мастерская. К числу её особенностей – как и всего томского сундучного промысла – могут быть отнесены крайне незначительное использование наёмного труда (по сравнению с другими центрами) и обслуживание местного рынка. Е.Ю. Павлова справедливо писала: «Сибирские промыслы сохраняли основные характеристики промысловой деятельности – все основные работы осуществлялись преимущественно в домашних условиях, силами семьи» [5, с. 308].

2. История мастерской и трагическая судьба её хозяина стали отражением тех социально-экономических условий, которые сложились в России в первой половине XX века.

3. Художественные и технические особенности сундуков мастерской А.В. Рогожина свидетельствуют о тесных связях, существовавших между сибирским и уральскими центрами производства, более того, есть основания утверждать, что сибирский сундук – лишь один из вариантов уральского.



Рисунок 6. Тумба. Конец XIX – начало XX века, Невьянский завод. Дерево, олово, жёсть, литьё, «мороз» по жести, хромофотография (ОНИ ГРМ). Источник: личный архив автора

²⁵ Находится на ВХ, инвентарного номера в настоящее время не имеет.

²⁶ Множество таких изделий находится в настоящее время в коллекциях как столичных, так и региональных музеев, например, в Российском этнографическом музее, Государственном Русском музее, МЗ «Горнозаводской Урал» (г. Нижний Тагил), Невьянском государственном историко-архитектурном музее и др. Есть они и в собраниях сибирских музеев.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Город Томск. Томск: типо-лит. Сибирского тов-ва печатного дела, 1912. 620 с.
- 2/ Зверев В.А. Промысловая деятельность русского крестьянства в Сибири периода капитализма // Образ жизни сибирского крестьянства периода разложения феодализма и развития капитализма. Сборник научных трудов. Новосибирск: изд-во НГПИ, 1983. 132 с.
- 3/ Материалы анкетного обследования кустарно-ремесленной промышленности в Томской губернии. Томск: тип. В.М. Перельмана, 1915. 195 с.
- 4/ Октябрьская И. В., Павлова Е.Ю. Из истории художественных промыслов Сибири начала XX в. // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. № 4 (30). С. 362–376.
- 5/ Павлова Е.Ю. Кустарные художественные промыслы в Сибири в конце XIX – начале XX века // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 20. С. 307–313.
- 6/ Пудов Г.А. Из истории сундучного производства Тюмени в постреволюционный период // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2023. № 4. С. 88–89. URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/226/234> (дата обращения 20.10.2024).
- 7/ Пудов Г.А. Сундучный промысел на территории Сибири в XVIII–XX вв. / [б.и.]: Издательские решения, 2024. 106 с.
- 8/ Список улиц г. Томска с поименованием домовладельцев и указанием деления на полицейские, мировые и следственные участки/ сост. по распоряжению Том. полицмейстера 1908 года. Томск: пар. тип. Н.И. Орловой, 1908. 97 с.
- 9/ Список улиц гор. Томска с поименованием домовладельцев и указанием деления на полицейские, мировые и следственные участки / сост. по распоряжению Том. гор. управы 1915 года. Томск: пар. тип. П.К. Орловой, 1915. 132 с.
- 10/ Ядринцев Н.М. Переселенческие семьи и дети. (Из наблюдений над переселенческими партиями) // Путь-дорога. Научно-литературный сборник в пользу общества для вспомоществования нуждающимся переселенцам. СПб.: типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893. 590 с.

REFERENCES

- 1/ Gorod Tomsk (1912), [City of Tomsk], tipo-lit. Sibirskogo tov-va pechatnogo dela, Tomsk, 620 p. (In Russ.).
- 2/ Zverev, V.A. (1983), "The commercial activity of the Russian peasantry in Siberia during the period of capitalism", *Obraz zhizni sibirskogo krest'yanstva perioda razlozheniya feodalizma i razvitiya kapitalizma. Sbornik nauchnykh trudov*, izd-vo NGPI, Novosibirsk, 132 p. (In Russ.).

- 3/ *Materialy anketnogo obsledovaniya kustarno-remeslennoi promyshlennosti v Tomskoi gubernii* [Materials of the questionnaire survey of the handicraft industry in the Tomsk province], tip. V.M. Perel'mana, Tomsk, 195 p. (In Russ.).
- 4/ Oktyabr'skaya, I.V., Pavlova, E.Yu. (2010), "From the history of art crafts in Siberia at the beginning of the XX century", *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, no. 4 (30), p. 362–376. (In Russ.).
- 5/ Pavlova, E.Yu. (2008), "Handicrafts in Siberia at the end of the XIX – beginning of the XX century", *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, no. 20, p. 307–313. (In Russ.).
- 6/ Pudov, G.A. (2023), "From the history of Tyumen chest production in the post-revolutionary period", *ARTE: Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo*, no. 4, pp. 88–89. (In Russ.).
- 7/ Pudov, G.A. (2024), *Cunduchnyi promysel na territorii Sibiri v XVIII–XX vv.* [The chest craft in Siberia in XVIII–XX centuries], [b.i.], Izdatel'skie resheniya, 106 p. (In Russ.).
- 8/ (1908), *Spisok ulits g. Tomsk s poimenovaniem domovladel'tsev i ukazaniem deleniya na politseiskie, mirovye i sledstvennye uchastki* [A list of streets in Tomsk with the names of homeowners and an indication of the division into police, magistrate and investigative sections], ost. po rasporyazheniyu Tom. politsmeistera 1908 goda, par. tip. N.I. Orlovoi, Tomsk, 97 p. (In Russ.).
- 9/ (1915), *Spisok ulits gor. Tomsk s poimenovaniem domovladel'tsev i ukazaniem deleniya na politseiskie, mirovye i sledstvennye uchastki* [A list of streets in Tomsk with the names of homeowners and an indication of the division into police, magistrate and investigative sections] / sost. po rasporyazheniyu Tom. gor. upravyy 1915 goda, par. tip. P.K. Orlovoi, Tomsk, 132 p. (In Russ.).
- 10/ Yadrincev, N.M. (1893), "Displaced families and children. (From observations on migrant parties)", *Put`-doroga. Nauchno-literaturny`j sbornik v pol`zu obshchestva dlya vspomoshchestvovaniya nuzhdayushhimsya pereselencam*, tipo-lit, B.M. Vol`fa, Saint Petersburg, 590 p. (In Russ.).

Сведения об авторе

Пудов Глеб Александрович, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела народного искусства, Государственный Русский музей
E-mail: narodnik80@list.ru

Author information

Gleb A. Pudov, Cand. Sc. (Art Criticism), senior curator of folk art department, State Russian museum
E-mail: narodnik80@list.ru



УДК 736

АВТОРСКОЕ И ТИРАЖНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КАМНЕРЕЗА ВЛАДИМИРА ЯКОВЛЕВИЧА БАКУЛИНА

С.Е. ВИНОКУРОВ

Уральский федеральный университет, Екатеринбург,
620000, Российская Федерация
Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Екатеринбург, 620014, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье впервые приводится обзор творчества Владимира Яковлевича Бакулина, одного из ведущих художников-камнерезов свердловского завода «Русские самоцветы» 1960-х – 1980-х годов. Подробно рассматривается творческий путь художника, включая период учёбы в Нижнетагильском училище прикладного искусства, существенно повлиявший на дальнейшую судьбу художника, раскрываются основные направления его деятельности как камнереза, приводятся сведения о ряде работ. Отдельное внимание сосредоточено на особенностях авторских работ художника в отличие от моделей, разрабатываемых в рамках расширения ассортимента завода. В результате изучения более ста произведений предложен новый взгляд на творчество камнереза, включающего как трудоёмкие авторские произведения из различных пород цветного камня и выполненные в сложных техниках, так и заметно отличающиеся по подходу модели для тиражного производства, отличающиеся лаконичностью форм в русле эстетической программы 1960-х с постепенным наращиванием декоративных элементов на протяжении 1970-х – 1980-х годов. На основе изучения архивных данных завода приводятся статистические сведения о В.Я. Бакулине как активном участнике процесса расширения и обновления заводского ассортимента. Кроме того, акцентируется внимание на опыте мастера в создании ювелирных произведений и их соответствии основным тенденциям уральской ювелирной школы второй половины XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В.Я. Бакулин, камнерезное искусство, ювелирное искусство, свердловский завод «Русские самоцветы»

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 23-28-00467 «Произведения художников-камнерезов свердловского завода “Русские самоцветы” 1950-х – 1980-х годов как отражение эволюции декоративно-прикладного искусства СССР»

AUTHOR'S AND TIRAGE'S IN CREATIVITY OF STONECARVER VLADIMIR YAKOVLEVICH BAKULIN

S.YE. VINOKUROV

Ural Federal University, Ekaterinburg, 620000, Russian Federation
Ekaterinburg Museum of Fine Arts, Ekaterinburg, 620014, Russian Federation

ABSTRACT. The article provides the first overview of the creative activity of Vladimir Yakovlevich Bakulin, one of the leading artist-stonecarver of the Sverdlovsk Factory "Russkiye Samotsvety" in the 1960s–1980s. The artist's creative path is examined in detail, including the period of study at the Nizhny Tagil School of Decorative Arts, which significantly influenced the artist's future fate, the main areas of his activity as a stonecutter are revealed, and information about a number of works is provided. Special attention is focused on the features of the artist's Author works, in contrast to the models developed as part of the factory's product range expansion. As a result of studying more than one hundred pieces, a new view on the creative activity of the stonecutter is proposed, including both labor-intensive author's works from various types of colored stone and in complex techniques, and models for mass production that differ significantly in approach, distinguished by the laconicism of forms in line with the aesthetic program of the 1960s with a gradual increase in decorative elements throughout the 1970s–1980s. Based on the study of the archival data of the plant, statistical information is provided about Vladimir Bakulin as an active participant in the process of expanding and updating the plant's product range. In addition, information is provided about the master's experience in creating jewelry and their compliance with the main trends of the Ural jewelry school of the second half of the 20th century.

KEYWORDS: V.Ya. Bakulin, stonecutting art, jewelry art, Sverdlovsk Factory "Russkiye samotscvety"

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

The studies were supported by the Russian Science Foundation grant 23-28-00467 «Pieces by artists stonecutters of the Sverdlovsk factory “Russkiye Samotsvety” in the 1950s – 1980s as an example of the evolution of USSR's decorative arts»



Одной из значимых страниц в истории камнерезного искусства Урала, не получивших до настоящего времени полноценного исследования, является вторая половина XX века. Данный факт не только существенно влияет на представление о нём, бытующее в том числе в профессиональной сфере, но и создает обманчивое впечатление о замирании камнерезного искусства в эпоху СССР, открывает широкое поле для формирования ложных мнений о триумфальном возрождении отечественной камнерезной школы в конце 1980-х – 1990-е годы в Ленинграде/Санкт-Петербурге. Эта ситуация подтверждается в том числе активно развиваемым коммерческим рынком бренда «наследников фирмы Фаберже», выражающегося в подражательной деятельности ленинградских, а затем и екатеринбургских камнерезов в 1990-е годы. Лишь в последние полтора десятилетия мастера постепенно отходят от апеллирования к тематике и стилистике произведений прославленной петербургской фирмы начала XX столетия.

Однако обращение к подлинной истории камнерезного искусства, подкрепляемое документами, а не только воспоминаниями непосредственных участников художественного рынка перестроечного и постперестроечного десятилетий или их покровителями (в лице как меценатов, так и нередко приближённых искусствоведов) позволяет сделать принципиально иной вывод. В отличие от Ленинграда, где действительно в конце 1950-х – начале 1960-х годов завод «Русские самоцветы» практически полностью сосредоточился на ювелирном ассортименте, на свердловском предприятии бывшего республиканского треста в результате преобразований этого же времени наоборот на первый план после небольшого кризиса военных лет вышла художественная обработка цветного камня [8, с. 110–132], подкреплённая к тому же учреждёнными ещё 1945 году в Свердловске и Нижнем Тагиле профессиональными учебными заведениями, выпускающими мастеров-камнерезов [2].

До настоящего времени не поставлена точка и в изучении ассортиментной политики свердловского завода «Русские самоцветы», практически нет

исследований творчества отдельных художников и мастеров. Так, относительно деятельности предприятия на сегодняшний день существует лишь одно издание – опубликованная в 1976 году И.М. Шакинко и В.Б. Семеновым монография «Завод “Русские самоцветы”» [11] и её более поздние переиздания с незначительными добавлениями (1982, 2001). В этой книге деятельность предприятия рассматривается сквозь призму советских пятилеток, заостря своё внимание преимущественно на характерных для советского периода проблемах выполнения государственного заказа, успешной реализации поставленных планов, качестве и количестве рационализаторских и изобретательских предложений. Собственно художественная сфера деятельности завода, равно как и творчество конкретных мастеров-камнерезов, в издании представлены скупо и практически растворены в общей канве социалистического соревнования. Несмотря на это вплоть до сегодняшнего дня книга остаётся единственным источником о деятельности предприятия.

Предпринятое в последние годы автором настоящей статьи в сотрудничестве с доцентом Уральского федерального университета Л.А. Будриной масштабное исследование истории камнерезного искусства Урала в XX веке демонстрирует значительные лакуны в существующих представлениях о развитии этой ключевой отрасли художественной промышленности и авторского искусства региона. Так, одной из важных задач в ходе изучения является восстановление творческих биографий мастеров-камнерезов свердловского завода «Русские самоцветы», определявших в том числе эстетическую программу выпускаемой предприятием тиражной продукции.

В предлагаемой работе на основе обширного круга материалов Государственного архива Свердловской области (далее – ГАСО), и работ, хранящихся в музейных и частных коллекциях, представлена попытка реконструкции творческого пути и комплексный анализ наследия одного из ярчайших камнерезов свердловского завода «Русские самоцветы» в 1960-е–1980-е годы – Владимира Яковлевича Бакулина (1929–1984).

На сегодняшний день сведения о деятельности художника ограничиваются восьмистраничной брошюрой, изданной Внешторгиздатом в 1991 году и представляющей теперь библиографическую редкость. Отсутствие обобщающих публикаций о мастере наряду с выявленными новыми архивными данными определяет актуальность и научную новизну данного исследования.

Посредством изучения объёмного корпуса источников выявлены основные направления камнерезной В.Я. Бакулина с акцентом на проблеме совмещения авторского подхода в создании уникальных произведений и необходимости реализации производственных задач завода «Русские самоцветы» – характерной парадигмы деятельности мастеров-участников процесса развития художественной промышленности СССР 1960-х – 1980-х годов. Помимо изучения архивных данных, ценным в ходе работы стало интервью с В.И. Татауровым, коллегой В.Я. Бакулина, которое позволило автору настоящей статьи уточнить некоторые факты биографии, дополнить сведения, связанные с творческим процессом уральского мастера. Таким образом, методологическую базу исследования определяет комплексный подход, соединяющий биографический, историко-архивный и историко-культурный методы, необходимые для выявления специфики творчества В.Я. Бакулина и его включения в контекст эпохи, формально-стилистический анализ, позволивший выявить характерные особенности авторских произведений и тиражных моделей художника, а также количественный метод, использовавшийся для анализа оценки масштабов деятельности с помощью статистических данных.

Мастер-малахитчик

О раннем периоде деятельности Владимира Яковлевича Бакулина сегодня известно крайне мало. Согласно автобиографии, составленной художником в 1973 году, будущий камнерез родился в с. Долгово Новосибирской области в 1929 году, с 1950 по 1956 гг. работал художником-оформителем на новосибирских заводах металлоконструкций и «Тяжстанкогидропресс»¹. Деятель-



Рисунок 1. В.Я. Бакулин. Ваза. 1959. Дипломная работа в Уральском училище прикладного искусства, Нижний Тагил. Инв. № ТМ-6822. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». Источник: архив Л.А. Будриной

¹ Рукопись. Творческая биография Бакулина Владимира Яковлевича. Госкаталог. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10624524> (дата обращения: 01.05.2024)



Рисунок 2. В.Я. Бакулин. Шкатулка «Весна». 1970-е. Малахит, металл. Частная коллекция, Екатеринбург. Источник: архив Л.А. Будриной

ность В.Я. Бакулина как камнереза начинается на Урале в 1956 году: после неудачной попытки поступления в Алма-Атинское художественное училище он поступает в Уральское училище прикладного искусства Нижнего Тагила на специальность мастера по художественной обработке камня, которое оканчивает в 1960 году [10, с. 1].

Примечательным и судьбоносным сразу по нескольким причинам оказался выбор начинающего камнереза: в качестве дипломной работы была представлена техника малахитовой мозаики и классическая овоидная форма вазы. Профессиональный уровень выполнения оказался настолько высоким, что вскоре произведение В.Я. Бакулина вошло в состав фондов музея-заповедника «Горнозаводской Урал» (рисунок 1). Относительно судьбоносности, во-первых отметим, что во второй половине 1950-х годов на свердловском заводе «Русские самоцветы» на волне задержавшейся стилистики советского неоклассицизма будет создана целая серия вазочек классической формы, так же как и дипломная ваза Бакулина, отсылающая к реализованным в XIX веке императорскими гранильными фабриками проектам [4]. Во-вторых, уже ушёл из жизни ведущий мастер-малахитчик свердловского завода Андрей Николаевич Оберюхтин (1898–1959). Таким обра-

зом, сосредоточенность Владимира Яковлевича на этой сложной технике, активно использовавшей свердловским заводом в подготовке подарочных и экспортных произведений [1], позволила ему практически сразу после выпуска (в 1960 году) поступить на службу на завод «Русские самоцветы» в должности мастера-малахитчика.

На свердловском предприятии В.Я. Бакулин довольно быстро занял ведущее положение, активно участвуя в расширении ассортимента, а также в деятельности заводской бригады рационализаторов и изобретателей – БРИЗ (подобные бригады были практически на каждом предприятии СССР в период выполнения пятилетних планов послевоенных десятилетий). Один из курьёзных эпизодов этой деятельности камнереза выявлен нами в документах завода «Русские самоцветы», представленных в Государственном архиве Свердловской области [3, с. 354].

На заседании БРИЗа в феврале 1962 года В.Я. Бакулин выступил с предложением об использовании вместо сирицитового сланца, доставляемого с Кавказа, для тонкой полировки малахита початка кукурузы. «Шлифовка получается такая же», – заключил камнерез. Любопытно, что уже спустя пять дней в заключении начальника кам-



нерезного цеха было указано: «Применение портретка кукурузы для шлифовки малахита успешно заменяет сирицитовый сланец, добыча которого связана с большими затратами. Качество работы не ухудшается»². Характерно, что помимо этого любопытного эпизода, являющегося своеобразным свидетельством глубины внедрения принципов кукурузной кампании Н.С. Хрущева, не удалось обнаружить упоминаний о кукурузе в дальнейшей деятельности предприятия.

На протяжении 1960-х – начала 1980-х годов В.Я. Бакулин выполнял введенные в производство ранее модели с малахитовой мозаикой, а также разработал несколько десятков образцов с малахитовой мозаикой, выпускаемых различной тиражностью: шкатулки и пудреницы (рисунок 2). Эти модели преимущественно представляли собой изысканные предметы, выполненные в сочетании малахитовой мозаики и тонких филигранных ажурных оправ, оттеняющих красоту рисунка мозаичного набора.

В 1970-е–1980-е годы малахит широко использовался В.Я. Бакулиным и при создании более лаконичных по рисунку и оформлению шкатулок и декоративных ваз. В этих предметах нерегулярный рисунок камня подчёркивался строгими очертаниями форм³ или выступал в качестве контрастного к однотонно окрашенному камню (чаще – обсидиану)⁴.

Авторские произведения

Важно отметить, что несмотря на заводскую должность мастера-малахитчика, на протяжении двух с половиной десятилетий не менее активно Владимир Яковлевич работал и с другими цветными камнями, тонко подмечая и раскрывая их природные особенности. Отметим, что в контексте настоящей статьи под авторскими произведениями понимаются предметы, созданные художником в одном экземпляре.

Так, важно отметить мозаичные опыты 1960-х годов. Из автобиографии известно, что в 1964-м

В.Я. Бакулиным был выполнен мозаичный портрет Фиделя Кастро, созданный очевидно под впечатлением от визита кубинского руководителя в Свердловск годом ранее. Вслед за ним камнерез исполнил портреты Ф.Дзержинского, Я.Свердлова, а также мозаичное панно «Космонавт». Все эти работы, приуроченные к различным партийным мероприятиям, судя по всему, сегодня рассредоточены по зарубежным собраниям⁵.

Оценить мозаичные опыты В.Я. Бакулина 1960-х годов позволяет панно «Гагарин», представленное в собрании МИКЮИ⁶. На чёрном с едва различимыми серыми разводами фоне из обсидиана, художник с помощью лаконичного подбора кусочков яшм и мрамора создал портретное изображение первого советского космонавта в шлеме. Фон дополнен круглыми элементами планет из ярких кусочков яшм и лазурита, а также тонкими изогнутыми линиями космических трасс – популярного мотива в декоративно-прикладном искусстве СССР 1960-х годов [9].

Как удалось выяснить в результате интервьюирования камнереза В.И. Татаурова, также работавшего на заводе, в конце 1970-х – начале 1980-х годов В.Я. Бакулин занимал должность главного художника. В связи с этим, как отмечает информант, большую часть авторских произведений в этот период камнерез изготавливал в домашней мастерской⁷.

К кругу вышеотмеченных предметов, созданных В.Я. Бакулиным в собственной мастерской, относятся вазы, представленные в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств (далее – ЕМИИ). Сложность исполнения, нередко крупный размер, уникальность подобранного материала делали невозможным их включение в тиражный ассортимент завода «Русские самоцветы» (с 1977-го – производственное объединение «Уральские самоцветы»), сохранив за ними статус выставочных образцов. Основная часть этих произведений по-

² ГАСО. Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 96. Л. 222.

³ Бакулин В. Шкатулка. 1984. Госкаталог. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12154751> (дата обращения: 01.05.2024)

⁴ Бакулин В. Ваза. 1978. Госкаталог. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10554052> (дата обращения: 01.05.2024)

⁵ Рукопись. Творческая биография Бакулина Владимира Яковлевича. Госкаталог. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10624524> (дата обращения: 01.05.2024)

⁶ Бакулин В.Я. Панно мозаичное «Гагарин». Госкаталог. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13497467> (дата обращения: 01.05.2024)

⁷ Интервью у камнереза В.И. Татаурова взято автором статьи 16.08.2024.



Рисунок 3. В.Я. Бакулин. Ваза «Рябинка». 1980. Родонит.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств.
Источник: www.i-z-o.art



Рисунок 4. В.Я. Бакулин. Ваза «Пробуждение». 1981. Оникс.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств.
Источник: www.i-z-o.art

ступила в собрание музея после проведённой здесь в 1981 году масштабной выставки к 255-летию юбилею предприятия.

Среди них ваза «Рябинка», выполненная из родонита в 1980 году (рисунок 3). Верхнюю часть вазы оплетают ветви рябины с листьями и налитыми гроздьями. Художник умело подчиняет рисунок естественной окраске камня, используя чёрные прожилки и пятна разных оттенков. Резьбу отличает точность и уверенность в рисунке линий, визуальное подчёркивающих природную твёрдость уральского камня.

Любопытен совершенно иной подход мастера к работе с этим же камнем при создании вазы «Каменный цветок», представленной в собрании Музея истории камнерезного и ювелирного искусства (далее – МИКЮИ)⁸. В этом предмете резчик демонстрирует иные возможности камня в передаче нежных холёных округлых объёмов лепестков цветка.

Своеобразный пример монументальной пластики в цветном камне представляет собой крупная ваза «Пробуждение» 1981 года (рисунок 4), выпол-

ненная из мягкого оникса. В ней – минимальная резьба, лишь выделяющая основные объёмы лепестков, листьев и основания, расцвеченных слоистой природной структурой материала. Обращает на себя внимание и сочетание матовой поверхности основания и полированной чашечки цветка – традиционного приёма в обработке камня, широко применявшегося уральскими мастерами в XIX веке. И наоборот, иного эффекта добивается художник в вазе «Ромашка»⁹ при работе с тем же материалом. Идеальная полировка в сочетании с чёткостью линий резных листьев размыают ощущение мягкости, обычно присущее предметам из оникса.

Авторские камнерезные произведения В.Я. Бакулина представлены также в собрании московского Всероссийского музея декоративного искусства. Среди них отдельно выделим вазочку из агата, составленную из нарочито упрощённых геометрических объёмов: ножки в виде усечённого конуса и чаши полукруглой формы¹⁰. Сочетание

⁸ Бакулин Владимир Яковлевич. Ваза «Каменный цветок». 1982–1983 гг. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10788354> (дата обращения: 01.05.2024)

⁹ Бакулин Владимир Яковлевич. Ваза «Ромашка». 1978. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=40995251> (дата обращения: 01.05.2024)

¹⁰ Бакулин Владимир Яковлевич. Ваза. 1980. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8967120> (дата обращения: 01.05.2024)



Рисунок 5. В.Я. Бакулин. Гривно «Утро». 1981. Мельхиор, щетка аметистовая.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник: архив автора

сложного по природному рисунку камня и простых объёмных форм ставит эту работу в ряд с целым комплексом камнерезных изделий, созданных ведущими мастерами завода «Уральские самоцветы» (до 1977 – «Русские самоцветы») во второй половине 1970-х – 1980-х годах и отражающих очередную смену стилистических тенденций в деятельности предприятия.

Отдельный интерес представляют и ювелирные опыты камнереза 1970-х годов, поставивших его в один ряд с ведущими представителями уральской ювелирной школы. Работы этого круга крайне редки в музейных собраниях. Однако на основе выявленных образцов можно сделать вывод о том, что в украшениях Владимира Яковлевича находит своё продолжение тяга к работе с малахитом, который он использует в виде крупных вставок. Сложный рисунок камня в этих произведениях подчёркивается ажурной филигранью и зернью в оправе и использованием мелких кабошонов¹¹. В целом стилистика этого рода предметов В.Я. Бакулина соответствует поискам московских ювелиров в области обра-

ния к национальным традициям¹².

Несколько иная трактовка традиционного для уральской школы подхода (сочетание филигранный и крупных вставок цветного камня) прочитывается в гривне «Утро» из собрания ЕМИИ (рисунок 5). Здесь филигрань заменяется художником орнаментом из гнутой металлической проволоки в прорези жёсткого изогнутого обруча. Центр композиции выделен металлическим цветком, к которому крепится подвесной элемент с круглой вставкой аметистовой щётки в оправе из металлических лепестков и повторяющегося орнамента из тонкой гнутой мельхиоровой проволоки.

Тиражные модели

Безусловно, творчество В.Я. Бакулина не ограничивается лишь авторскими произведениями. Обращение к архивным делам свердловского завода «Русские самоцветы» в процессе подготовки ассортимента каталога [6] позволило определить роль мастера как активного участника реализации производственных планов предприятия по расширению ассортимента выпускаемой тиражной продукции.

¹¹ Бакулин Владимир Яковлевич. Колье «Веснянка». 1970-е. Госкаталог. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=455249> (дата обращения: 01.05.2024)

¹² Бакулин Владимир Яковлевич. Кулон. Вторая половина XX века. Госкаталог. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=31197026> (дата обращения: 01.05.2024)



Рисунок 6. В.Я. Бакулин. Ваза. 1968. Государственный архив Свердловской области. Источник: архив автора

Период	Тип предмета – количество моделей
1960-е	Шкатулки – 1 Вазы – 2 Письменные приборы – 1 Сувениры – 3
1970-е	Шкатулки – 5 Вазы – 11 Подсвечники – 2 Мозаичные панно – 2 Письменные приборы – 1 Пепельницы – 5 Сувениры – 24
1980-е	Шкатулки – 3 Вазы – 6 Подсвечники – 1 Лотки – 1 Мозаичные панно – 2 Письменные приборы – 6 Пепельницы – 1 Сувениры – 3

Таблица 1. Ассортимент изделий В.Я. Бакулина из цветного камня

Не имея возможности в рамках настоящей статьи развёрнуто проанализировать эту сторону деятельности мастера в деталях, представим её в виде статистических данных, построенных на выявленных в документах завода сведениях. Отметим, что под тиражными моделями подразумеваются образцы, разработанные художником в материале или в ряде случаев лишь в эскизе, исполнявшихся мастерами камнерезного цеха завода «Русские самоцветы».

Так, на основе архивных данных, представляющих основной ассортимент изделий из цветного камня, авторству В.Я. Бакулина на данный момент можно отнести следующие изделия (таблица 1).

Небольшое количество моделей, разработанных художником в 1960-е годы, вполне объясняется его сосредоточенностью как основного мастера-малахитчика в рамках заводского производства на создании трудоёмких малахитовых и яшмовых

ларцов, введённых в ассортимент ещё в 1950-е годы и сохранявших спрос вплоть до начала 1970-х в качестве дипломатических подарков правительства СССР и основных экспонентов на международных и всемирных выставках. Также на основе анализа архивных данных отчётливо прослеживается снижение активности В.Я. Бакулина по предложению новых моделей в производство в конце 1970-х годов. Эта ситуация может быть объяснена его работой в должности главного художника и, как следствие, участием в администрировании деятельности так называемого экспериментального отдела, а также сосредоточением на создании сложных авторских предметов, выступавших в качестве презентационных произведений завода на всесоюзных выставках.

Согласно техническим описаниям на выпускаемые камнерезные изделия, в 1960-е годы



Рисунок 7. В.Я. Бакулин Панно «Каменные палатки». 1981.
Государственный архив Свердловской области.
Источник: архив автора

Главювелирпромом были утверждены модели сувениров, вазочек и письменных приборов, автором моделей которых являлся В.Я. Бакулин. Из них наибольший интерес представляют мини-малистичной формы вазочки (рисунок 6), ярко иллюстрирующие смену стилистических ориентиров в результате стратегии государственной политики, ярко выразившейся в конце 1950-х – начале 1960-х годов в своеобразных лозунгах «красоту в жизнь» и «искусство в быт», декларирующих упрощение форм и декора предметов [7].

Среди тиражных работ 1970-х годов наибольший интерес вызывают предложенные В.Я. Бакулиным и утверждённые в производство модели мозаичных панно. Небольшие (размер 10,0 x 17,5 см, 10,0 x 19,5 см) предметы представляют собой узнаваемые пейзажи с видами уральских гор, выложенные из кусочков цветного камня и очерченные рамкой из однотонной яшмы (калканской или технической). Любопытно, что первый образец 1970 года с реалистичным изображением уральского пейзажа с горной вершиной на дальнем плане, был отклонён, о чём свидетельствует пометка чернилами на техническом описании¹³.

Предложенный в 1971-м ещё один вариант был утверждён в январе 1972 года в производство¹⁴. Вероятно из-за сложности работы, этим и другим подобным панно устанавливался ограниченный срок выпуска (чаще всего – 1 квартал). Ввиду этого можно говорить о малой тиражности этого типа заводских работ. Ещё несколько моделей сувенирных мозаичных панно авторства В.Я. Бакулина, выполненных в той же манере, были внедрены в производство в 1981 году. Среди них, например панно «Каменные палатки» 1981 года (рисунок 7).

В 1970-х гг. в разработках В.Я. Бакулина прослеживается тенденция к использованию металла в тиражных изделиях. Данное веяние пришло на свердловский завод с моделями, присылаемыми Всесоюзным научно-исследовательским институтом ювелирной промышленности (далее – ВНИИЮвелирпром) с конца 1960-х годов. На протяжении 1970-х в ассортименте свердловского завода «Русские самоцветы» периодически появлялись произведения (чаши, вазы, шкатулки, флаконы), в документах на которые указаны отсылки на разработку специалистами ВНИИЮвелирпрома. Эти образцы отличали лаконичность в обработке камня, стро-

¹³ ГАСО. Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 292. Л. 85.

¹⁴ ГАСО. Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 292. Л. 99–100.

гость форм и обращение к национальным традициям русского искусства как в формах, так и в характере включения металлического декора, напоминающего о традициях русской филигрании и чеканки [5].

В модельном ряду художника к таким образцам можно отнести, например, вазу «Ландыш», утверждённую в производство в 1974 году (рисунок 8)¹⁵. Сосуд из офикальцита в форме усечённого конусовидного цилиндра дополнен по двум сторонам объёмными завитками из серебрёной латуни.

Более лаконичное включение металла характерно для вазы, утверждённой в 1980 году (рисунок 9)¹⁶. Трапециевидной формы невысокий сосуд из офикальцита с заovalенными в нижней части углами дополнены металлическими ободками-горлышками и декоративным пояском с лёгким растительным орнаментом в основании.

К кругу тиражных образцов относятся и представленные в собрании ЕМИИ парные яшмовые вазы. Предметы в момент поступления в фонды музея в начале 1980-х были зафиксированы как авторские произведения В.Я. Бакулина – вазы «Берёзка» (рисунок 10). Однако, как удалось выяснить, эту модель утвердили как тиражную в конце 1970-х годов¹⁷. Её автором действительно являлся Владимир Яковлевич, однако исполнителем указан ещё один крупный художник-камнерез завода Виктор Антонович Молчанов (1940–1983). Предметы характеризуют поздний этап деятельности В.Я. Бакулина на заводе «Русские самоцветы». Они выделяются предельно лаконичной цилиндрической формой, вниманием к природному рисунку яшмы, что отличает модели камнереза, введенные в производство в первой половине 1980-х годов, в том числе после смерти мастера.

В заключении важно отметить, что содержание настоящей статьи не исчерпывает все аспекты творчества В.Я. Бакулина, укладываемое в менее чем четверть века. За этот короткий для художника срок Владимиру Яковлевичу тем не менее удалось проявить себя в разных областях: в качестве мастера-малахитчика, автора ювелирных украшений, активного участника ассортиментной



Рисунок 8. Ваза «Ландыш». 1974. В.Я. Бакулин (автор и исполнитель), Н.И. Ишков (исполнитель). Офикальцит, латунь. Государственный архив Свердловской области. Источник: архив автора



Рисунок 9. Ваза. 1980. В.Я. Бакулин (автор), В.А. Молчанов (исполнитель). Офикальцит, латунь. Государственный архив Свердловской области. Источник: архив автора

¹⁵ ГАСО. Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 295, Л. 46–47.

¹⁶ ГАСО. Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 430, Л. 1–3.

¹⁷ ГАСО. Ф. 2211-р. Оп. 1. Д. 401. Л. 37–38.

политики свердловского завода «Русские самоцветы», творца изысканных и сугубо «уральских» авторских произведений.

В каждом направлении, выбранном В.Я. Бакулиным на разных этапах творчества, мастеру удалось, с одной стороны, вписаться в общесоюзные стилевые тенденции, сменявшиеся практически каждое десятилетие в 1960-е – 1980-е годы. С другой – художник и в авторских изделиях, и в тиражных моделях сумел сохранить свой узнаваемый почерк, демонстрирующий тонкое чувство камня, умение многогранно раскрыть его природные особенности. Сегодня, спустя ровно сорок лет после его ухода из жизни, в очередную эпоху кризиса в сфере камнерезного искусства и поисков современными резчиками новых путей в попытках удивить публику мастерством «левши» или необычным подбором экзотических материалов, творчество В.Я. Бакулина представляется актуальным в стабильности отношения к природному материалу, уважении вековых традиций и одновременной открытости новым тенденциям.



Рисунок 10. В.Я. Бакулин. Вазы «Берёзка». 1981. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник: www.i-z-o.art

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Будрина Л.А. «Ларец из уральских самоцветов». Образ, материал и функция в советском камнерезном искусстве // Уральский исторический вестник. 2023. № 4 (81). С. 150–156.
- 2/ Будрина Л.А. Фаберже, Коноваленко и уральские камнерезы: миф и история // Искусство Евразии. 2022. № 4 (27). С. 58–71.
- 3/ Винокуров С.Е. «Кукурузная лихорадка» в камне: частный эпизод творчества уральских камнерезов 1950–1960-х годов // Тринадцатые Татищевские чтения: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург. Екатеринбург: Издательство «КВАДРАТ», 2023. С. 351–357 (с. 354).
- 4/ Винокуров С.Е. Вазы-бандо в ассортименте свердловского завода «Русские самоцветы»: к проблеме авторства // Художественные чтения: Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции. Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», 2023. С. 120–126.
- 5/ Винокуров С.Е. Свердловский завод «Русские самоцветы» и Главювелирпром в 1960-е: к проблеме отношений // Искусство Евразии. 2022. № 1 (24). С. 70–77.



- 6/ Винокуров С.Е. Свердловский завод «Русские самоцветы». 1950-е–1980-е. Том 2. Тиражный ассортимент. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2024. 272 с.
- 7/ Винокуров С.Е., Будрина Л.А. «Красоту в жизнь». Развитие сувенирного ассортимента Свердловского завода «Русские самоцветы» в 1960-е годы // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 2 (47). С. 43–57.
- 8/ Винокуров С.Е., Будрина Л.А. Мастерская – артель – завод. Камнерезное искусство Среднего Урала первой половины XX века. СПб.: Нестор-История, 2024. 168 с.
- 9/ Винокуров С.Е., Будрина Л.А. Миф о космосе. Интерпретация в уральском цветном камне 1950-х–1980-х годах // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2023. № 2. С. 187–199.
- 10/ Парнюк Т.В. Камнерез В.Я. Бакулин. Москва: Внешторгиздат, 1991. 8 с.
- 11/ Шакинко И.М., Семенов В.Б. Завод «Русские самоцветы». Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1976. 304 с.

REFERENCES

- 1/ Budrina, L.A. (2022), Fabergé, Konovalenko and the Ural's stonecutters: myth and history, *Iskusstvo Evrazii* [The Art of Eurasia], no. 4 (27), pp. 58–71. (In Russ.)
- 2/ Budrina, L.A. (2023), "A Casket from the Urals' Gems". Image, Material, and Function in the Soviet Stone-Cutting Art", *Ural'skii istoricheskii vestnik* [Ural Historical Journal], no. 4 (81). pp. 150–156. (In Russ.)
- 3/ Parnyuk, T.V. (1991), Kamnerez V.Ya. Bakulin [Stonecutter V.Ya. Bakulin], Vneshtorgizdat, Moscow, 8 p. (In Russ.)
- 4/ Shakinko, I.M., Semenov, V.B. (1976), Zavod «Russkie samotsvety» [Factory "Russkiye Samotcvely"], Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, Sverdlovsk, 304 p. (In Russ.)
- 5/ Vinokurov, S.E. (2022), "Sverdlovsk factory «Russkiye Samotsvety» (Russian Precious Gems) and Glavyuvelir-prom in the 1960s: on the problem of relations", *Iskusstvo Evrazii* [The Art of Eurasia], no. 1 (24), pp. 70–77. (In Russ.)
- 6/ Vinokurov, S.E. (2023), "Corn Fever" in stonecarving Art: a private episode of creativity of the Ural stonecarvers of the 1950s–1960s, *Trinadtsatye Tatishchevskie chteniya: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Thirteenth Tatishchev Readings: materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference, Yekaterinburg], Izdatel'stvo «KVADRAT», Ekaterinburg, pp. 351–357. (In Russ.)

- 7/ Vinokurov, S.E. (2023), "Vases-“bando” in assortment of the Sverdlovsk factory "Russkiye Samotsvety": to the problem of authority", *Khudoyarovskie chteniya: Materialy XI Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Nizhnii Tagil* [Khudoyarov readings: Materials of the XI All-Russian Scientific and Practical Conference], *Nizhnetagil'skii muzei-zapovednik "Gornozavodskoi Ural"*, Nizhnii Tagil, pp. 120–126. (In Russ.)
- 8/ Vinokurov, S.E. (2024), Sverdlovskii zavod «Russkie samotsvety». 1950-е–1980-е. Том 2. Tirazhnyi assortment [Sverdlovsk factory "Russkiye Samotsvety". 1950s–1980s. Volume 2. Production assortment], Nestor-Istoriya, Sankt-Peterburg, 2024, 272 p. (In Russ.)
- 9/ Vinokurov, S.E., Budrina, L.A. (2022), "Beauty for Life", Development of Souvenir Assortment of the Sverdlovsk Factory "Russkiye Samotcvely" in 1960s, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], no. 2(47), pp. 43–57. (In Russ.)
- 10/ Vinokurov, S.E., Budrina, L.A. (2023), "The myth of space: Interpretation in the Ural stone-cutting art of the 1950s –1980s", *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, no. 2, pp. 187–199. (In Russ.)
- 11/ Vinokurov, S.E., Budrina, L.A. (2024), Masterskaya – artel' – zavod. Kamnereznoe iskusstvo Srednego Urala pervoi poloviny XX veka [Workshop – artel – factory. Stone-cutting art of the Middle Urals of the first half of the 20th century], Nestor-Istoriya, Sankt-Peterburg, 168 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Винокуров Сергей Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет им. Первого президента России Б.Н. Ельцина; старший научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург)
E-mail: serg.vinokuroff@gmail.com

Author information

Sergey Ye.Vinokurov, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Chair History of Art and Museology, Ural Federal University; Senior Researcher Decorative Arts Department, Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Ekaterinburg)
E-mail: serg.vinokuroff@gmail.com



УДК 7.745.03

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ЛАКОВОЙ ПОСУДЫ ДИНАСТИИ ХАНЬ

С.А. ЯКОВЛЕВА, ЯН СЮАНЬ

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

АННОТАЦИЯ. Лаковое искусство Поднебесной имеет древние традиции. Китайская лакированная посуда династии Хань отличалась высочайшим художественным и техническим мастерством. В данной статье рассматривается история развития лаковой посуды в период династии Хань. Методы исследования декоративно-прикладного искусства Древнего Китая носят междисциплинарный характер с комплексным рассмотрением истории, археологии, источниковедения, системного изучения изделий. Применяются логический и историко-сравнительный методы для выявления общих черт, особенностей, типологии лаковой посуды династии Хань. Источниковедческий подход охватывает как археологические данные, так и корпус древних трактатов по истории лакового искусства. Формально-стилистический метод включает описание и визуальный анализ формы, внутренней структуры лаковой посуды. Дается оценка становлению лакового искусства времён государства Шан, Западной династии Чжоу, царства Чу, времён Воюющих царств, династий Цинь, Западной и Восточной Хань. Исследуются материалы раскопок, время появления лаковых изделий, видов и назначения лаковой посуды династии Хань. Обращено внимание на процесс производства, виды декоративной росписи. Помимо этого, в работе рассматривается сущность и символика цвета в лаковой живописи по посуде на основе национальных представлений, китайской философии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: лак, лаковые изделия, лаковая посуда, форма посуды, династия Хань.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE HISTORY OF THE FORMATION OF LACQUER TABLEWARE OF THE HAN DYNASTY

S.A. YAKOVLEVA, YANG XUAN

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
22 Lenina st., Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. The lacquer art of the Celestial Empire has ancient traditions. Chinese lacquered tableware of the Han Dynasty was distinguished by the highest artistic and technical skill. This article examines the history of the development of lacquer ware during the Han Dynasty. The research methods of the decorative and applied arts of Ancient China are interdisciplinary with a comprehensive examination of history, archaeology, source studies, and the systematic study of products. Logical and historical-comparative methods are used to identify common features, peculiarities, and typologies of the lacquer ware of the Han Dynasty. The source-based approach covers both archaeological data and the corpus of ancient treatises on the history of lacquer art. The formal stylistic method includes a description and visual analysis of the shape and internal structure of the lacquer ware. The assessment of the formation of lacquer art from the time of the Shang State, the Western Zhou Dynasty, the Kingdom of Chu, the time of the Warring Kingdoms, the Qin dynasties, Western and Eastern Han is given. The materials of the excavations, the time of the appearance of lacquer products, types and purpose of lacquer ware of the Han Dynasty are investigated. Attention is paid to the production process and types of decorative painting. In addition, the work examines the essence and symbolism of color in lacquer painting on tableware based on national ideas and Chinese philosophy.

KEYWORDS: lacquer, lacquer products, lacquer tableware, types, shape of tableware, Han Dynasty.

CONFLICT OF INTERESTS: The authors declare that there is no conflict of interest.



Изучение посуды как важнейшей части истории декоративно-прикладного искусства Древнего Китая для современной науки представляет большой интерес. Лаковое искусство династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н. э.), имеющее многовековые традиции, требует комплексного анализа лаковой посуды данного периода.

Заявленная тема разработана в трудах китайских учёных Пань Тяньбо, Фу Цзюйю, Цяо Шигуан, Шэнь Фувэнь, Ху Вэйцин [6, с. 307; 9, с. 415; 12, с. 76; 15, с. 116; 10, с. 93], посвящённых изучению формы изделий, стиля, технологии производства лаковой посуды времён династии Хань. Вместе с тем далеко не все аспекты получили осмысление в специальной литературе. Недостаточностью целостного представления об истории становления лаковой посуды, а также практически полным отсутствием материалов по данной проблематике на русском языке обусловлена научная новизна предлагаемой работы. Её цель – исследование пути появления и распространения лаковой посуды династии Хань в опоре на археологические данные и труды древних китайских авторов Сюй Шэня, Хуан Чэна¹, Сыма Цяня², Хуань Куаня³, связанные с изучением технологии изготовления и бытования лаковой посуды.

«С того времени, как появился человек, его, естественно, интересовало приготовление пищи, поэтому вполне определённо можно сказать, что её приготовление – одна из самых древних отраслей человеческой деятельности» [1, с. 5], а роль посуды эволюционировала от утилитарной функции до высоких образцов декоративно-прикладного искусства. Её изучение позволяет в определённой

мере проследить социально-общественный прогресс, эстетические представления о мире и художественном вкусе того или иного народа, уровне его развития.

В данном отношении показательна китайская лакированная посуда, которая стала распространяться со II в. до н. э. Происходило это благодаря Шёлковому пути, который был историческим торговым маршрутом через Евразийский континент и способствовал дружественным обменам между Китаем и азиатскими, европейскими, африканскими странами. На Шёлковом пути осуществлялась взаимная торговля, и Поднебесная традиционно продавала лак, шёлк, фарфор, посуду из других материалов [3, с. 128] – эти товары считались гордостью нации.

Китай является родиной лакового мастерства с длительной историей производства и применения лаковых изделий, так как здесь произрастает лаковое дерево. Оно встречается в горах и на холмах на высоте обычно до 800 м над уровнем моря. Сок этого дерева обладает высокой липучестью и может использоваться для склеивания и армирования, усиления основы материала предмета. К лаковой посуде относятся предметы, окрашенные натуральным лаком, для основы которых использовались разные материалы.

Более 8000 лет назад китайские предки в эпоху неолита смогли изучить свойства лака и использовать его для изготовления простой посуды. Изготовление лаковых изделий во времена государства Шан (1600–1046 гг. до н.э.) достигло определённого мастерства благодаря внедрению процесса инкрустации лаковых изделий раковинами ракушек. В царстве Чу (1042–223 гг. до н.э.) лаковые изделия широко вошли в употребление среди простого населения. В династии Западной Чжоу (1045–770 гг. до н.э.) появились жертвенные сосуды, инкрустированные целыми ракушками или их кусочками.

Период Воюющих царств – эпоха большого прогресса в лаковом искусстве. В это время появлялись различные новые формы и методы декорирования. В основе изделия начали применять фанеру. Важным изобретением того времени стала лёгкая

¹ Хуан Чэн (работал с 1567 по 1572 г.) – уроженец Хуэйчжоу, известный мастер по лаковым изделиям времён династии Мин. История его жизни неизвестна, жил недалеко от Лунцина.

² Сыма Цянь (ок.145/135 г. до н. э. – ок. 86 г. до н. э.) – потомственный историограф династии Хань, писатель, астроном. Известен как создатель «Ши цзи», выдающегося труда по истории Китая.

³ Хуань Куань – министр, учёный и писатель времён династии Западная Хань. Автор политико-экономического трактата «Соль и Железо», написанного между 66 и 49 гг. до н.э.



Рисунок 1. Карта раскопанных лаковых изделий династии Хань

и не поддающаяся деформации лаковая посуда из льняного полотна. Лаковое мастерство периода Воюющих царств заложило прочную основу для процветания лакового искусства династии Хань, а также указало направление развития лакового искусства в феодальном обществе.

Среди популярных товаров были лаковые изделия, которые изготавливаются и используются в Китае уже несколько тысяч лет. Сюй Шэнь⁴ из династии Восточная Хань (25–220 гг. н. э.) в своём словаре «Шовэнь цзецзи» пояснил сущность лака следующим образом: «Древесный сок, вытекающий из лакового дерева» [4, с. 54]. В данном случае под этим описанием подразумевается смола, одной из характеристик которой является липкость, иногда сравниваемая с клеем.

Китай – одна из первых стран в мире, где узнали о лаке, стали использовать и изготавливать из него предметы. В стране очень много деревьев, из которых добывается лак, поэтому область производства лаковой посуды была обширна. Судя по деревянным лаковым изделиям, найденным в культурных

реликвиях, раскопанных в местности Хэмуду⁵, уезда Юйяо, провинции Чжэцзян, история использования древних китайских лаковых изделий началась к концу периода неолита. Именно в то время лаковая посуда вошла в обиход [5, с. 8].

В южной части царства Западная Чжоу и до наших дней лаковые изделия всегда занимали важное место в жизни людей, а своего расцвета достигли во времена династии Хань, династии Сун (960–1279 гг.) и династии Мин (1368–1644 гг.). Изготовление лаковой посуды отражало культуру эпохи, эстетические приоритеты в дизайне. Лаковая посуда в период эпохи династии Хань сохраняла благородную красоту и функциональность.

Среди изделий кустарного промысла больше ценилась лаковая посуда, которая была глянцевой, лёгкой и прочной. Хотя бронзовые изделия по-прежнему были популярны, их постепенно вытесняла лаковая посуда. Она стала занимать большую часть повседневных предметов, включая изделия от столовых приборов, косметических принадлежностей,

⁴ Сюй Шэнь (ок. 58 г. н. э. – ок. 147 г. н. э.) – китайский филолог, лингвист, языковед эпохи империи Хань. Является автором «Шовэнь цзецзы» – первого словаря иероглифов.

⁵ Хэмуду – археологический раскоп, обнаруженный в 1973 г. Назван по месту первой находки около одноименного посёлка в уезде Юйяо, городской округ Нинбо, провинция Чжэцзян (дельта реки Янцзы).



Рисунок 2. Метательное оружие – деревянный лаковый лук. Обнаружен в 2002 г. Длина 121 см, ширина 3 см. Музей Сяошань провинции Чжэцзян. Источник: Чжоу Юнлян. Коллекция культурных реликвий провинции Чжэцзян. Древние книги Чжэцзян, 2022. https://z.hangzhou.com.cn/2020/rwwhql/content/content_7735187.htm

оружия, канцелярских принадлежностей до погребальной утвари. В этот период лаковые изделия использовались по всему юго-востоку и северо-западу Китая. Во времена династии Западная Хань (202 г. до н. э. – 8 г. н. э.) китайская лаковая посуда начала распространяться в соседние регионы, такие как Корея, Япония и Юго-Восточная Азия, внося выдающийся вклад в мировую культуру.

Время династии Хань – золотой период развития лаковых изделий. Их производство было специфичным с точки зрения материалов и мастерства. Можно отметить, что лаковое искусство династии Хань стало образцом не только для развития китайской культуры лакового искусства, но и для ремесленной эстетики в последующих поколениях.

На основе анализа текущих раскопок и статистических данных можно заключить, что лаковые изделия династии Хань обнаружены во многих местах Китая кроме Фуцзянь, Тайваня, Хайнаня, Цилиня, Хэйлунцзяна, Тяньцзиня и Шанхая. На юге изделий установлено больше, чем на севере, большинство из них раскопаны в Хунани, Хубэе, Аньхое, Цзянсу и других местах бассейна реки Янцзы. В центральных и западных регионах династии Хань лаковых изделий обнаружено относительно больше, чем на востоке. Например, в Ганьсу, Гуйчжоу, Юньнани, Гуанси, Синьцзяне, Шэньси нашли значительное количество лаковых изделий.

Лаковые изделия династии Хань были выявлены японскими учёными в округе Гулеранг (Корея) в XIX в. Среди первых открытий японских археологов в 1990-х гг. в Китае – гробницы Хань в Бэйшачэне, Хуайане, Хэбэе и в древнем замке Янгао в Шаньси. Учёные КНР впервые исследовали гробницы Хань,



Рисунок 3. Красная лакированная деревянная чаша. Обнаружена в 1977 г. на участке T231 Хэмуду. Диаметр 10,6×9,2, высота 5,7, диаметр дна 7,6×7,2 см. Музей провинции Чжэцзян. Источник: <https://goo.su/nLWKY>



открытые в г. Чанше, провинции Хунань, в 1990-х гг. С XIX в. по сегодняшний день по всему Китаю найдено значительное количество лаковых изделий династии Хань (рисунок 1), сосредоточенных в бассейнах рек Хуанхэ и Янцзы, в основном в центральных и западных регионах, при этом Цзянсу является самым богатым на раскопки восточным регионом. На рисунке 1⁶ крупными чёрными точками авторами данной статьи отмечены раскопки гробниц, которые велись в 1950–2010 гг., а маленькими – места, где были обнаружены лаковые изделия.

В сборнике «Чжэцзянская коллекция культурных реликвий» отмечается, что история Китайской лаковой живописи насчитывает 8000 лет. Доказательством этого являются раскопанные лаковые предметы. Метательное оружие – деревянный лаковый лук (рисунок 2), найденный на месте Куахуця недалеко от деревни Сянху в провинции Чжэцзян, имеет показатели по углероду 14, что превышает данные древней, 7000-летней чаши (рисунок 3), покрытой красным лаком и найденной в раскопах Хэмуду [2, с. 138].

О времени бытовании лаковой посуды также свидетельствуют источники периода Воюющих государств, в которых указывалось, как изготавливалась, покрывалась лаком деревянная посуда для пищи [5, с. 12]. Из древних летописей можно почерпнуть, что посуда в то время изготавливалась не только для быта, но и для религиозных целей. Таковой была жертвенная посуда чёрного цвета снаружи и красного изнутри, которая покрывалась лаком. Эти процессы происходили более 4000 лет назад, что указывает на большую историческую ценность китайской лаковой посуды. Объясняя причину покрытия её лаком, Хуан Чэн, выдающийся народный мастер династии Мин, в труде «Записки по живописи и декорированию» даёт следующее объяснение: «Дерево ценится за его твёрдость, а лак – за его блеск» [4, с. 57].

Поскольку лаковые изделия в основном изготавливаются из дерева и подвержены гниению, с эпохи неолита их сохранилось очень мало. В эпоху династии Хань лаковое искусство достигло зрелости и совершенства, а производство лаковой посуды сделалось важным ремеслом этого периода. В литературе династии Хань есть много письменных свидетельств о процветании лаковой посуды. Например, в «Записях великого историка» Сыма Цяня⁷ говорится, что на рынках по всей стране были «тысячи деревянной расписной утвари», а лак стал необходимостью в повседневной жизни людей [4, с. 57].

Лаковая промышленность во времена династии Хань была значительной, с большими объёмами производства лаковых изделий и их широким применением. На тот момент существовало два типа производства лаковых изделий: официальные и частные. Действовали отделы по производству лаковых изделий от центральных до местных органов власти, среди них – округа Шу и Гуанхань в провинции Сычуань, которые являлись известными центрами производства официальных лаковых изделий и металлических пряжек.

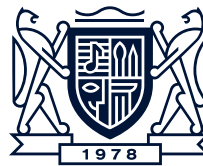
Династия Хань продолжила систему правления Цинь, и процесс производства лаковых изделий был дополнительно усовершенствован. Во времена династии Цинь были добавлены такие процессы, как «жёлтая роспись», унаследовавшая традицию лаковых изделий царства Чу. Основные цвета – красный и чёрный, дополненные жёлтым, голубым, зелёным, синим, серым, золотым, серебряным и другими цветами, смешанными с лаком и с тунгвым маслом. Основные изображения включали узоры облаков, животных, растений, геометрические рисунки и исторические персонажи. Изображения выделялись богатыми сюжетами, а изделия по текстуре были гладкими.

В качестве основы лаковых изделий династии Хань использовали дерево и бумагу, также бамбук, металл и керамику. Кроме того, популяризация техники «Цзяншу»⁸ привела к разнообразию ос-

⁶ Источником рисунка карты является монография Хун Ши «Лаковое искусство воюющих царств». Пекин: Культурные реликвии, 2006. С. 26. 洪石, 战国秦汉漆器研究[M], 北京文物出版社, 2006. 26 页. Хун Ши – научный сотрудник Института археологии Китайской академии социальных наук, редактор журнала «Археология», исследователь лаковых изделий Воюющих царств, династий Цинь и Хань.

⁷ «Исторические записки»: труд историографа империи Хань Сыма Цяня, созданный между 109 и 91 гг. до н. э.

⁸ Основа делается из дерева или глины, затем покрывается несколькими слоями льняной ткани, окрашенной в серый цвет.



нов, сделав лаковые изделия более изящными. Искусные мастера применяли более десяти видов декоративных техник, включая цветную и конусную роспись, ворсовую краску, наклейки из золотой и серебряной фольги, металлические пряжки, инкрустацию, резьбу, печать и т.д.

Лаковая посуда династии Хань имела изысканный декор, а мастерство изготовления лаковых изделий становилось всё более совершенным. Вся лаковая ремесленная промышленность вступила в период небывалого расцвета. К её характеристикам относится следующее: во-первых, лаковые изделия начали широко использоваться в повседневной жизни. Гробницы аристократического класса ранней династии Западной Хань все ещё сохраняли лаковые изделия с ритуальным назначением. Например, лаковые пластины и изделия из гробницы Мавандуй династии Хань были найдены вместе, что указывает на ритуал⁹, который проводился в период Воюющих царств для бога-покровителя лошадей Ма Вана, т.е. «Князя лошадей».

Во-вторых, на основе наследия лакового мастерства периода Воюющих царств были разработаны красочные конусные росписи с золотой заливкой, также стали изготавливать металлические пряжки с золотой и серебряной фольгой, что оказало важное влияние на развитие лакового мастерства в дальнейшем.

В-третьих, лаковые изделия династии Хань объединили элементы культуры царства Чу, династии Цинь и периода Воюющих царств, передовые культурные элементы различных этнических групп Китая и отразили мультикультурные особенности культуры Хань.

Покрывали лаком оружие, кареты и детали лошадиной упряжи, столовую посуду, ритуальные сосуды, погребальные и жертвенные предметы,

статуи и другую утварь. Во времена династии Хань лаковая посуда выполняла в повседневной жизни практические функции. Чтобы удовлетворять потребности в быту с точки зрения функциональной эстетики, модели и размеры лаковых изделий династии Хань были самыми разнообразными. Поиски новых технологий отражены в процессе изготовления лаковой посуды в эпоху династии Хань. Поначалу представленный дизайн соответствовал манере народной резьбы. По мере того, как менялся образ жизни людей, появлялся новый стиль лаковой посуды.

Художественная форма декоративного рисунка на повседневных лаковых изделиях в эпоху Хань была уникальной во многом благодаря неограниченному выбору сюжетов. Узоры повседневной лаковой посуды того времени отображали реальную жизнь. Мастера династии Хань умело передавали красоту реальной жизни. После тщательной обработки поверхности лаковых изделий наносились абстрактные узоры, основанные на наблюдениях за действительной жизнью.

Под влиянием конфуцианского учения и идеи «Дао следует за природой» многие декоративные узоры династии Хань имели изображения, связанные с реалиями в природе, упрощая естественные формы до линейных узоров. Период Хань отличался стабильной политической и экономической жизнью. Ежедневным досугом населения были пение, танцы и др., что и отражено в узорах лаковых изделий. Самыми распространёнными сюжетами, которые встречаются на посуде, являются бытовые сцены высшего сословия и их развлечения, например банкеты, охота и т. д.

Выбор цвета для узоров во времена династии Хань играл важную роль, с его помощью передавалось эмоциональное настроение, подчёркивалась красота изделия, достигался лучший визуальный эффект.

Для росписи повседневной посуды династии Хань использовался лак, пигменты, инкрустированный орнамент и т. д. Красный и чёрный были основными цветами узоров лаковых изделий, так как они соответствовали эстетическим представлениям ханьцев [14, с. 245]. Так, чёрный цвет в то время имел специфическое название «Сюансы» и олицетворял собой Инь, символизировал торжественность и элегантность. Красный был известен

После того, как она высохнет, вынимается внутренняя основа и, наконец, окрашивается льняная оболочка. Этот лёгкий каркас впервые появился в период Воюющих царств и был редкостью во времена династии Цинь. Он постепенно стал популярным с середины династии Хань и самым доступным методом изготовления основы.

⁹ Ритуал жертвоприношений, при котором клали в гробницу лаковые изделия, шёлк и другие предметы роскоши для расположения злых и добрых духов, сопровождающих душу усопшего в загробный мир.

как «Чисы», выступал представителем мужского начала – Ян. Он символизировал жизнь, являясь отражением благородного статуса. В сочетании эти цвета хорошо подчёркивают друг друга, передают величие, спокойствие, достоинство [11, с. 127].

Поскольку красный также символизирует огонь, а чёрный – воду, а эти элементы находятся в оппозиции друг к другу, названные цвета относятся к категории взаимного усиления и сдерживания между Инь и Ян. Поэтому повседневная лаковая посуда династии Хань окрашивалась чёрной краской снаружи и киноварной краской внутри. Пропорции красного и чёрного цветов на посуде одинаковы. Согласно китайской философии противоположных начал, Инь и Ян гармоничны, а цвета лаковых изделий идеально сбалансированы. Гораздо реже, в виде украшения, цветовую гамму лаковых изделий обогащало использование белого, жёлтого, зелёного, синего, золотого, серебряного, подчёркивая их уникальность, даря людям визуальное удовольствие [13, с. 82].

С точки зрения функционализма существовали различные виды лаковой посуды, в основном используемой для еды и питья. К ней относится столовая утварь, такая как дин¹⁰ (рисунок 4), горшок, плевательница, чашка, тарелка; туалетные принадлежности – зеркала, шкатулки; мебель – чайный стол, длинный стол, ширма и т.д. По сравнению с периодом Воюющих государств количество видов лаковой посуды значительно возросло. В погребениях на смену бронзовым сосудам пришла лаковая церемониальная посуда. Для гробниц династии Хань стали использовать лакирование предметов погребального культа – гроба (рисунок 5), чаш, тарелок, длинного стола, кубка и других предметов [5, с. 24].

Дальнейший расцвет техники изготовления китайской лаковой посуды связан с расширением ассортимента лакированной посуды, которая приобретает новые формы. Распространёнными становятся лаковые туеса и лаковые шкатулки прямоугольной, квадратной, овальной, круглой и подковообразной форм; создаётся множество небольших чашечек, тарелок и чаш с латунными



Рисунок 4. Дин – треножник. Обнаружен в гробнице Хань № 1 в Мавандуе, Чанша, в 1972 г. Высота 28 см, диаметр 23 см. Музей провинции Хунань. Источник: <https://goo.su/viC2nAD>

кольцевыми ручками. Корпус изделия традиционно расписывался чёрным лаком с узором из облаков, цветов и трав, встречались изображения животных.

Тенденция к роскошному погребению напрямую способствовала развитию лаковой посуды в эпоху династии Хань. В древнекитайском трактате утверждалось, что «для изготовления сосуда для питья требуются усилия ста человек» [4, с. 59]. Это подтверждает, что процесс изготовления лаковых изделий династии Хань был чрезвычайно сложным. Из-за трудоёмкости работы цена на лаковые изделия была высока, поэтому их могли приобрести только семьи высшего сословия и редко простой человек.

Подводя итоги исследования, можно заключить,

¹⁰ Дин – треножник, или трипод бронзовый, с двумя ушками. Служил для приготовления пищи, жертвоприношений или жестокой казни преступника в кипящей воде.



Рисунок 5. Лакированный гроб. Династия Западная Хань (202 г. до н.э. – 8 г.н.э.). Длина 256 см, ширина 118 см, высота 114 см. Обнаружен в ханьской гробнице № 1 в Мавандуе, Чанша, в 1972 г. Музей провинции Хунань. Источник: Музей Хунань. <https://web.hnmuseum.com/zh-hans/zuixintuijie/%E9%BB%91%E5%9C%B0%E5%BD%A9%E7%BB%98%E6%A3%BA>

что лаковое мастерство династии Хань достигло своего высочайшего пика развития художественного мастерства благодаря наследию превосходных технологий изготовления лака и методов управления производством во времена царства Чу, Воюющих царств и династий Цинь. Влияние лакового искусства династии Хань, ставшего образцом китайской культуры, подтверждается масштабами археологических находок изделий на территории КНР. История становления лаковой посуды прослеживается благодаря древним литературным источникам Сыма Цяня, Хуан Чэна о процессе изготовления,

центрах производства. Усовершенствование прежних технологий позволило мастерам династии Хань выпускать многообразные виды и формы лаковых изделий от повседневных до ритуальных. Лаковая промышленность получила активное развитие также в силу модернизации производства, повышения профессионализма в области художественного декора, выбора сюжетов. С экономическим развитием общества в эпоху династии Хань лаковая посуда превратилась в предмет роскоши высшего класса, более почитаемой, чем бронзовая, и стала выступать символом социального статуса [8, с. 86].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Борзова Е.П., Гордеева О.С., Чистяков А.Н. Посуда в истории культуры. СПб.: СПбКО, 2018. 307 с.
- 2/ Елихина Ю.И., Новикова О.Г. Исследование китайских лакированных чашечек эпохи Хань из коллекции Государственного Эрмитажа (Россия) // Теория и практика археологических исследований. 2013. № 1 (7). С. 135–146.
- 3/ Латов Ю.В. Великий шёлковый путь – Пролог мировой экономики и глобализации (к 2130-летию его «Открытия») // Историко-экономические исследования. 2010. Т. 11. № 1. С. 123–140.
- 4/ 李春祥编著.饮食器具考[M]. 北京:知识产权出版社, 2005. 172页. (Ли Чунсян. Исследование столовых приборов. Пекин: Издательство интеллектуальной собственности, 2005. 172 с.)
- 5/ 聂菲著.中国古代漆器鉴赏[M]. 成都:四川大学出版社, 2002.07. 236页. (Не Фей. Оценка древних китайских лаковых изделий. Сычуаньский университет, 2002.07. 236 с.)
- 6/ 潘天波.《大漆王朝—汉代漆艺文化研究》, 2019年江苏凤凰美术出版社, 516页. (Пан Тяньбо. Династия лака – исследование культуры лакового искусства династии Хань. Искусство Цзянсу Феникс, 2019. 516 с.)
- 7/ 孙长初著.中国古代设计艺术思想论纲[M]. 重庆:重庆大学出版社, 2010.03. 219页. (Сунь Чанчу. Очерк древнего китайского искусства в области дизайна. Чунцинский университет, 2010.03. 219 с.)
- 8/ 徐雯.中国云纹装饰[M]. 广西:广西美术出版社, 2000. 186页. (Сюй Вэнь. Китайское украшение в виде облаков. Гуанси: Guangxi Fine Arts, 2000. 186 с.)
- 9/ 《中国漆器的巅峰时代—汉代漆工艺美术综论》, 傅举有, 1997年福建美术出版社, 503页. (Фу Цзюйю. Пик развития лаковой посуды – всесторонний обзор лакового ремесла и искусства династии Хань. Фуцзяньское изобразительное искусство, 1997. 503 с.)
- 10/ 胡伟庆.《华夏文明探秘丛书: 溢彩流光—中国古代漆器巡礼》.四川教育出版社, 1998年. 205页. (Ху Вэйцин. Исследования китайской цивилизации: переливающиеся цвета – экскурсия по древним китайским лаковым изделиям. Сычуаньская образовательная пресса, 1998. 205 с.)
- 11/ 黄成. 绘画和装饰的注意事项. 北京: 文物, 1983.

186页. (Хуан Чэн. Записки по живописи и декорированию. Пекин: Культурные реликвии, 1983. 186 с.)

12/ 乔十光.《中国漆艺史》.中国美术学院出版社, 2000年. 222页. (Цяо Шигуан. История китайского лакового искусства. Китайская академия искусств, 2000. 222 с.)

13/ 张海波. 对敦煌发现的汉代漆器的思考. 丝绸之路. 2016. 第4期. 第54–63页. (Чжан Хайбо. Размышления о лаковых изделиях династии Хань, обнаруженных в Дуньхуане. Шёлковый путь. 2016. № 4. С. 54–63)

14/ 周桂钿著.秦汉思想史[M]. 石家庄:河北人民出版社, 2000.01. 690页. (Чжоу Гуйдянь. Идеология династий Цинь и Хань. Народное издательство Хэбэя, 2000.01. 690 с.)

15/ 沈福文.《四川汉代漆器艺术》.四川美术出版社, 2002年. 205页. (Шэнь Фувэнь. Сычуаньское лаковое искусство династии Хань. Изобразительное искусство Сычуаня. 2002. 205 с.)

16/ Bonanni F. Techniques of Chinese Lacquer: The Classic Eighteenth-century Treatise on Asian Varnish. Los Angeles. Flavia Perugini. 2009. 72 p.

REFERENCES

- 1/ Borzova, E.P., Gordeeva, O.S., Chistyakov, A.N. (2018), Posuda v istorii kul'tury [Tableware in the history of culture], SPbKO, SPB, 307 p. (In Russ.)
- 2/ Yelikhina, Yu.I., Novikova, O.G. (2013), "A study of Chineselacquered cups of the Han era from the collection of the State Hermitage Museum (Russia)", Teoriya i praktika arkhologicheskikh issledovaniy [Theory and practice of archaeological research], no. 1 (7). pp. 135–146. (In Russ.)
- 3/ Latov, Yu.V. (2010), "The Great Silk Road – The Prologue of the world economy and globalization (to the 2130th anniversary of its "Discovery")", Istoriko-ekonomicheskie issledovaniya [Historical and economic research], Vol. 11, no. 1, pp. 123–140. (In Russ.)
- 4/ Li Chunxiang, (2005), Issledovanie stolovykh priborov [The study of cutlery], Izdatel'stvo intellektual'noy sobstvennosti, Beijing, 5.172 p. (In Chinese)
- 5/ Ne Fei, (2002), Otsenka drevnikh kitayskikh lakovykh izdeliy [Evaluation of ancient Chineselacqueredware], Sych-



uan'skyi Universitet, 236 p. (In Chinese)

6/ Pan Tianbo, (2019), Dinastialaka – issledovanie kul'tury lakovogo iskusstva dinastii Han' [The Lacquer Dynasty is a study of the lacquer art culture of the Han Dynasty. The Art of Jiangsu], Phoenix, 516 p. (In Chinese)

7/ Sun Changchu, (2010), Ocherk drevnego kitayskogo iskusstva v oblasti dizaina [An essay on ancient Chinese art in the field of design], Chuntsinskyi Universitet, 219 p. (In Chin)

8/ Xu Wen, (2000), Kitaiskoe ukrashenie v vide oblakov [Chinese decoration in the form of clouds], Guansi Fine Arts, Guangxi, 186 p. (In Chinese)

9/ Fu Juyi, (1997), Pik razvitiyalakovoi posudy – vsestonnyy obzor lakovogo remesla i iskusstva dinastii han' [The peak of the development of lacquer ware is a comprehensive overview of the lacquer craft and art of the Han Dynasty], Fujian Fine Art, 503 p. (In Chinese)

10/ Hu Wei Qing, (1998), Issledovaniya kitaiskoi tsivilizatsii: perelivaiushchiesiya tsveta – ekskursiya po drevnim kitaiskim lakovym izdeliyam [Studies of Chinese civilization: iridescent colours – a tour of ancient Chinese lacquer products], Sychuan'skaiya Obrazovatel'naiya Pressa, [Sichuan Educational Press], 205 p. (In Chinese)

11/ Huang Cheng, (1983), Zapiski po zhivopisi i dekorirovaniyu [Notes on painting and decorating], Kul'turnye relikvii, Beijing: 186 p. (In Chinese)

12/ Qiao Shiguang, (2000), Istoriya kitaiskogo lakovogo iskusstva [The history of Chinese lacquer art], Kitaiskaiya Akademiya Iskusstv, [Chinese Academy of Arts], 222 p. (In Chin)

13/ Zhang Haibo, (2016), "Reflections on the Han Dynasty lacquer ware discovered in Dunhuang", Shiolkoviy put' [The Silk Road], no. 4. pp. 54–63. (In Chinese)

14/ Zhou Guidian, (2000), Ideologiya dinastii Tsin' i Han' [The ideology of the Qin and Han dynasties], Narodnoe izdatel'stvo Hebeia [Hebei People's Publishing House], 690 p. (In Chin)

15/ Shen Fuwen, (2002), Sychuan'skoie lakovoie iskusstvo, [The Art of Lacquerware in the Han Dynasty of Sichuan], Izobrazitel'noie iskusstvo Sychuany [Sichuan Fine Arts Publishing House], 205 p. (In Chinese)

16/ Bonanni, F., (2009), "Techniques of Chinese Lacquer: The Classic Eighteenth-century Treatise on Asian Varnish", Flavia Perugini, Los Angeles, 72 p. (In Eng.)

Сведения об авторах

Яковлева Светлана Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: masdisf555@mail.ru

Ян Сюань, аспирант II курса кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: 279213318@qq.com

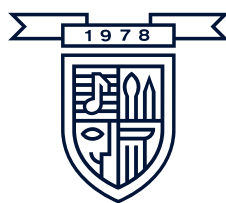
Authors information

Svetlana A. Yakovleva, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: masdisf555@mail.ru

Yang Xuan, 2nd year postgraduate student at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: 279213318@qq.com



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, декабрь 2024