



ISSUE / ВЫПУСК

№2

2 0 2 5

# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)  
апрель-июнь [April-June]

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

art criticism / science of culture  
искусствоведение / культурология



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Уфа)  
Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)  
Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)  
Грачева Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Санкт-Петербург)  
Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)  
Ефимова Наталья Ильинична, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)  
Замараева Юлия Сергеевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)  
Камедина Людмила Васильевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Чита)  
Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)  
Лаврова Светлана Витальевна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Санкт-Петербург)

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Санкт-Петербург)  
Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Москва)  
Лузан Владимир Сергеевич, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)  
Лукина Галима Ураловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент (Россия, Москва)  
Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)  
Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)  
Мостицкая Наталья Дмитриевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Москва)  
Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Барнаул)  
Нилова Вера Ивановна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Петрозаводск)  
Смагина Елена Владимировна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Волгоград)

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Кемерово)  
Чихачева Мария Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)  
Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)

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

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

Адрес редакции: 660049, Красноярск, ул. Ленина, 22  
E-mail: holodova-maria@mail.ru  
Website: sgiiart.ru  
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-76191 от 08 июля 2019 г. 12+  
© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК

# №2

2 0 2 5



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

# CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

# №2

2 0 2 5

## 4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

**Найко Н.М., Жильцова А.А.**

*Тематические процессы в ранних романах С.В. Рахманинова*

**Алисова Р.М.**

*От грехопадения к воскресению: «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского в трактовке М.В. Юдиной*

**Равикович Л.Л.**

*Цикл Юрия Фалика «Зимние песни»: к проблеме слово и музыка*

**Окунева Е.Г., Пименова С.В.**

*Додекафонно-сонористическая фантазия "Agnus Dei" С. Екимова в ракурсе диалога с А. Шёнбергом*

**Ло Ян, Бакуто С.В.**

*Русские мотивы в опере Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» (по материалам интервью с композитором)*

## 62/ ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

**Кулиговский И.С.**

*Сигизмунд Тальберг. Неизвестные страницы биографии*

## 73/ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

**Калинина Ю.А.**

*Формирование академической музыкальной культуры в республиках Алтай, Тыва, Хакасия: опыт культурологического моделирования*

**Пыльнева Л.Л.**

*Отражение бурятских культурных традиций в сочинениях Л.Н. Санжиевой для ятаги*

## 94/ МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

**Гурина Е.А., Антипова Ю.В.**

*«Мессия» Г.Ф. Генделя и "...A Soulful Celebration" К. Джонса: раздвигая границы эпох*

## 106/ ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**Халметова К.**

*Подходы к формированию визуального имиджа модели в кросс-культурном пространстве*

## 115/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

**Дорохин Д.В., Илюшенко П.К.**

*Исторический портрет в монументально-декоративном облике технического университета*



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р  
А  
З  
Д  
Е  
Л

## АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 5/ **НАЙКО Н.М.,  
ЖИЛЬЦОВА А.А.**  
Тематические процессы в ранних романсах С.В. Рахманинова
- 17/ **АЛИСОВА Р.М.**  
От грехопадения к воскресению: «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского в трактовке М.В. Юдиной
- 28/ **РАВИКОВИЧ Л.Л.**  
Цикл Юрия Фалика «Зимние песни»: к проблеме слово и музыка
- 41/ **ОКУНЕВА Е.Г.,  
ПИМЕНОВА С.В.**  
Додекафонно-сонористическая фантазия “Agnus Dei” С. Екимова в ракурсе диалога с А. Шёнбергом
- 51/ **ЛО ЯН,  
БАКУТО С.В.**  
Русские мотивы в опере Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» (по материалам интервью с композитором)



УДК 784.3

## ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В РАННИХ РОМАНСАХ С.В. РАХМАНИНОВА

**Н.М. НАЙКО, А.А. ЖИЛЬЦОВА**

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

**АННОТАЦИЯ.** Данная статья посвящена исследованию тематических процессов в ранних романсах С.В. Рахманинова. Основное внимание уделено трём сочинениям: «У врат обители святой», «Не пой, красавица, при мне» и «Увял цветок», отличающихся тематической концентрированностью, интонационной многоплановостью и внутренней событийностью. Как выяснилось в итоге исследования, оригинальность романса «У врат обители святой» заключается в наличии в фортепианном вступлении обладающих определённой семантикой тематических зёрен, которые прорастают в дальнейшем и в вокальной, и в инструментальной партии, способствуя претворению многомерного образа страдающего Лирического героя. Романс «Не пой, красавица, при мне» рассматривается как драматическая сцена, где взаимодействуют различные образно-интонационные сферы. Миниатюра «Увял цветок», в которой музыкальная ткань организована на основе кратких, интонационно рельефных и семантически самостоятельных мотивов, приближающихся к музыкальным символам, расценивается как художественное открытие молодого автора.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** ранние романсы С.В. Рахманинова, микротематизм, символика в музыке.

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

## THEMATIC PROCESSES IN RACHMANINOV'S EARLY ROMANCES

**N.M. NAIKO, A.A. ZHILTSOVA**

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article is devoted to the study of thematic processes in the early romances of S.V. Rachmaninov. The main attention is paid to three compositions: "At the Gates of the Holy Abode", "Don't Sing, Beauty, in My Presence" and "The Flower Has Withered", which are distinguished by their thematic concentration, intonational versatility and internal eventfulness. As it turned out in the end of the study, the originality of the romance "At the Gates of the Holy Abode" lies in the presence in the piano introduction of thematic seeds with a certain semantics, which later sprout in both the vocal and instrumental parts, contributing to the embodiment of the multidimensional image of the suffering Lyrical Hero. The romance "Don't Sing, Beauty, in My Presence" is considered as a dramatic scene where various figurative and intonational spheres interact. The miniature "The Withered Flower", in which the musical fabric is organized on the basis of short, intonationally prominent and semantically independent motifs, approaching musical symbols, is regarded as an artistic discovery of the young author.

**KEYWORDS:** early romances of S.V. Rachmaninov, microthemes, symbolism in music.

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



Романсы С.В. Рахманинова получили в музыковедческой литературе довольно широкое освещение. Авторов монографий, диссертаций, отдельных статей и учебных пособий интересуют такие вопросы, как выбор композитором поэтических текстов, образное содержание романсов, их жанровая типология, особенности мелодики, гармонии и формы, роль фортепианной партии [1; 5; 7]. Стоит заметить, что камерно-вокальная музыка композитора (как и всё творчество) столь многогранна, что представляет собой неисчерпаемый материал для осмысления в самых разных аспектах.

Предлагаемая статья посвящена рассмотрению трёх вокальных сочинений С.В. Рахманинова: «У врат обители святой» (1890) на стихи М. Лермонтова, «Не пой красавица при мне» (1892) на стихи А. Пушкина, и «Увял цветок» (1893) на стихотворение Д. Ратгауза.

Этот выбор продиктован тематической концентрированностью музыкальной ткани романсов, их интонационной многоплановостью, внутренней событийностью, и оригинальностью художественного результата в каждом случае.

Как отмечает З.А. Апетян, С.В. Рахманинов переосмысливает жанр романса, что находит своё выражение в расширении роли фортепианной партии. Это своего рода итог происходившего в вокальном творчестве многих композиторов XIX века процесса «перерастания романса в более сложный жанр вокально-инструментального дуэта, обусловленный углублением эмоционально-психологического содержания» [1, с. 4].

Если романс «Не пой красавица при мне» признаётся шедевром всеми авторами, пишущими о С.В. Рахманинове, то миниатюра «Увял цветок» остаётся, по сути, незамеченной музыковедами. Наблюдения редких из них касаются образно-эмоционального строя, а не собственно интонационной формы.

Первый вокальный опыт – «У врат обители святой» – упоминается многими исследователями. В частности, Ю.В. Келдыш отмечает такие качества романса, как сгущённый драматизм, напевность и выразительность вокальной декламации, истоки которой восходят к П.И. Чайковскому, концентрированное выражение основного круга интонаций в фортепианном вступлении и заключении [7, с. 64].

Однако, на наш взгляд, значение данного романса выходит за пределы процесса освоения бытующих

интонаций и наполнения их повышенной экспрессией. Для понимания этого необходимо осмыслить направленность работы С.В. Рахманинова с поэтическим первоисточником и углубиться в детали организации собственно музыкального текста.

В оригинале стихотворение М.Лермонтова называется «Нищий», композитор же в качестве заголовка использует первую строку стихотворения. Поэтический текст организован в три строфы. Две начальных запечатлевают историю бедняка, просящего подаяние и жестоко обманутого бессердечным человеком. В заключительной – Лирический герой, обращаясь к безответно любимой девушке, проводит параллель между страданиями нищего и своими муками и разочарованием, которое пришлось пережить обоим.

Сопоставление безнадёжности положения Лирического героя и нищего, их отверженности является сильным художественным приёмом, позволяющим ощутить остроту личной драмы.

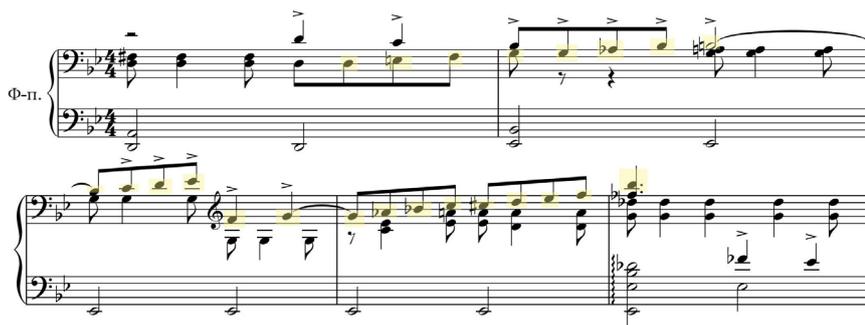
Композитор полностью меняет третий стих первой строфы, избегая указания на социальное положение человека, просящего подаяние, тем самым сближая его с Лирическим героем.

Романс написан в тональности g-moll, начинается с развёрнутого вступления. Охватывающая более полутора октав мелодическая линия очерчивает волну с поступенным хроматизированным восхождением к вершине, достигнутой ходом на квинту, и плавным нисхождением к начальному тону. Особую экспрессию вступлению сообщает ритмическая разноплановость, образуемая вследствие сочетания органного пункта в басу, пульсирующего половинными длительностями, остиной синкопированной фигуры, организующей аккордовую вертикаль, и собственно мелодического голоса с более индивидуализированным ритмическим рисунком. При этом в мотивах 2–5 тт., отличающихся направленностью движения, повторяется одна и та же ритмическая фигура (в 5 т. изменяется лишь рисунок последней доли). Данный комплекс средств служит условному отображению тяжёлой скорбной поступи и томительного напряжения, душевных мук. Этот эффект усилен гармоническими средствами – диссонирующей вертикалью, возникающей вследствие бифункциональных сочетаний аккордов.

Вступление концентрирует в себе тематические



Пример 1. Фигура восхождения из вступления романса «У врат обители святой»



Пример 2. Фрагмент фортепианной партии романса «У врат обители святой», такты 17–20



Пример 3. Фрагмент фортепианной партии романса «У врат обители святой», такты 29–31

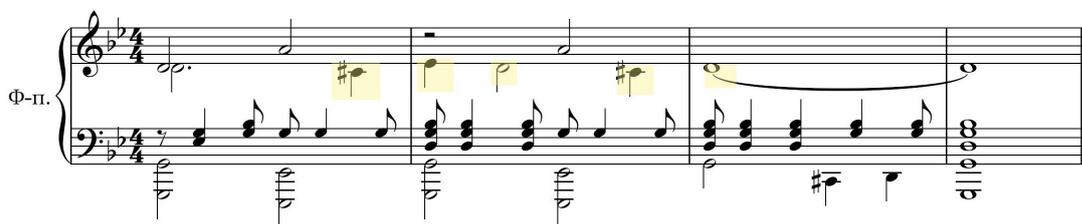
зерна, которые прорастут в дальнейшем и в вокальной, и в инструментальной партии. Опишем наиболее значимые из них.

Начальная **фигура восхождения**, условно отображающая тяжёлую поступь, вместе с тем, обладает обострённой выразительностью и, благодаря гармонии и ритмической организации других голосов, символизирует напряжённое стремление (пример 1). Она же, сжимаясь до однотактового мотива, завершает вступление. В дальнейшем она предстаёт в разных масштабных вариантах.

Образ затруднённого движения усилен во второй строфе в фортепианной партии (17–20 тт.). Фигура восхождения масштабно расширена. Кульминацией данной мелодической линии становится тон «b<sub>2</sub>», достигнутый восходящей квартой (пример 2).

При проведении этой фигуры в третьей строфе (29–31 тт.) за счёт её хроматизации выявляется оттенок мучительной страстности (пример 3). В отличие от предыдущего построения в фортепианной партии данная фигура не завершается восходящим ходом, а переходит в фигуру нисхождения – *passus duriusculus*, что раскрывает идею обречённости.

Кульминационный **ямбический мотив с восходящей квинтой**, замыкающийся ниспадающей малосекундовой интонацией, появившийся в 3 такте вступления, соединяет в себе патетичность восклицания и интонацию мольбы. Интервалика этого мотива в дальнейшем меняется, что влияет на степень интенсивности воплощаемой эмоции. Так, в третьей строфе (27 т.) в вокальной партии возникает вариант мотива, сочетающий в себе все основные элементы, которому ход на уменьшённую



Пример 4. Фрагмент фортепианной партии романса «У врат обители святой» такты 41–44

кварту сообщает психологическую обострённость.

В партии фортепиано в 21 такте фактурно-регистровым решением подчеркнут контраст эмоциональных состояний – устремлённого порыва и исполненной отчаяния мольбы. Дальнейшее секвенционное развитие способствует возрастанию напряжённости, и интонации мольбы посредством ритмического укрупнения сообщается оттенок стона.

Острота выражения достигает своего пика в третьей строфе, благодаря сужению мотива в партии фортепиано до интервала уменьшённой квинты (28 т.). В последних тактах фортепианной постлюдии (41–42 т.) он трансформируется в уменьшённую терцию, напоминая своей конфигурацией мотив креста (пример 4).

Из мотива с восходящим широким ходом и ниспадающим окончанием при мелодическом сужении начального интервала и ритмическом увеличении последующих тонов вычленяется секундовая нисходящая интонация. Таким образом, **двузвучный мотив вздоха** приобретает самостоятельное значение. Его концентрация во второй (в фортепианной партии 21, 23, 25 т.) и третьей (27–28, 34 т.) строфах способствует выявлению аффекта печали.

В фортепианной постлюдии 41–43 т. данный мотив преобразуется в ход с восходящей и нисходящей квинтой (d-a), претворяя вопросо-ответную структуру и подводя смысловый итог романса утверждением состояния опустошённости, безнадёжности.

Фортепианное вступление завершается **фигурой нисхождения**, близкой по оформлению, интонационной напряжённости и выразительному значению барочной риторической фигуре *passus duriusculus*, служащей символом страдания [4, с. 110]. В дальнейшем она, различаясь по протяжённости и степени хроматизации, включается в разные фактурные голоса. Встраиваясь в каждой строфе в вокальную мелодию, она также становится компонентом басовой линии партии фортепиано.

Элементы *passus duriusculus* прослушиваются и в верхнем голосе некоторых аккордовых последовательностей в партии фортепиано (первая

строфа – 12–14 т., вторая строфа – 23 т., 25–26 т., третья строфа – 37–39 т.), уходя на второй план, но тем не менее оказывая влияние на «заряженность» интонационного поля, определяя цельность всего сочинения.

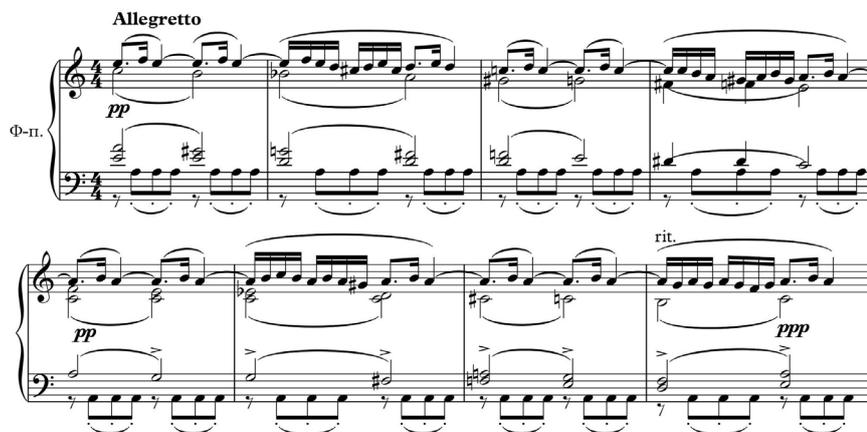
При метрическом принципе вокализации [см. 9, с. 52–63] в интонационной организации вокальной мелодии соединяются выразительность декламации и распевности. В первой строфе преобладает отстранённо-повествовательный тон.

Во второй строфе на словах: **«И кто-то камень положил...»** (22–25 т.) вокальная партия приобретает характер речитатива, в связи с чем внимание слушателя концентрируется на поэтическом слове и интонационных событиях в партии фортепиано. Отклонение в тональность *as-moll* посредством нонаккорда, включающего пониженную VI ступень (21–22 т.), передаёт оцепенение героя и внутреннее эмоциональное напряжение, которое также воплощено через мотивы вздоха (21, 23, 25 т.) и нисхождения (26 т.)

В начале третьей строфы прослеживается ариозный принцип вокализации – гибкая, пластичная мелодическая линия, со сглаживанием ударных слогов, наряду с ускорением темпа, передаёт эмоциональную возбуждённость героя.

В создании модуса скорбной сосредоточенности значимую роль играют гармонические средства. Особое значение в романсе приобретает плагальность, проявленная через соответствующие обороты, отклонения в тональности субдоминантовой сферы, либо через прерванные обороты. Во вступлении дважды происходит отклонение в *c-moll*, в 6–7 т. вводится плагальный оборот, обострённый за счёт полифункционального наложения  $UmVII_7$  на *S*. Всё это способствует условному воплощению состояния безнадёжности и скованности.

Во второй строфе вводится цепочка отклонений в *c-moll*, *As-dur*, *as-moll* (19–22 т.), передающая состояние неопределённости, эмоциональной неустойчивости. В последней фразе строфы кульминация, приходящаяся на слово **«камень»**, акцентируется гармонией (23 т.), которая в творчестве С.В. Рахманинова связана



Пример 5. Вступление романса «Не пой красавица при мне»,  
такты 17–20

с претворением скорбных патетических эмоций, чувства страстной тоски и получила определение его именной гармонии [3]. Неоднократное введение  $D_9$ , эллиптических оборотов, полифункциональных аккордов служит средством нагнетания напряжённости.

Композитор оригинально выстраивает композицию. При сохранении структуры поэтического текста, образуется строфическая форма, в которой первая и вторая строфы гармонически разомкнуты, а последняя выдержана преимущественно на тоническом органном пункте.

От строфы к строфе в партии фортепиано возрастает тематическая концентрированность, что проявляется в наличии развитой мелодической функции. В первой строфе в фактуре инструментальной партии представлены две функции – бас и гармоническая, мелодическая отсутствует. Во второй строфе в каждом такте используются тематические элементы вступления – мотив «А», «Г», мотив мольбы «В». В третьей строфе действует та же тенденция, материал вступления практически полностью повторяется, образуя контрапункт вокальной мелодии.

Как продемонстрировал анализ романса, в последовании интонационно обновляющихся разомкнутых вокальных строф действует принцип сквозной формы (с инструментальным обрамлением).

Если же исходить из признания ведущей роли тематического материала, открывающего романс, то необходимо отметить иные, параллельно действующие, структурные закономерности. Первое построение в партии фортепиано выполняет функцию изложения рельефной многоэлементной темы, имеющей потенциал к развитию, реализованный в дальнейшем. Типично для экспозиционного раздела гармоническое оформление: главенство основной тональности  $g$ -moll, использование

тонического органного пункта и плагальных оборотов.

В двух первых строфах и в вокальной, и в инструментальной партии происходит развитие материала. Третья строфа, утверждающая основную тональность и возвращающая начальную тему, может быть расценена как динамизированная реприза, а повторение в самом конце в партии фортепиано основного материала с иным окончанием выполняет функцию коды, подводя образно-смысловый итог. В результате выстраивается простая трёхчастная форма с динамизированной репризой и кодой.

Подобная функциональная неоднозначность замечательно согласуется со сложностью идейно-образного содержания данного романса, в котором находят своё многомерное претворение рельефный зримый образ Героя, его эмоциональные страдания, и личность Автора, осмысливающего запечатлённую в звуках ситуацию, выступающего как художник-драматург, выстраивающий вокально-камерное сочинение наподобие оперной сцены.

Романс «Не пой красавица при мне» на стихи А.С. Пушкина был написан С.В. Рахманиновым в 1892 году.

Как известно, поэт создал поэтический текст в 1828 г., имея в виду мелодию подлинной грузинской песни<sup>1</sup>, сообщенную А.Грибоедовым [6, с. 110]. Позже стихотворение было автором переработано и издано в новом виде в 1829 г. Он заменил некоторые слова, а также исключил вторую строфу, содержащую характерные для Кавказа приметы ландшафта, добавив при этом третью строфу с противопоставлением настоящего момента и воспоминаний, очень важную для смысла целого.

<sup>1</sup> Очевидно, определяющую роль сыграла её ритмика.



Пример 6. Фрагмент вокальной партии романса «Не пой красавица при мне» такты 9–12



Пример 7. Фрагмент вокальной партии романса «Не пой красавица при мне», такты 12–16

Отказ от конкретных деталей при усилении лирической экспрессии придал поэтическому тексту обобщенность и символичность. Завораживающее действие мерного ритма, музыкальность, напевность стиха, в котором сочетаются звонкие согласные с сонорными, используются аллитерации, ассонансы, – всё это погружает в гармонию созерцания.

Композитор сохраняет текст стихотворения неизменным, однако, он психологизировал его содержание, наделил качеством острой лирической драмы, придал «осязаемость» его героям.

Вступление, звучащее в динамике *pp*, погружает слушателя в созерцание прекрасного Идеала, просветляющего душу, наполняющего её умиротворением и вместе с тем лёгкой грустью. Здесь претворяется образ ориентального напева. Ритмически прихотливая орнаментальная мелодия, включающая хроматические опевания тонов, основана на секвенционном перемещении двухтактовой фразы с гармоническим переокрашиванием каждого нового звена – мелодического варианта. Восточный колорит достигается также благодаря плавным хроматическим линиям в побочных голосах и гармонии. В последовании аккордов максимально вуалируется функциональная логика, используются аккорды мажора-минора, септаккорды различной структуры, увеличенное трезвучие, благодаря чему на первый план выдвигается фонизм, передавая «восточную» статику и меланхоличность (пример 5).

Воплощению этих качеств способствует и принцип оstinatности. Во вступлении к романсу она проявляется в разных аспектах и на разных уровнях. В гармонии – это тонический органнй пункт, придающий пряный оттенок возникающим созвучиям. На уровне синтаксической организации – неизменность масштабов и структуры секвенцируемых двухтактовых мелодических фраз. Оstinatность в аспекте ритмической

организации проявляется в ровном движении и неизменности пульсирующей восьмыми длительностями ритмической фигуры в басовом голосе и в четырёхкратном повторении ритмического рисунка напева.

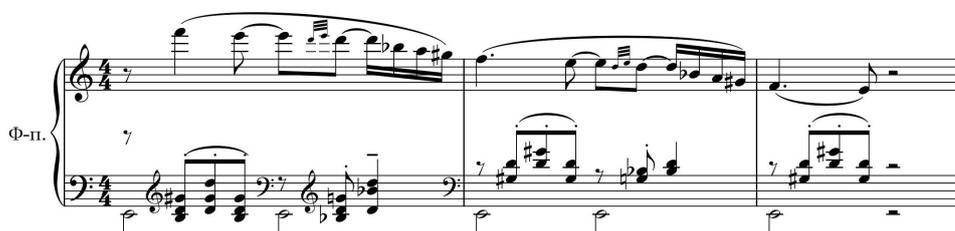
В начале первой строфы арпеджированные аккорды фортепианной партии, замедляющие ритм смены гармонических функций, способствуют выведению на первый план мелодического рельефа и концентрации внимания на монологическом высказывании героя. Здесь преобладает декламационный принцип вокализации поэтического текста, характеризующийся тем, что строго ритмизованный текст стихотворения приближается к прозе – ударные слоги смягчаются, синтагмы и отдельные слова отделяются паузами друг от друга. В организации гармонического движения главенствует функциональная логика.

Первая вокальная строфа включает в себя две мелодические фразы. Интонационный облик и волнообразный рисунок начального построения (пример 6), в целом, определяется интоной печали [10, с. 193].

Во второй фразе, начинающейся с отклонения в тональность *C-dur* (13–16 т.), осуществляется переход к комплексу музыкально-выразительных средств вступления: в мелодии солиста (пример 7) звучит двухтактовая синтагма инструментального «напева»<sup>2</sup> (см. пример 5), в инструментальной партии устанавливается ровное движение восьмыми, а в гармонии вновь усиливается значение фонизма, чему способствуют «переливы» мажоро-минорных красок, септаккордов, колорит увеличенного трезвучия, выдержанный на протяжении трёх тактов тонический органнй пункт.

Однако замыкается вокальная мелодия первой строфы возвращением характерного для

<sup>2</sup> Это единственный случай включения в вокальную партию кантиленного распева.



Пример 8. Фрагмент фортепианной партии романса «Не пой красавица при мне» такты 17–19.

декламационного принципа вокализации ритмически и интонационно детализированного интонирования с подчёркнутой экспрессией значимых слов «*другую жизнь и берег дальней*». Так музыкальными средствами запечатлевается сложная в своей динамике полифония тончайших оттенков эмоциональных состояний Лирического героя – горестного переживания, отрешённости и поэтического забвения, очарованности восточной красавицей и погружения в задумчивость, в воспоминания, опять навевающие грусть.

В следующих разделах романса – второй и третьей строфах – происходит совмещение двух драматургических планов, представленных контрастным тематизмом, что создаёт эффект особой организации сценического пространства в театральном представлении. При этом план Восточной красавицы репрезентирован новой, рельефной, конкретизирующей её облик, ритмически и интонационно изысканной темой в партии фортепиано с подчёркивающим ориентальный колорит ходом на увеличенную секунду, с элементом танцевальности в сопровождающих голосах. Красочные переливы доминантового септаккорда с соскальзывающими на полутон терцией и квинтой в 17–19 тт. усиливают качество сладкой истомы, присущее данному образу (пример 8). В этой теме угадывается общность с темой вступления, но в силу индивидуализированности, «овнешнённости», она приближается к персонажной характеристике.

Другая грань восточного образа – меланхоличная созерцательность – раскрывается посредством тематического материала инструментального вступления. Он образует контрапункт плану Лирического героя, являющему собой эмоционально напряжённый, страстный монолог, претворенный посредством узкообъёмной мелодии, в которой значимы интонации вдоха, возгласов и воспроизводится речевой ритм. При этом краткие фразы завершаются на неустойчивых ступенях,

увеличением количества пауз создаётся эффект учащённого дыхания. Тонус возбуждённой речи обусловил также ритмическое и структурное сжатие – если первая строфа охватывает восемь тактов, то вторая – всего пять.

Вторая и третья строфы объединяются в средний раздел трёхчастной формы, в котором прослеживается единая линия нагнетания напряжённости, подержанная и тонально-гармоническими средствами. Продолжающийся в вокальной партии монолог Героя достигает пика эмоционального накала. Это выражено разрастанием звуковысотного объёма, более «размашистым» мелодическим рисунком, введение широких ходов-«возгласов», усилением динамики на протяжении четырёх тактов с *mf* до *ff*.

Другим важным фактором, придающим направленность развитию, становится линия последовательных изменений мотива «Восточной красавицы» в третьей строфе (партия фортепиано: т. 27–29). Она сжимается ритмически и синтаксически до полутактового мотива и получает продолжение в виде цепочки восходящих по полутонам двузвучных мотивов, передающих усиливающуюся страстность чувства. Восходящему секвентному перемещению однотактовой синтаксической структуры по тонам сопутствует расширение её амбитуса и звукового пространства, в целом, интонационное уплотнение музыкальной ткани благодаря имитациям мотива в партии левой руки, обилие задержаний в гармонии, сгущённая напряжённость нонаккорда (с малой ноной), общее *crescendo*.

Кульминационная зона отмечена введением самого высокого тона –  $a^2$  – вначале в партии фортепиано в 29 такте, а затем – ходом на квинту – в партии солиста в 30–31 тт., где он выдерживается чуть более, чем четыре доли, гармонически переокрашиваясь, на фоне пульсирующих аккордов шестнадцатыми и восходящей по полутонам линии баса, что в совокупности передаёт



колоссальную напряжённость и внутреннюю динамику чувства Лирического героя.

Завершающая третью строфу фраза солиста «и *предо мной его я вновь воображаю*» (32–33 тт.) вновь претворяет интонеми печали и служит знаком переключения из условного плана внешнего действия в план внутренний, знаком обращения Лирического героя к образам своих воспоминаний, что подчёркивают и изменения в партии фортепиано – отключение мелодических голосов, замедление движения за счёт укрупнения длительностей.

Среднему разделу романса, включающему две строфы и организованному по волновому принципу, сообщается известная структурная оформленность за счёт троекратного проведения двутактового построения, являющегося своего рода лейтмотивом Восточной красавицы. На данном участке формы он уподобляется рефрену. Первый раз он проводится от тона  $f^3$ , второй – от тона  $b^2$ , а третий – вновь от  $f$ , но уже в малой октаве, лишаясь роскошного гармонического «наряда», выравниваясь ритмически и уходя на задний план, подчиняясь доминантовой функции и выполняя роль связки к репризе.

Четвёртая строфа оформлена как реприза трёхчастной формы<sup>3</sup>. Первая фраза первой строфы точно повторяется, а во второй обнаруживается два плана.

Первый образуется в инструментальной партии за счёт проведения начального четырёхтактового построения вступления. При этом фактурно-регистровыми и динамическими (*ppp*) средствами создаётся эффект удалённости, что знаменует устремлённость помыслов и души Лирического героя к иным «берегам» и другой деве.

Контрапунктом к теме вступления в партии солиста звучит мелодическая фраза, выразительность которой обусловлена наличием явных и скрытых хроматизированных нисходящих ходов, условно запечатлевающих горестные вздохи Героя. Примечательно, что её опорные тоны совпадают с линией среднего гармонического голоса фортепиано, что свидетельствует как о её смысловой обусловленности, так и о значимости и тематическом потенциале нисходящих линий вступительного фактурного комплекса.

В фортепианной постлюдии, служащей продолжением вступительного построения, исполняющегося композитором в четвёртой строфе, концентрируются средства, характерные для завершающих участков формы. Это кода-«эпилог». Гармоническое

и мелодическое движение «сворачивается», несколько раз на фоне пульсирующего тонического баса повторяется плагальный вспомогательный оборот с альтерированным субдоминантовым септаккордом, метафорически напоминающий о сладостной восточной неге, в 43–44 тт. воспроизводится лёгкий контур темы Восточной красавицы. От узорчатой орнаментальной мелодии вступления остаётся ключевой покачивающийся мотив, постепенно замирающий, блики мажорно-минорной тоники выступают предельным обобщением образа просветлённой грусти.

Благодаря обрамлению утверждается созерцательно-мечтательный настрой, собирательный нежный образ очарования красотой, выводящий за пределы личной драмы, возвышающий над ней.

Как убеждает анализ, музыкальными средствами создается объёмная картина, почти зримо и осязаемо запечатлевающая главных героев, психологически тонко отображает душевную драму Лирического героя, а также символически претворяется эмоционально-психологический подтекст, материализуя в звуках тончайшие нюансы его переживаний и мыслей. Романс решён как драматическая сцена, можно сказать, что в нём создаётся даже кинематографический эффект – чередование общего плана и крупного.

Присущие личности композитора глубина и тонкость переживаний, обусловили особенности прочтения пушкинского стихотворения и, как следствие, определили детализацию музыкальных характеристик, качества тематизма и его последовательное развитие, в результате чего в романсе образовались две образно-интонационные сферы и отражено их взаимодействие.

Музыкальное решение романса «Увял цветок» также характеризуется зримостью и осязаемостью воплощения поэтической образности, но при этом оно отличается лаконизмом языковых средств, свойственным поэтике миниатюры, изумительным сочетанием тончайшей психологичности, обострённого выражения трагизма и символичности.

Для понимания художественного мира этого стихотворения, необходимо иметь в виду, что в культурах разных народов на протяжении многих веков складывалась и утверждалась традиция осмысления этапов человеческой жизни через природные явления годового цикла.

В первой строфе стихотворения Д. Ратгауза образы цветка и лазурного майского утра выступают знаками чистой невинной юности, гроза – воплощением внезапно проявившейся роковой силы, сломленный стебелёк и увядший цветок служат метафорами преждевременной гибели нежного и беззащитного создания.

<sup>3</sup> Напомним, что в стихотворении А.С. Пушкина первое четверостишие повторяется в конце без изменений.

Пример 9. Фрагмент романса «Увял цветок» такты 2–4

Пример 10. Фрагмент романса «Увял цветок» такты 6–9

Этот яркий образный контраст сообщает поэтическому повествованию особую пронзительность.

Драматизм ситуации усиливается во второй строфе, где Герой, говоря о себе в третьем лице, сравнивает свою неземной силы любовь с любовью жреца к богине, тем самым не только раскрывая возвышенный характер испытываемых чувств, но и идеализируя объект своей любви, возводя его в ранг творений, пребывающих в высших сферах, вне времени, т. е. творений, которых не должны коснуться ни старость, ни смерть. Этому образу божественной любви противостоит образ безжалостной могилы во втором двустишии, подчёркивая трагичность развязки.

В третьей строфе подводится скорбный итог невозможности возврата потерянного. Фраза «*увял цветок*», завершающая каждую строфу стихотворения, становится лейтмотивом, метафорически выражающим мысль об утраченном счастье, к которой Лирический герой возвращается снова и снова.

Романс написан в тональности a-moll. В целом, интонационные истоки мелодии данного сочинения обнаруживаются в русской народной песенности (трихордовые попевки, значение интервала чистой квинты). Одновременно она органично включает и элементы речитации, и типично романсовые интонации.

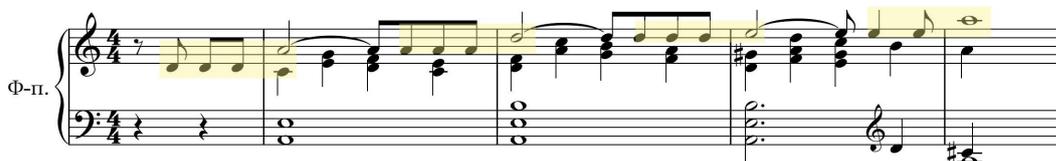
Музыкальная композиция, так же, как и поэтический первоисточник, состоит из трёх строф, где каждая организована в структуру периода.

Первая строфа написана в основной тональности (1–10 тт.). Её музыкальная ткань разрежена. Краткие, отграниченные паузами, вокальные фразы в сумме очерчивают узкое – в пределах ноты – звуковое пространство. Таким образом, в целом, в первой строфе фактурно-регистровыми средствами символически запечатлевается состояние душевной опустошённости. В концентрированном виде оно выражено в первом такте восходящим квинтовым мотивом-«возгласом» с протянутым заключительным тоном на словах «*Увял цветок!*», гармонизованным субдоминантовой терцией, переходящей в тоническую квинту, изложенными половинными длительностями.

Первая строфа насыщена интонационными знаками. Часть их выполняет функцию микротем, получающих сквозное развитие. Это мотив «вздоха» (1, 2 тт. в партии правой руки фортепиано), фигура нисхождения (2–3 тт. в партии левой руки, 6, 7 т., 8–10 тт.) (пример 9). Переживание Лирическим героем глубокой печали, безнадёжности подчёркивается появлением шубертовской гармонии в 3 и в 7 тт.

Последование в вокальной партии отграниченных паузами мотивов, содержащих разновеликие синтагмы текста, и претворяющих интонации вдоха или «повисающего» возгласа-вопроса, также передаёт ощущение «потерянности».

Вместе с тем, вокальная мелодия включает в себя элемент изобразительности: зигзагообразный,



Пример 11. Фрагмент фортепианной партии романса «Увял цветок» такты 33–37

«изломанный» мелодический рисунок на словах *«сломился стебелёк»* (4–5 тт.) рождает в сознании визуальный образ безжизненного стебля, а в 6–7 тактах, в материале и вокальной, и фортепианной партии, претворяющей интонацию печали [10, с. 193], условно отображаются падающие слёзы и лепестки (пример 10).

Повторение на тон выше мотива-возгласа *«Увял цветок»*, замыкающее первую строфу, одновременно гармонически размыкает её, переходя в мелодико-гармоническую связку к следующей строфе, основанную на фигуре нисхождения и продолжающую цепочку плагальных оборотов, умножающих эмоцию безнадёжности.

Вторая строфа (11–21 тт.) представляет собой модулирующий период (F-dur – a-moll). В начале строфы, при сходстве ритмической организации вокальной мелодии, вводится яркий контраст, достигаемый ладогармоническими и фактурными средствами. Полнозвучная вертикаль и широкий суммарный диапазон фортепианной и вокальной партий (Es/A<sub>1</sub>-g) передают вдохновенную устремлённость героя.

В первом пятитактовом построении, описывающем любовь героя, вокальная партия отличается распетостью и «закруглённостью» мелодических фраз, общей волнообразной линией, устремлённой к кульминационному тону g<sup>2</sup>. Полнозвучные красочные аккорды фортепианной партии, изложенные арпеджиато, вызывают в воображении образ жреца, поющего гимн богине под аккомпанемент арфы. Благодаря гармонической бифункциональности звучанию сообщается экзотическая напряжённость. Кульминация строфы отмечена приходящимся на слово «богиню» ходом на большую сексту к мелодической вершине, после чего мелодия ниспадает сначала на большую секунду, а после на уменьшенную кварту. Последованием аккордов II и D отмечен пик переживания любовного восторга. Тем острее воспринимается трагический перелом в 16 такте – введение одноименного минора, совпадающее с резким сужением звукового пространства, сменой типа интонирования (речитация в 17 т.) и введением

в партии фортепиано синкопированной хроматизированной фигуры, концентрирующей интонации воздыхания и передающей растерянность, опустошённость.

Лейтмотив *«Увял цветок»* в 19–20 тт. проводится на терцию выше в ритмическом увеличении на фоне рахманиновской гармонии, которая сообщает ему оттенок скорбной безысходности и служит знаком роковой неотвратимости. Этот семантический комплекс усилен выполняющей функцию связки к третьей строфе фигурой нисхождения, которая проводится одновременно в нескольких голосах в разном ритмическом оформлении на протяжении 20–25 тт., охватывая таким образом и часть нового раздела.

Третья строфа (22–32 тт.) характеризуется, в целом, тонально-гармонической неустойчивостью. В вокальной партии проводится вариант начального мелодического построения 2-й строфы в иных фактурных и гармонических условиях, что подчёркивает трагизм положения Лирического героя. На словах *«душою изнемог»* на кварту ниже повторяется кульминационная фраза из 14–15 тт. (прежде служащая выражению любовного восторга *«любить богиню мог»*), поддержанная VII<sub>65</sub> с пониженной терцией, переходящим в D<sub>9</sub> основной тональности. А далее с новым текстом на малую секунду ниже повторяется вторая половина второй строфы, причём сохраняется и гармония, и фактурная организация, включая синкопированный мотив воздыханий, воплощающий образ оплакивания невозвратимого.

Закрывающий третью строфу лейтмотив, вновь отмеченный рахманиновской гармонией, масштабно расширен за счёт двукратного проведения в вокальной партии – первый раз от звучит от тона «f<sup>1</sup>», а второй – от тона «a<sup>1</sup>» в ритмическом увеличении, замыкаясь нисходящим ходом на квинту вниз, претворяя вопросо-ответную структуру, знаменующую в данном контексте подведение итогов, трагический ответ судьбы. Однако своё окончание он находит лишь в каденции партии фортепиано, исполняющей его в исходном звуковысотном и ритмическом виде.



В фортепианной постлюдии (33–40 тт.) лейтмотив последовательно звуковысотно сужается, обобщаясь до ритмической формулы, напоминающей бетховенский мотив судьбы, а затем утрачивает свою рельефность (пример 11). В ровном движении средних голосов фактуры получают своё логическое завершение линия нисхождения и мотивы вздыхания. Таким образом, постлюдия, синтезируя основные тематические элементы романса, выполняет функцию коды, служащей своеобразным эпилогом.

Детальный анализ позволил выявить функционирование в музыкальной ткани романса несколько ключевых мотивов, интонационно рельефных, семантически самостоятельных, приближающихся по своей роли к музыкальным символам, дополняющих друг друга, вариантно преобразующихся и имеющих сквозное значение. По сути, они выполняют функцию тем, так как репрезентируют данное произведение, лежат в основе его развития и формообразования [8, с. 8]. Главной их особенностью становится краткость; поскольку это

мельчайшие синтаксические образования, в данном случае можно говорить о феномене микротематизма [8, с. 122].

В последовательном развёртывании указанного комплекса тем-символов ведущая роль принадлежит партии фортепиано, в силу фактурных возможностей данного инструмента. Этот романс можно считать подлинным открытием композитора.

Оригинальнейшее художественное решение С.В. Рахманинова обусловлено тонкостью прочтения и глубиной понимания поэтического текста, интенсивностью эмоциональных переживаний и, вероятно, особенностями восприятия и воображения автора, повышенной ролью визуальных представлений в творческом процессе, их связью со слуховыми представлениями.

Одной из задач дальнейшего изучения тематических процессов в романсах С.В. Рахманинова может стать поиск ответа на вопрос о том, как прозрения и находки начального периода творчества композитора продолжились в его последующих вокальных сочинениях.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Апетян З.А. Предисловие // Полное собрание романсов: сб. / С.В. Рахманинов; предисл. З.А. Апетяна. М.: Госмузгиз, 1963. С. 4–5.
- 2/ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М.: Современный писатель, 1995. Т. 3. 300 с.
- 3/ Берков В.О. Рахманиновская гармония // Советская музыка. 1960. № 8. С. 24–30.
- 4/ Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.
- 5/ Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 646 с.
- 6/ Глинка М.И. Литературное наследие: в 2 т.; под ред. В.Богданова-Березовского. М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952–1958. Т. 2: Письма и документы. 1958. 890 с.
- 7/ Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 467 с.
- 8/ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
- 9/ Формы вокальной музыки: учебник по анализу: для высш. и сред. музык. учеб. заведений / ред. Н.Ю. Афонина, В.В. Горячих, Н.И. Кузьмина; СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2022. 608 с.
- 10/ Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации. Рига: Зинатне, 1974. 274 с.

## REFERENCES

- 1/ Apetyan, Z.A. (1963), *Predislovie. Polnoe sobranie romansov: sb.* / S.V. Rakhmaninov; predisl. Z.A. Apetyana [Preface. Complete collection of romances: collection / S.V. Rachmaninov; preface by Z.A. Apetyan], Gosmuzgiz, Moscow, pp. 4–5. (In Russ.)
- 2/ Afanasyev, A.N. (1995), *Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: v 3 t.* [Poetic views of the Slavs on nature: in 3 volumes], Contemporary writer, Moscow, T. 3, 300 p. (In Russ.)
- 3/ Berkov, V. O. (1960), “Rachmaninoff harmony”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 8, pp. 24–30. (In Russ.)
- 4/ Berchenko, R.E. (2005), *V poiskakh utrachennogo smysla. Boleslav Yavorskiy o “Khorosho temperirovannom klavire”* [In search of lost meaning. Boleslav Yavorsky about “The Well-Tempered Clavier”], Classics-XXI, Moscow, 372 p. (In Russ.)

- 5/ Bryantseva, V.N. (1976), *S.V. Rakhmaninov [S.V. Rachmaninov], Soviet composer*, Moscow, 646 p. (In Russ.)
- 6/ Glinka, M.I. (1958), *Literaturnoe nasledie: v 2 t.* / M.I. Glinka; pod red. V.Bogdanova-Berezovskogo. T. 2 *Pisma i dokumenty* [Literary heritage: in 2 volumes / M.I. Glinka; edited by V.Bogdanov-Berezovsky. V. 2: Letters and Documents], State Music Publishing House, Moscow, 890 p. (In Russ.)
- 7/ Keldysh, Yu.V. (1973), *Rakhmaninov i ego vremena [Rachmaninoff and His Time]*, Music, Moscow, 467 p. (In Russ.)
- 8/ Ruchevskaya, E. A. (1977) *Funktsii muzykalnoy temy [Functions of the Musical Theme]* Music, Leningrad, 160 p. (In Russ.)
- 9/ (2022), *Formy vokalnoy muzyki: ucheb. po analizu: dlya vyssh. i sred. muzyk. ucheb. zavedeniy / red. N.Yu. Afonina, V.V. Goryachikh, N.I. Kuzmina; SPbGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova. SPb.:* [Forms of vocal music: a tutorial on analysis: for higher and secondary music educational institutions, / ed. N.Yu. Afonina, V.V. Goryachikh, N.I. Kuzmina; St.Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov], *Kompozitor, St.Petersburg*, 608 p. (In Russ.)
- 10/ Tseplitis, L. K. (1974), *Analiz rechevoy intonatsii [Analysis of Speech Intonation]*, Zinatne, Riga, 274 p. (In Russ.)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mikinai@yandex.ru

Жильцова Анастасия Андреевна, студентка III курса кафедры теории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: nastya\_ryna@mail.ru

## AUTHORS INFORMATION

Natalia M. Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mikinai@yandex.ru

Anastasia A. Zhiltsova, student of Department Music Theory, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: nastya\_ryna@mail.ru



УДК 7.071.2

## ОТ ГРЕХОПАДЕНИЯ К ВОСКРЕСЕНИЮ: «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М.П. МУСОРГСКОГО В ТРАКТОВКЕ М.В. ЮДИНОЙ

**Р.М. АЛИСОВА**

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 410012, Саратов, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В данной работе впервые проводится развёрнутый анализ статьи М.В. Юдиной «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского» (1969) с привлечением ранее неопубликованных архивных материалов из фонда Юдиной ОР РГБ. Выдвигается мысль о том, что исследование выдающейся пианистки XX века явилось первой попыткой истолкования музыки цикла с христианских позиций. Данный факт отмечается как уникальный для советского искусствознания в целом. В предлагаемой статье обосновывается методологический подход, используемый М.В. Юдиной при интерпретации музыкального произведения, условно обозначенный нами как метод христианской семиологии. В его основе лежит понимание музыки как воплощённого Логоса бытия, божественной мысли. Выявлено, что при интерпретации символического плана музыкального произведения пианистка опирается на три основных метода: метод художественного синтеза, метод типологической экзегезы и евангельский комментарий. Рассматривается каким образом каждый из них претворяется исследователем при истолковании пьес цикла. Анализ юдинских комментариев позволяет сделать вывод о том, что композиционная концепция «Картинок с выставки» в трактовке пианистки и мыслителя представляет собой «смерть и воскресение», охватывая историю мира от грехопадения до всеобщего воскресения. Обнаружение М.В. Юдиной евангельского подтекста цикла даёт сочинению М.П. Мусоргского новое измерение и позволяет рассматривать его как неотъемлемую часть творческого наследия композитора, неразрывно связанного с воплощением ключевых христианских идей.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** М.П. Мусоргский, М.В. Юдина, «Картинки с выставки», христианская герменевтика, метод художественного синтеза, типологическая экзегеза, евангельский комментарий, онтологический смысл музыки.

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

## FROM THE FALL TO THE RESURRECTION: «PICTURES AT AN EXHIBITION» BY M.P. MUSSORGSKY AS INTERPRETED BY M.V. YUDINA

**R.M. ALISOVA**

L.Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, 410012, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article provides the first detailed analysis of the article by the outstanding 20th century pianist M.V. Yudina «Pictures at an Exhibition by Modest Petrovich Mussorgsky» (1969). Previously unpublished archival materials from the Yudina collection of the Russian State Library were used in the study. The idea is put forward that Yudina's study was the first attempt to interpret the music of the cycle from a Christian perspective. This fact is noted as unique for Soviet musicology and art history in general. The article substantiates the methodological approach used by Yudina in interpreting a musical work, which we conditionally designate as the method of Christian semiology. It is based on the understanding of music as the embodied Logos of being, divine thought. It is revealed that when interpreting the symbolic plan of a musical work, Yudina relies on three main methods: the method of artistic synthesis, the method of typological exegesis and the Gospel commentary. The way in which each of them is implemented by Yudina in interpreting the pieces of the cycle is considered. An analysis of Yudin's comments allows us to conclude that the compositional concept of Pictures at an Exhibition, as interpreted by the outstanding pianist and thinker, represents «death and resurrection» and covers the history of the world from the fall to the general resurrection. Yudina's discovery of the gospel subtext of the cycle gives Mussorgsky's work a new dimension and allows us to consider it as an integral part of the composer's creative legacy, inextricably linked with the embodiment of fundamental Christian ideas.

**KEYWORDS:** M.P. Mussorgsky, M.V. Yudina, Pictures at an Exhibition, Christian hermeneutics, method of artistic synthesis, typological exegesis, gospel commentary, ontological meaning of music.

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



В 1974 году в третьем выпуске журнала «Советская музыка» вышла статья Марии Вениаминовны Юдиной под названием «Удивительный цикл», посвящённая «Картинкам с выставки» М.П. Мусоргского. В предисловии к ней А.Н. Сохор, отмечая несомненные достоинства юдинской трактовки произведения – широту общекультурного контекста, неожиданные художественные ассоциации, позволяющие увидеть сочинение по-новому, подчёркивал: «Очерк М.В. Юдиной не музыковедческое исследование, и с позиции строгой науки в нём можно увидеть кое-что явно спорное, неясное и неточное» [15, с. 95]. «Спорное» заключалось в том, что в статье выдающейся пианистки прослеживалась явная религиозная составляющая. Содержание публикации вступало в очевидное противоречие с принятым в музыковедении советского периода взглядом на творчество композитора: «Далеко не всегда оправданы постоянно проводимые и подчёркиваемые Марией Вениаминовной ассоциации между “Картинками” и религиозным искусством разных эпох. Всё же и по жанру, и по основному содержанию это – произведение светское (как и всё творчество Мусоргского в целом)» [15, с. 95]. Несмотря на то, что активная антирелигиозная кампания 1960-х гг. пошла на спад, подход к искусству с христианских позиций был ещё под запретом. В итоге статья М.В. Юдиной увидела свет со значительными купюрами, были изъяты фрагменты текста, имеющие ярко выраженный христианский смысл.

Прошли десятилетия, и в конце XX века мусоргiana значительно пополнилась исследованиями, в которых творчество композитора рассматривается в свете русской духовной традиции. Изменился и взгляд на статью пианистки. Примечательно, что к ней обращаются в своих трудах крупные учёные музыковеды – Г.С. Головинский и М.Д. Сабина, В.Б. Валькова [1], В.П. Павлинова [10], современные авторы – Н.Ф. Клобукова [6], А.В. Потапцев [12; 13]. Звучат слова об «исключительной по внутренней свободе и смелости» юдинской работы [16]. К.В. Зенкин замечает, что, по сути, ею был сделан первый и решительный шаг на пути религиозно-философского осмысления фортепианного сочинения русского гения: «По всей вероятности, она [Юдина. – Р. А.] впервые – в годы, когда Мусоргского было принято осмыслять как реалиста-народника, заговорила о нём

с религиозно-символистских позиций» [4, с. 103]. Удивительно, что при этом, сама работа, которая в более поздних редакциях была опубликована под названием «“Картинки с выставки” Модеста Петровича Мусоргского» (1970), до сих пор не стала предметом подробного изучения. Данная статья призвана восполнить этот пробел. Наша задача состоит в том, чтобы представить целостность концепции «Картинок с выставки» в интерпретации М.В. Юдиной, а также показать, что вопреки мнению о «ненаучности» подхода, пианистка придерживалась вполне конкретного метода исследования художественных произведений, нетипичного для советского музыковедения и искусствоведения в целом. К анализу привлечены архивные материалы «М.П. Мусоргский. “Картинки с выставки” – статья в трёх вариантах. Автографы и машинопись с авторской правкой» (1970) из фонда М.В. Юдиной Одела Рукописей Российской государственной библиотеки.

Первое, на что следует особо обратить внимание, начиная разговор о подходе Юдиной-исследователя – это справедливо подмеченное искусствоведом М.В. Алпатовым стремление «пробиться сквозь избытые определения к истинному значению шедевра» [26, с. 94]. Каким образом достигалась эта цель?

Интересно обратиться к письму пианистки от 1969 года к Ю.М. Лотману, в котором тезисно намечены темы предлагаемых ею работ для публикации в научном тартуском журнале «Труды по знаковым системам», среди них и «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского. Она отмечает: «Более или менее типичной явится именно *знаковая система* [курсив. – М. Ю.], – “Гном” – это не гном; “Быдло” – это не быдло; “Два еврея – богатый и бедный” – это исторически и метафизически неизмеримо шире. “Прогулки” – это не прогулки, “Лимож” – это не только “рынок” и так далее» [27, с. 435]. В своей статье «Картинки с выставки» Мария Вениаминовна повторит эту мысль: «Нам следует “прочитывать” и постигать их *в символической двухплановой системе знаков* [курсив наш. – Р. А.]: что мы слышим, что диктует нам наше воображение, и какие смыслы стоят за этой конкретной реальностью» [21, с. 225]. Стоит признать, что без развёрнутого комментария понять высказывание М.В. Юдиной трудно. Прежде всего, нужно объяснить значение понятия «знаковая система». Пианистка



использует этот термин в качестве синонима «символа» в его онтологическом значении. «Символ» в данном контексте выступает как явление, совмещающее два плана – видимой, конкретной и скрытой реальности. Он не только обозначает, указывает подобно знаку в семиотическом значении, на иной план бытия, но сам является реальным носителем данного плана. В основе такого подхода лежит понимание М.В. Юдиной музыки как интонационно воплощённого Логоса бытия, божественной мысли<sup>1</sup>, которая требует своего истолкования. Условно его можно определить как *метод христианской семиологии*.

Характерно, что пианистка выделяет два смысловых уровня в любом произведении искусства. В музыке к знакам «первого плана» относятся форма, жанр, весь комплекс музыкально-выразительных средств, ко «второму плану» – генеральная идея, глубинный смысл сочинения. В эпистолярной М.В. Юдиной можно встретить различные варианты обозначения данного феномена: иногда, как в статье о «Картинках», она пишет о «смыслах», подразумевая под ними то, *«что пребывает внутри»* музыки, её знаков [27, с. 443]; в некоторых случаях автор использует словосочетание – «духовное зерно»<sup>2</sup>, источником которого является произведение. Нередко звучит слово «Вечное», например: «Я прикладываю силы ко всему, “выявляя” <...> Вечное в искусстве и человеке. Это чудовищно трудно – поиск сущностей в философском смысле» [23, с. 623]. По мысли М.В. Юдиной, «смыслы», «духовное зерно», «Вечное», «Слово» художественного произведения – тайна божественного первообраза, явленная в символической форме, выявить которую призван художник, музыкант. Не случайно в статье она цитирует Б.В. Асафьева, сказавшего о цикле М.П. Мусоргского: «Картинки эти – душа вещей» [21, с. 225]. М.В. Юдина стремится в своём анализе раскрыть «душу вещи», «вечную тему», заложенную в музыке.

Ещё в 1926 году, будучи профессором Петроградской консерватории, пианистка делилась в письме к М.Ф. Гнесину: «Для моих коллег народничество великорусской школы исчерпывается “названиями»

– ни шагу далее они не хотят делать» [22, с. 113]. Ко времени публикации юдинской статьи в советском музыковедении преобладала точка зрения, согласно которой «Картинки с выставки» представляют собой пример сюитного цикла, «галерею различных образов, объединённых общим <...> национально-русским музыкальным фоном» [11, с. 81], «вереницу сцен фантастических и реальных, весёлых и грустных» [20, с. 545].

Осмысление жанра является одним из краеугольных положений юдинской концепции сочинения. По её мнению, «наивно» полагать [21, с. 224], что «Картинки с выставки» – сюита, поскольку этот жанр подразумевает соединение в целое самостоятельных, контрастных по характеру номеров, не имеющих единой линии повествовательного развития, что подразумевает идею изменения последовательности номеров внутри сюиты. Определение цикла, предложенное М.В. Юдиной, опровергает возможность свободного чередования пьес: «Термин цикл, – пишет она, – уже включает в своё наименование идеи множественности, архитектоники, синтеза и масштаба» [21, с. 224]. Идея архитектоники как совокупности структурных принципов, способствующих композиционной целостности, и идея синтеза, как соединения разных элементов в единое художественное целое, указывают на согласованность частей и элементов произведения, их строгую последовательность, упорядоченность. Привлекает внимание необычная параллель: «равновеликой предшественницей» цикла М.А. Мусоргского исследователь называет Двадцать четыре прелюдии Ф.Шопена, концепцию которых она определяет как *«смерть и воскресение»* [21, с. 224]. Здесь, по нашему мнению, скрыт «ключ» к раскрытию генерализирующей идеи «Картинок с выставки». Но каким образом тема «смерти и воскресения» обнаруживается в цикле пьес, имеющих программные подзаголовки, столь далёкие от подобной интерпретации?

Предлагая своё истолкование подлинного, глубинного смысла опуса М.П. Мусоргского, пианистка, как уже отмечалось, придерживается метода христианской семиологии. Данный подход предопределяет и особые принципы исследования, суть которых в «раскрытии и комментарии с позиции вечности, онтологии, Евангелия, книг пророков, патристики, <...> богословия» [27, с. 444]. Главными для М.И. Юдиной являются *метод художественного синтеза и метод типологической экзегезы* (о нём скажем подробнее ниже). Они выделены нами в результате работы над статьями пианистки и нуждаются в пояснении.

<sup>1</sup> В обширном эпистолярном наследии М.В. Юдиной встречаются следующие суждения: «Бессловесного ничего нет, а найти ключи к Слову в звуке – это и есть “моя” тема» [8, с. 156], или: «Музыка окутана завесой тайны и Слово обитает внутри её бытия». «Слово» с заглавной буквы указывает на слово в значении Логоса.

<sup>2</sup> Приводим цитату полностью: «Работаю я теперь больше в литературе, пишу о музыке и поэзии, ищу всюду некое духовное зерно, из коего и произрастает Произведение» [25, с. 238].



В основе метода художественного синтеза лежит идея автора о «вневременности всякого гениально-го произведения в любом искусстве» [21, с. 224], т. е. вечном существовании творений в едином духовном универсуме, их бессмертии. На основании онтологической общности становится возможным соединение, сближение явлений культуры, разделённых во времени. Исходя из этого, любые аналогии и параллели между различными видами искусства выстраиваются, по выражению М.В. Юдиной, по принципу «родственных духовных атмосфер» [21, с. 206]. Рассмотрим, как данный метод работает на этапе утверждения идеи сочинения М.П. Мусоргского.

Пианистка прибегает к аналогиям и параллелям из архитектуры и литературы. Она справедливо считает, что в архитектуре циклам тождественны архитектурные ансамбли. Для «Картинок с выставки» это не просто многочисленные грандиозные памятники отечественного зодчества, но духовные центры Российского государства: Александро-Невская лавра в Санкт-Петербурге, Троице-Сергиева лавра в Сергиевом Посаде, Новодевичий монастырь в Москве, Ростовский кремль, церкви и архитектура старинных российских городов Владимира, Ярославля, Пскова, Новгорода, Суздаля, Вологды. Упоминается и о тех памятниках, которые особенно поразили М.П. Мусоргского в Москве – Кремль, храм Василия Блаженного и колокольня Ивана Великого. Несмотря на то, что М.В. Юдина пользуется данными аналогиями применительно к форме произведения и типу структурной организации художественного пространства, автор продолжает мыслить в системе двойных координат. Главная идея заключается в том, что их связь находится глубже – она в самом православном духе древних святынь и музыкальном его воплощении в сочинении М.П. Мусоргского.

В изобразительном искусстве пианистка выделяет «циклы рукописной миниатюры с её нарративным совершенством» [21, с. 224]. Стоит вспомнить, что дошедшая до нашего времени русская книжная миниатюра – это богато иллюстрированные книги Евангелия и псалтири. Аналогичные параллели циклу М.В. Юдина прослеживает и в литературе: это летописи, памятники древнерусской литературы (в частности, повесть XVII века «О горе – злочасти») и духовные стихи [21, с. 224]. Акцент сделан на подлинно русском искусстве, где сами жанры говорят о ведущих темах и преобладающих сюжетах, связанных с православным мировосприятием и мироощущением. Можно заключить, что пианистка последовательно проводит

мысль о надтекстовой христианской идее «Картинок с выставки». Неожиданно в ряду памятников древнерусской литературы возникают произведения XX века – поэма Поля Валери «Морское кладбище» и «Волны» Б.Л. Пастернака. Соседство кажется парадоксальным, но необходимо помнить, что у М.В. Юдиной каждая аналогия или сопоставление, выходя за границы конкретного исторического времени, служат подтверждением воплощения в искусстве некоей высшей идеи. Так, поэму П. Валери и стихотворение Б.Л. Пастернака, далёкие по языку от сочинений древней русской литературы, роднит тема мира земного и небесного, смерти и бессмертия, гибели и воскресения.

Большое внимание в статье пианистка уделяет теме «прогулки». Поскольку главное для неё – увидеть какие «смыслы стоят за конкретной реальностью», то М.В. Юдина переводит тему «прогулок» в идейный, религиозный план, причём делает это необычным образом. Применяя к «архитектонике» «прогулок» термин «шаг конструкции», она даёт цепочку синонимических понятий: «опора, сцепление, крепление, ритмическая единица, ордер, стиль, вертикаль, колонна, пилястр, столб». От слова «столб» переходит к слову «столп», и следом «Столп и утверждение Истины...» [21, с. 226]. Синонимический ряд в данном случае используется ею как герменевтический приём. Семантическая параллель «столб» – «столп» обнаруживает подобие в смысловой структуре, от буквального значения организуется переход к метафорическому. Выражение «Столп и утверждение Истины» подводит к библейскому тексту, а именно, к словам из Первого послания Апостола Павла к Тимофею 3:15: «Дом Божий, который есть Церковь Бога живаго, столп и утверждение истины». Так, глубинное содержание темы «прогулки» раскрывается в идее Церкви: «Без этой загадочной [духовной. – Р. А.] сущности “прогулок”, – подчёркивает М.В. Юдина, – “Картинки” потеряли бы значительную долю своего величия» [там же].

Эта мысль развивается автором и в другом направлении – через интонационно-гармонический комплекс темы «прогулок». В её своеобразной ладовой интонации М.В. Юдина улавливает «духовное и музыкальное» [там же] родство со знаменным распевом. Она дважды подчёркивает – «не текстуально, не цитатно» [21, с. 226], и добавляет, что музыка «прогулок» создана «на основе внутреннего и слухового обладания миром древнерусского пения» [там же]. Этим утверждением, на наш взгляд, пианистка хочет показать, что русская светская музыка генетически связана с древнецерковным песенным искусством



православия. Опираясь на идею «двухплановой системы знаков», в которой исследователь мыслит произведение, можно заключить, что внешний план темы «прогулок» соответствует рефрену цикла, выполняющего функцию соединения частей, а их смысл, «загадочная сущность», являет собой мир знаменного распева, мир «правды и любви» [21, с. 228], мир преобразённой реальности.

Подобным образом М.В. Юдина подходит к интерпретации каждой из «картинок»-частей. В большинстве случаев она опускает комментарии, связанные с внешними приметами образа, опосредованного программным подзаголовком<sup>3</sup>, и сразу предлагает обнаруженные ею «смыслы», причём зачастую даёт их в предельно сжатом виде, не поясняя ход размышлений. Попытаемся проследить как метод художественного синтеза реализуется М.В. Юдиной на примере анализа пьес «Гном», «Быдло», «С мёртвыми на мёртвом языке».

Уже в комментарии к первой «картинке» цикла «Гном» она пишет: «Это искажение человеческой – от начала благодатной природы. Это – грех» [21, с. 227]. От уродства внешнего протягивается нить к уродству нравственному, духовному, обнажается внутренняя сущность образа. В контексте данной символической трактовки на основе метода художественного синтеза возникают параллели из музыкального и изобразительного искусства. В музыке «ближайшим родственником» греха М.В. Юдина называет героя оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова Гришку Кутерьму, чья душа не только повреждена совершённым непрощительным грехом, но и не стремится к покаянию.

Сюжет другой аналогии, «Притчи о слепых» нидерландского живописца и графика Питера Брейгеля-старшего (обратим внимание на вневременную параллель), соотносится с притчей из Евангелия от Матфея 15:14: «Оставьте их, они слепые вожди слепых; а если слепой ведёт слепого, то оба упадут в яму». Изображая слепоту физическую, Брейгель показывает слепоту духовную, отступление от божественных заповедей приводит к гибели. Нам представляется, что будет уместным привести слова искусствоведа Н.Н. Третьякова, по замечанию которого важнейшее значение в картине имеет виднеющаяся вдали церковь. Он отмечает, что «её колокольня является в качестве композиционной

вертикали непосредственно над местом разрыва ритмического ряда [фигур слепых. – Р. А.]. Слепые не знают и не видят дороги к храму. Они живут вне “вертикального измерения” неба» [17, с. 150]. Таков главный подтекст брейгелевского полотна. Проводя аналогию между «Гномом» и картиной «Притчи о слепых», пианистка вскрывает тем самым их духовное родство. По этому же принципу возникает параллель с гравюрами Ф.Гойи из цикла «Бедствия войны», изображающими катастрофические последствия противостояния Испании Наполеону. Основная тема этих работ – жестокость, беспощадность, зверства как следствие богоотступничества. Таким образом, «Гном» интерпретируется М.В. Юдиной не только как сказочный карлик, каковым он предстаёт в фольклоре многих народов, но выступает символическим образом «искажённого человека», «ветхого Адама» [24]<sup>4</sup>. Подобное прочтение позволяет пианистке говорить о «знаковом» начале цикла, темой которого является прародительский грех, уходящий корнями к сотворению мира.

«Мотив» первородного греха возникает, по мнению автора, в третьей «картинке», носящей польское название «Bydło», в русском варианте «Быдло». «Запряжённые, утомлённые волы», – звучит в комментарии к пьесе [21, с. 227]. Название отсылает к изображению польской крестьянской повозки на высоких колёсах, запряжённой волами. Но пианистка призывает к «более глубокому постижению бытия» [21, с. 227]. Поводом к размышлению становится основная тональность «картинки» – *gis-moll*<sup>5</sup>. М.В. Юдина характеризует её как «прозрачную, хрустальную, светящуюся» [21, с. 227]. Этот колорит, как она считает, указывает, что волы лишь аллегория, за которой скрывается человек, обречённое «работать в поте лица своего» человечество<sup>6</sup> [21, с. 227]. Происхождение фразеологизма восходит к Библии. При изгнании

<sup>4</sup> ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 87.

<sup>5</sup> Возможно, характеристика тональности предложена по системе немецкого композитора и теоретика Иоганна Маттезона (1681–1764). В одном из своих трудов учёный дал подробное описание семантического значения различных тональностей. В юдинских черновиках к статье есть указание на его учение о тональности. Значения тональности *gis-moll* по И.Маттезону нам найти не удалось.

<sup>6</sup> А.М. Курис, аспирантка М.В. Юдиной 1938 г. в Московской государственной консерватории, в своих воспоминаниях делится пометами, сделанными пианисткой в нотах «Картинок с выставки». Так, к пьесе «Быдло» надписано: «Петь, обнаружить не только ярмо. Но и страдающий в ярме субъект. Всё более выразительно, поэтому очень важны паузы, перерывы в мелодии, как бы несущий ярмо изнемогает, падает, спотыкается» [26, с. 156].

<sup>3</sup> В статье М.В. Юдиной отсутствуют какие-либо отсылки к иллюстрациям В.А. Гартмана. Исключение составляет «картинка» «Баба-Яга» – пианистка упоминает о змеином орнаменте, изображённом на рисунке художника.



Адама из рая, Бог сказал ему: «В поте лица твоего будешь есть хлеб» (Быт. 3, 19). М.В. Юдина снова выявляет «родственные духовные атмосферы», отмечая, что тема греха перекликается с оперой «Борис Годунов». Она задаётся вопросом: «Почему личность такого масштаба, такого благородства, с первой ноты своего появления в спектакле вызывает неизменно тяжёлую симпатию, уважение и острую жалость?» [21, с. 227]. В исследованиях, посвящённых музыкальному театру М.П. Мусоргского, неоднократно отмечалось, что композитор видел в Годунове прежде всего страдальца, а не преступника. Уже при первом его появлении в опере раскрывается внутреннее состояние главного героя: «Скорбит душа». Истоки душевных мучений, терзаний совести Бориса – грех отступления от божественной заповеди «Не убий».

Следующую за пьесой «Быдло» тему «прогулки» пианистка также рассматривает как «родственную» «Борису Годунову», а именно – эпизоду смерти царя. Здесь единственный раз «прогулка» звучит в минорной тональности (d-moll). Приведём слова церковного композитора, дирижёра С.З. Трубачёва, который, исследуя роль церковных песнопений в опере М.П. Мусоргского, писал, что музыка погребального напева на фоне редких ударов погребального колокола в этой сцене символизирует Божью кару, «ожидаемое возмездие за совершённый грех» [18, с. 634].

Предлагая данные аналогии к пьесе «Быдло», М.В. Юдина вновь пытается показать, что её тема «глубже проблемы только социальной» [21, с. 227]. Обобщая сказанное о «картинках» «Гном» и «Быдло», можно заключить, что их глубинное содержание – нарушение божественных заповедей, ведущее к гибели человеческой души.

Ещё один пример использования метода художественного синтеза демонстрирует анализ «картинки» “*Con mortuis in lingua mortua*”, или «С мёртвыми на мёртвом языке», второй раздел пьесы «Катакомбы. Римские гробницы» (“*Catocombae. Sepulcrum romanum*”). Появляющаяся в ней тема «прогулки» исследователь описывает так: «До чего прозрачен на фоне трепетного сопровождения здесь уже знакомый нам знаменитый распев! Тремоло реет в надмирных высотах верхних регистров, как бы в скрипках, то отражается в контрабасах и контрфаготах в предании усопших земле, <...> в прозрачном свете надгробного пения» [21, с. 228]. Заметим, что здесь пианистка заостряет внимание на роли фактуры и тембровой окраске пьесы. Одновременное мерцание, свечение в верхнем регистре и мерная поступь

темы «прогулки» в нижнем как бы «обнимает темы земной и вечной жизни»<sup>7</sup> [21, с. 228], т. е. происходит соединение двух планов бытия. Тем самым в музыке «картинки» открывается «сияние Вечности, Мира и Покоя» [21, с. 229]. Отмечая совершенство контрапунктического письма, имитаций и гармоний, «лишённых земного тяготения», «звонящих, просветлённых, заоблачных, звездоликих» [21, с. 229], М.В. Юдина в очередной раз обращается к методу художественного синтеза, позволяющего проводить аналогии «вне хронологического земного счёта времени» [21, с. 229]. Для того, чтобы более отчётливо, выпукло прозвучала мысль о надмирной сущности пьесы «С мёртвыми на мёртвом языке», она вводит параллель «из будущего» – это кантата «Звездоликий» И.Ф. Стравинского на слова К.Бальмонта. Стихотворение является вольным перифразом текстов Апокалипсиса, которое композитор трактует как псалом. Положенное на музыку, оно, по замечанию исследователей, «рождает ощущение сияющего и необозримого звукового пространства» [2, с. 133], пространства Горнего мира.

Таков обзор некоторых пьес цикла, в которых, на наш взгляд, наиболее отчётливо виден метод сопоставления «родственных духовных атмосфер», используемый М.В. Юдиной для постижения глубинных смыслов «картинок». Другим, не менее значимым методом исследования пианистки, является евангельский комментарий и метод типологической экзегезы. Оговорим, что М.В. Юдина пользовалась более пространной формулировкой для обозначения своего подхода. В письме Ю.М. Лотману она звучит следующим образом: «Комментарий с позиции вечности, онтологии, Евангелия» [27, с. 444]. Суть метода

<sup>7</sup> Примечательно, что семантический смысл подобной фактуры, используемой М.П. Мусоргским в операх, отмечен учёными-музыковедами и аналогичен юдинской трактовке. Так, Е.А. Ручьевская пишет о фрагменте из «Хованщины»: «Аккордовый пласт в сочетании с тремоло создаёт совершенно особый эффект свечения, “нимба” <...> аккордовые тремоло, и мелодии-трели выйдут за рамки изобразительности прежде всего потому, что “мистическое”, духовное является их сущностью, а изобразительность – сложной метафорой <...>. Это как бы преображённые небесные хоры, ангельские голоса» [14, с. 203]. Другой исследователь опер композитора, С.Тышко, связывает данный комплекс музыкально-выразительных средств (тремоло струнных, хоральное или подголосочное движение деревянных духовых в высоком регистре, высокая тесситура, песенная мелодика) с идеей «Фаворского света», с моментами нравственного просветления, духовного преображения [9, с. 35].



типологической экзегезы заключается в том, что для любого явления или события отыскивается прототип (отсюда – термин «типологическая») в Священном Писании и, таким образом, явление толкуется в рамках библейской парадигмы<sup>8</sup>. Многочисленные ассоциативные библейские образы и толкования в свете Евангельского откровения у М.В. Юдиной, по нашему мнению, прямо свидетельствуют об использовании данного метода<sup>9</sup>. Заметим, что в некоторых «картинках» евангельский комментарий даётся прямой цитатой из Нового Завета, в других – косвенно. На примере пьес «Тюильри», «Балет невылупившихся птенцов», «Два еврея, богатый и бедный», «Лимож. Рынок» и «Богатырские ворота» рассмотрим, каким образом применяются данные методы.

К «картинкам» «Тюильри» и «Балет невылупившихся птенцов» пианистка даёт самые скупые комментарии. Их музыкальный образ прозрачен – это, как подчёркивает автор, «беспроблемные» [21, с. 227] картинки, излучающие радость беззаботной, озорной детской игры. Но за «видимым» внешним планом стоит библейский подтекст. Фраза М.В. Юдиной «Будьте как дети!» отсылает к известной заповеди. В Евангелии от Матфея 18:3 она звучит так: «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное», и ещё раз в Главе 19:14: «Таковых есть Царство Небесное». Очевидно, что в рамках христианской семиологии использование слова «дети» как символа небесных граждан не является произвольным. Пианистка подводит к мысли, что дети в «Тюильри» и в «Балете невылупившихся птенцов» – воплощение душевной чистоты, носители целостного восприятия мира, свидетели райского бытия. Примечательно расположение этих «картинок» в цикле. «Тюильри» звучит после «Гнома», а «Балет невылупившихся птенцов» следует сразу за «Быдло». Образуется своего рода антитеза: теме греха, смерти противостоит тема отражения райского бытия, Царствия Божия.

Наиболее насыщена евангельскими цитатами у М.В. Юдиной пьеса «Два еврея, богатый и бедный». Вспомним уже процитированный в начале статьи фрагмент из письма Ю.М. Лотману, в котором она отмечает, что тема этой «картинки» «метафизически и исторически шире» лежащей на поверхности темы социального неравенства. Пианистка предпосылает пьесе сразу три Библейских отрывка. Первый из Евангелия от Матфея 19, 23–24: «Трудно войти богатому в Царство Небесное», второй – из послания Иакова 2:5: «Не бедных ли мира сего избрал Бог быть богатыми верою», и третий из Евангелия от Луки 1:53: «Алчущих исполнил благ, а богатыщихся отпустил ни с чем». Если попытаться кратко обозначить смысл отобранных цитат, можно сказать, что невозможно следовать за Господом, предпочитая Ему богатство, имущество, призвание, славу (слова первого фрагмента обращены к богатому юноше, не пожелавшему расстаться со своим именем, дабы последовать за Христом). Последний отрывок имеет различные трактовки. В некоторых из них, алчущие олицетворяют жаждущих правды, слова Истины Христа, а богатыщиеся – книжников, фарисеев, законников, гордящихся мирским богатством, образованностью, знатностью. Существуют толкования, в которых алчущими зовутся язычники, уверовавшие в Христа, богатыщихся же олицетворяет Еврейский народ, за неверие отвергнутый Богом. Вероятно, последняя трактовка также учитывалась М.В. Юдиной, поскольку она указывала, что тема еврейства в данной пьесе взята исторически масштабнее.

Пианистка отмечает, что характерные речевые интонации «картинки», с одной стороны, звучат как интонации «извечной печали», с другой – как голос «грубейшего, жестокого материализма и скупости» [21, с. 228]. «Проблема еврейства» (отмеченная в черновых записях к статье) в представлении М.В. Юдиной связана и со страданием еврейского народа в течение многовековой истории (не случайно в черновиках встречается указание на Тринадцатую симфонию «Бабий Яр» Д.Д. Шостаковича)<sup>10</sup>, и с тем, что богоизбранный народ не принял Бога. В статье о «Картинках с выставки» она повторит мысль, озвученную в письме Ю.М. Лотману: «Тема взята Мусоргским значительно шире и глубже прямолинейного изображения провинциального еврейского быта» [21, с. 228]. Поэтому «метафизически» пьеса «Два еврея» вновь возвращает к теме греха богоотступничества. При таком взгляде частная сценка приобретает огромный

<sup>8</sup> Метод типологической экзегезы как творческий метод древнерусского книжника описан в монографии по древнерусской литературе Л.Левшун «История восточнославянского книжного слова XI–XVII веков». Однако, данный подход возможно использовать и как метод анализа. В частности, метод типологической экзегезы получил обоснование в статье Р.Р. Измайлова «Поэзия и богословие: к постановке проблемы» [5].

<sup>9</sup> Близость юдинских символических толкований музыкальных произведений к христианской экзегетике была отмечена одним из авторитетных исследователей творчества пианистки К.В. Жабинским [3, с. 23].

<sup>10</sup> ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 88.



размах, становится «мотивом» целого народа.

После «Двух евреев» вновь появляется тема «прогулки», которая звучит теперь более торжественно, чем прежде – «мощно, отраднo, соборно» [21, с. 228]. Но это – «элементарная антитеза» [21, с. 228], делает ремарку М.В. Юдина. Что здесь важно? Духовное противопоставление – народа, отвергшего Спасителя, и народа, принявшего и хранящего предание. Для того, чтобы высветить это принципиальное расхождение, коренящееся в генетической памяти двух народов, пианистка выбирает строки А.С. Пушкина: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет» [21, с. 228].

Как таковой метод типологической экзегезы используется М.В. Юдиной для толкования следующих двух пьес цикла – «Лимож. Рынок» и «Катакомбы. Римская гробница». Не отрицая первого символического плана, автор пишет, что музыка рисует шумную толкотню на городском рынке, кипит торговля, персонажи «Лиможа» «веселятся, торгуют, зубоскалят (ведь это и скептическая Франция!), сплетничают, смеются» [21, с. 228]. Однако пианистка повторяет не раз прозвучавшую в статье мысль – необходимо «подойти к ней с позиции более глубокого понимания» [21, с. 228]. «Лимож» – не только «весёлая сценка, новелла, басня» [21, с. 228], но и преддверие к евангельской сцене изгнания торгующих из храма. Возможно, подобное толкование выглядело бы не вполне убедительным, однако М.В. Юдина называет «ключом» к нему начало, а точнее, переход к «Катакомбам», начинающийся ударом *attacca* (т. е. «без перерыва»). Эффект внезапности усиливается и за счёт ускорения темпа в последних тактах «Лиможа» (*rosso accelerando*): музыка следующей пьесы буквально взрывается оглушительным, на два форте, громогласным звуком «си», одновременно взятым в трёх октавах нижнего регистра, символизируя в интерпретации М.В. Юдиной появление Христа. Этот «сюжет» описан у двух евангелистов, Матфея и Иоанна. Приведём фрагмент из Евангелия от Иоанна, 2:12–22, в котором сказано: «Иисус пришёл в Иерусалим и нашёл, что в храме продавали волов, овец и голубей, и сидели меновщики денег. И, сделав бич из верёвок, выгнал из храма всех, также и овец, и волов, и деньги у меновщиков рассыпал, а столы их опрокинул». На этом примере отчётливо виден метод типологической экзегезы. Прототипом рыночной площади «Лиможа» выступает двор иерусалимского храма, в котором правят менялы и торговцы, потому это место названо Христом «вертепом разбойников» (Мф. 21:13). В следующей пьесе цикла «Катакомбы. Римская гробница» действие переносится в «иной мир».

По поводу юдинской интерпретации заключительной «картинки» «Богатырские ворота» необходимо сделать важную ремарку. В статье 1974 года комментарий к ней был полностью опущен. Судя по черновым записям, хранящимся в Отделе рукописей РГБ, пианистка предполагала, что какие-то фрагменты текста редакторы не примут. Напротив названия пьесы есть такие комментарии – «Апофеоз. “Слава в Вышних Богу”!! “Святой Боже” и Ектении»<sup>11</sup>, и рядом с ними реплика в скобках – «простят ли?» [23]<sup>12</sup>. При работе с архивными документами обнаруживается, что в трёх вариантах печатного текста статьи большая часть перечёркнута синими чернилами, а на поля вынесены пометки «это не надо печатать» [23]. Редакция журнала «Советская музыка» оставила тот фрагмент, в котором М.В. Юдина интерпретирует «Богатырские ворота» в традиционном ракурсе, как прославление Русской земли, величание русского народа.

Безусловно, музыка пьесы торжественна, величественна, сродни оперной сцене, в ней явственно слышен праздничный, ликующий колокольный перезвон, общенародное пение. Однако имеет смысл вновь вернуться к словам М.В. Юдиной о том, что за конкретной реальностью стоят более глубокие смыслы, поэтому рассматривать сюжет этой «картинки» нужно не только в плоскости земных реалий. Характерна пометка в черновых записях: «Катакомбы» и «Богатырские ворота» «очистить» от «историзма»<sup>13</sup>, т. е. отойти от буквального толкования пьес, их связи с историческим Римом и Киевом, выявить более глубокий смысловой подтекст, связанный с духовным миром. Она даёт небольшой комментарий: «Русский храм, его архитектура, его смысл и значение, общенародное пение, ликующее многолюдство, колокольный звон» [21, с. 230]. Каков же смысл и назначение русского храма? Церковь не ограничивается земным пространством и временем, в своей соборной полноте она обнимает Церковь на земле и Церковь небесную. Храм Божий

<sup>11</sup> «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение», – начальные слова Великого славословия, исполняемого в ходе вечернего богослужения. «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас», или «Трисвятое» – молитва, произносимая за каждой Литургией. Пианистка предполагала ввести эти слова, повторяемые во время богослужения, наряду с примерами повторов строф в «Слове о полку Игореве», хоралов в «Страстях по Матфею» И.С. Баха, в качестве раскрытия смысловых функций повторов темы Прогулки.

<sup>12</sup> ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 95.

<sup>13</sup> ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 86.



есть небо на земле, святая Церковь воспеваёт: «Стояще в храме Славы Твоя на Небесах стояти мним»<sup>14</sup> [21, с. 230], – М.В. Юдина приводит слова из православного богослужения, обращённые к Богородице в надежде «жизни будущего века». На наш взгляд, будет уместно процитировать русского религиозного мыслителя, князя Е.Н. Трубецкого, чьё имя отмечено автором в черновом варианте статьи напротив «картинки» «Богатырские ворота». Он писал, что русский храм «олицетворяет собою иную действительность – то небесное будущее, которое манит к себе» [19, с. 19], и ещё: «Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов и человеков, и всякое дыхание земное, – такова основная храмовая идея нашего религиозного искусства» [19, с. 23]. Воскресение Христово возвестило радость всему миру: открыло путь к Царствию Небесному, стало залогом и началом всеобщего воскресения.

Таким образом, анализ юдинских комментариев позволяет сделать вывод о том, что «Картинки с выставки» в прочтении пианистки охватывают Ветхий и Новый Завет, всю библейскую историю мира – от грехопадения первых людей до события вселенского масштаба – воскресения мёртвых, дарованного человечеству через Воскресение Христово. «Смыслы», обретенные в сочинении М.П. Мусоргского, позволили М.В. Юдиной говорить о цикле в исключительных категориях – это «произведение, всеобъемлющее и единственное по своему значению – художественному и духовному – во всей истории музыки» [21, с. 230].

Подчёркивая глубинные связи духовного мира пианистки с русской культурой, А.М. Кузнецов писал следующее: «Юдина, человек церковный, тонко чувствовала нетленную красоту древней русской культуры: иконописи, храмовой архитектуры, хорового пения. И воспевала её на тысячу ладов – и устно, и письменно: достаточно перечитать её статью “Картинки с выставки” Мусоргского, которую сегодня можно поставить в один ряд с работами Е.Н. Трубецкого о русской иконе» [7, с. 163]. Представляется, что сравнить исследование М.В. Юдиной с уникальным по своему значению для русской культуры трудом

«Три очерка о русской иконе», явившимся по сути философским открытием иконы, А.М. Кузнецову позволили не только преклонение перед личностью Марии Вениаминовны, но та глубина мысли, широта общекультурного контекста, в которых гениальное сочинение М.П. Мусоргского, не выходящее в исполнительской практике и истории музыки за рамки конкретно-образного представления, приобрело совершенно иной размах, иное измерение.

«Умозрением в красках», или иначе – «богословием в красках» назвал икону Е.Н. Трубецкой. Иконографический образ представляет несомненную эстетическую ценность, но суть его – в возвещении Евангелия. Поставив статью выдающейся русской пианистки и мыслителя о «Картинках с выставки» на один уровень с работой Е.Н. Трубецкого, А.М. Кузнецов тем самым указал на линию «вчувствования» М.В. Юдиной в евангельский подтекст. Её опыт раскрытия музыкальной символики «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского сравним с попыткой «умозрения в звуках», по аналогии с определением Е.Н. Трубецкого. В этом смысле, композиционная концепция<sup>15</sup> цикла «от смерти к жизни»<sup>16</sup>, выдвинутая М.В. Юдиной в 1969 году, является свидетельством уникального для данного исторического периода метода исследования музыкального произведения с христианских позиций.

<sup>14</sup> Неполная цитата Тропаря Триоди Постной: «В храме стояще славы Твоя, на небеси стояти мним, Богородице, Дверь Небесная, отверзи нам двери милости Твоя».

<sup>15</sup> Данный термин встречается в черновых записях к статье. Представляется, что М.В. Юдина использует его, имея ввиду не только композиционное строение формы «Картинок», но и глубинную драматургию цикла, обнаруживаемую посредством взаимосвязей между частями.

<sup>16</sup> ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 86.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Валькова В.Б. На земле, в небесах и в преисподней. Музыкальные странствия в «Картинках с выставки» // Музыкальная академия. 1999. № 2 (667). С. 138–144.
- 2/ Вершинина И. Бальмонт и Стравинский // Музыкальная академия. 1992. № 4 (641). С. 130–135.
- 3/ Жабинский К.А. Исполнительская деятельность М. Юдиной как опыт религиозного служения // Невельский сборник. СПб.: Лема, 2019. Вып. 25. С. 21–31.
- 4/ Зенкин К. Юдина в общении с русской религиозной философией // Музыкальная академия. № 2 (671), 2000. С. 101–106.
- 5/ Измайлов Р.Р. Поэзия и богословия: к постановке проблемы // Известия Саратовского университета. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, Вып. 3. С. 93–97.
- 6/ Клобукова Н.Ф. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского в творчестве современных японских музыкантов: проблемы интерпретации // М.П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство. Вып. 2. Ч. 1. 2019. С. 144–152.
- 7/ Кузнецов А.М. Впечатленная душа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 560 с.
- 8/ Кузнецов А.М. Пути духовного созерцания. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. 350 с.
- 9/ Михайлова Е.А. Христианская идея и молитва. Первая редакция «Бориса Годунова» // Музыкальная академия. 2011. № 2 (734). С. 32–37.
- 10/ Павлинова В.П. Смерть и Вечность в музыкальном мире Мусоргского. К теме: композитор-реалист и изобразительное искусство // Диалог искусств и арт-парадигм. Шестидесятники XIX века. Саратов. 2022. Т. 36. С. 249–269.
- 11/ Полякова Л. «Картинки с выставки» Мусоргского // Советская музыка, 1951. Вып. 3 (148). С. 75–81.
- 12/ Потапцев А.В. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского: мистерия смерти и Воскресения (часть 1) // Актуальные вопросы музыкознания. Научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского «Arte». 2022. № 2. С. 14–24.
- 13/ Потапцев А.В. «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского: мистерия смерти и Воскресения (часть 2) // Актуальные вопросы музыкознания. Научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского «Arte». 2022. № 3. С. 12–30.
- 14/ Ручьевская Е.А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1993. № 1 (642). С. 200–203.
- 15/ Сохор А. Несколько вступительных слов к очерку М.Юдиной // Советская музыка. 1974. № 9. С. 95.
- 16/ Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского: от источниковедения и текстологии

к драматургическим концепциям и философии истории. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2007. 43 с.

- 17/ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Козельск: Свято-Введен. Оптина Пустынь, 2001. 261 с.
- 18/ Трубочёв Сергей. Избранное: ст. и исслед. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. 730 с.
- 19/ Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. СТСЛ, 2011. 160 с.
- 20/ Хубов Г. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 804 с.
- 21/ Юдина М.В. Вы спасетесь через музыку. Литературное наследие. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 412 с.
- 22/ Юдина М.В. Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945 гг. М.: РОССПЭН, 2006. 654 с.
- 23/ Юдина М.В. Дух дышит, где хочет. Переписка 1962–1963 гг. М.: РОССПЭН, 2010. 854 с.
- 24/ Юдина М.В. М.П. Мусоргский. «Картинки с выставки» – статья в трёх вариантах. Автографы и машинопись с авторской правкой // ОР РГБ. Ф. 527. К. 5. Ед. хр. 11. Л. 30–105.
- 25/ Юдина М.В. Пред лицом Вечности. Переписка 1967–1970 гг. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 592 с.
- 26/ Юдина М.В. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Советский композитор, 1978. 416 с.
- 27/ «Я всегда ищу и нахожу Новое...» Неизвестная переписка Марии Юдиной. М.; СПб.: Нестор-История, 2022. 544 с.

## REFERENCES

- 1/ Val`kova, V.B. (1999), "On Earth, in Heaven and in the Underworld. Musical Wanderings in Pictures at an Exhibition", *Muzykal'naya akademiya*, no. 2 (667). pp.138–144. (In Russ.)
- 2/ Vershinina, I. (1992), "Balmont and Stravinsky", *Muzykal'naya akademiya*, no. 4 (641), pp. 130–135. (In Russ.)
- 3/ Zhabinskij, K.A. (2019), "Performing activities of M.Yudina as an experience of religious service", *Nevel'skij sbornik*, Saint Petersburg: Lema, Issue. 25, pp. 21–31. (In Russ.)
- 4/ Zenkin, K. (2000), "Yudina in communication with Russian religious philosophy", *Muzykal'naya akademiya*, no. 2 (671), pp. 101–106. (In Russ.)
- 5/ Izmajlov, R.R. (2013), "Poetry and theology: towards the formulation of the problem", *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Filologiya. Zhurnalistika*, vol. 13, Is. 3, pp. 93–97. (In Russ.)
- 6/ Klobukova, N.F. (2019), "“Pictures at an Exhibition” by M.P. Musorgsky in the Works of Contemporary Japanese Musicians: Problems of Interpretation", *M.P. Musorgskij: Istoki. Istina. Iskusstvo*, Is. 2, Parth 1, pp. 144–152. (In Russ.)
- 7/ Kuznecov, A.M. (2021), *Vpechatlennaya dusha [Impressed soul]*, Centr gumanitarny`x iniciativ, Moscow; Saint Petersburg, 560 p. (In Russ.)



- 8/ Kuznecov, A.M. (2022), Puti duxovnogo sozerczaniya [Paths of spiritual contemplation], Centr gumanitarny`x iniciativ, Moscow; Saint Petersburg, 350 p. (In Russ.)
- 9/ Mixajlova, E.A. (2011), "Christian idea and prayer. First edition of "Boris Godunov"", Muzy`kal`naya akademiya, no. 2 (734), pp. 32–37. (In Russ.)
- 10/ Pavlinova, V.P. (2022), "Death and Eternity in the Musical World of Mussorgsky. On the topic: a realist composer and fine art", Dialog iskusstv i art-paradigm. Shestidesyatniki XIX veka, Saratov, vol. 36, pp. 249–269. (In Russ.)
- 11/ Polyakova, L. (1951), ""Pictures at an Exhibition" by Mussorgsky", Sovetskaya muzy`ka, Issue. 3 (148), pp. 75–81. (In Russ.)
- 12/ Potapcev, A.V. (2022), ""Pictures at an Exhibition" by M.P. Musorgsky: the mystery of death and Resurrection (part 1)", ARTE, no. 2, pp. 14–24. (In Russ.)
- 13/ Potapcev, A.V. (2022), ""Pictures at an Exhibition" by M.P. Musorgsky: the mystery of death and Resurrection (part 2)", ARTE, no. 3, pp. 12–30. (In Russ.)
- 14/ Ruch`evskaya, E.A. (1993), "Word and extra-verbal content in the works of Mussorgsky", Muzy`kal`naya akademiya, no. 1 (642), pp. 200–203. (In Russ.)
- 15/ Soxor, A. (1974), "A few introductory words to the essay by M.Yudina", Sovetskaya muzy`ka, no. 9. p. 95. (In Russ.)
- 16/ Teterina, N.I. (2007), Istorizm xudozhestvennogo my`shleniya M.P.Musorgskogo: ot istochnikovedeniya i tekstologii k dramaturgicheskim koncepcijam i filosofii istorii [Historicism of artistic thinking of M.P. Mussorgsky: from source studies and textual criticism to dramatic concepts and philosophy of history], Abstract of Cand. Sc.Thesis, Moscow, 719 p. (In Russ.)
- 17/ Tret`yakov, N.N. (2001), Obraz v iskusstve. Osnovy` kompozicii [Image in Art. Basics of Composition], Svyato-Vveden. Optina Pusty`n`, Kozel`sk, 261 p. (In Russ.)
- 18/ Trubachyov, Sergij (2005), Izbrannoe: st. i issled [Selected: articles and research], Progress-Pleyada, Moscow, 730 p. (In Russ.)
- 19/ Trubeczkoj, E.N. (2011), Tri ocherka o russkoj ikone [Three essays on the Russian icon], STSL, 160 p. (In Russ.)
- 20/ Xubov, G. (1969), Musorgskij [Mussorgsky], Muzy`ka, Moscow, 804 p. (In Russ.)
- 21/ Yudina, M.V. (2005), Vy`spasetes` cherez muzy`ku. Literaturnoe nasledie [You will be saved through music], Izdatel`skij dom «Klassika-XXI», Moscow, 412 p. (In Russ.)
- 22/ Yudina, M.V. (2006), Vy`sokij stojkij dux. Peregiska 1918–1945 gg. [High and Enduring Spirit. Correspondence 1918–1945], ROSSPE`N, Moscow, 654 p. (In Russ.)
- 23/ Yudina, M.V. (2010), Dux dy`shit, gde xochet. Peregiska 1962–1963 gg. [The Spirit Breathes Where It Wills. Correspondence 1962–1963], ROSSPE`N, Moscow, 854 p. (In Russ.)
- 24/ Yudina, M.V. M.P.Musorgskij. "Kartinki s vy`stavki" – stat`ya v tryox variantax. Avtografy` i mashinopis` s avtorskoj pravkoj, OR RGB. K. 5. Ed. xr. 11. L. 30–105.
- 25/ Yudina, M.V. (2019), Pred liczom Vechnosti. Peregiska 1967–1970 gg. [In the Face of Eternity. Correspondence 1967–1970], Centr gumanitarny`x iniciativ, Moscow; Saint Petersburg, 592 p. (In Russ.)
- 26/ Yudina, M.V. (1978), Stat`i, vospominaniya, materialy` [Articles, memoirs, materials], Sovetskij kompozitor, Moscow, 416 p. (In Russ.)
- 27/ "Ya vseгда ishhu i naxozhu Novoe...", Neizvestnaya perepiska Marii Yudinoj (2022) [«I always seek and find the New...» Unknown correspondence of Maria Yudina], Nestor-Istoriya, Moscow; Saint Petersburg, 544 p. (In Russ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Алисова Раиса Михайловна, соискатель учёной степени кандидата искусствоведения, концертмейстер кафедры академического пения, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова.

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

#### AUTHOR INFORMATION

Raisa M. Alisova, Applicant for the degree of Candidate of Art Criticism, Accompanist of the Academic Singing Department, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov

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



УДК 784.1

## ЦИКЛ ЮРИЯ ФАЛИКА «ЗИМНИЕ ПЕСНИ»: К ПРОБЛЕМЕ СЛОВО И МУЗЫКА

**Л.Л. РАВИКОВИЧ**

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

**АННОТАЦИЯ.** Проблема взаимодействия музыки и слова в вокальных произведениях всегда привлекала внимание многих исследователей, поскольку синтез двух автономных видов искусств – музыки и поэзии, в котором каждый из этих видов оказывает друг на друга образно-эмоциональное, интонационное и композиционное влияние, представляет большой интерес. В этой связи статья, посвящённая хоровому циклу «Зимние песни» выдающегося петербургского композитора Юрия Фалика, является весьма актуальной. Автор рассматривает данное сочинение с точки зрения соотношения музыкального и словесного рядов, анализируя содержание, метrorитмическую организацию, форму поэтического текста и выявляя, как эти средства выразительности воплощаются в музыке. Кроме того, в работе подчёркивается мысль об оригинальности художественной концепции рассматриваемого опуса. Композитор, обратившись к стихам разных поэтов, написанным в разные годы и даже эпохи, принимая во внимание текстовые особенности и связи, создаёт цикл, отличающийся цельностью и структурной завершённостью, в котором все части объединены общей идеей и имеют сквозную линию драматургического развития. Подобный творческий подход к литературно-поэтическому источнику, его музыкальное решение свидетельствуют о мастерстве и таланте его создателя.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** композиция, лад, мелодика, ритм, рифма, стихотворение, строфа, структура.

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

## CYCLE OF YURI FALIK “WINTER SONGS”: WORD AND MUSIC TO THE PROBLEM

**L.L. RAVIKOVICH**

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

**ABSTRACT.** The problem of the interaction of music and word in vocal works has always attracted many researchers, since the synthesis of two autonomous types of arts-music and poetry, in which each of these types exerts a figurative-emotional, intonational and compositional influence on each other, is of great interest. In this regard, an article dedicated to the choral cycle of the outstanding St. Petersburg composer, People’s Artist of the Russian Federation Yuri Falik, is very relevant. In it, the author examines this composition from the point of view of the ratio of the musical and verbal series, analyzing the content, metrorhythmic organization, the form of the poetic text and identifying how these means of expression are embodied in music. In addition, the work emphasizes the idea of the originality of the artistic concept of the opus in question. Composer, turning to poems by different poets written in different years and even eras, taking into account textual features and connections, creates a cycle characterized by integrity and structural completeness, in which all parts are united by a common idea and have a through line of dramatic development. Such a creative approach to the literary and poetic source, his musical decision testifies to the skill and talent of its creator.

**KEY WORDS:** composition, mood, melody, rhythm, rhyme, poem, stanza, structure.

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



Значительный вклад в развитие отечественной хоровой музыки внёс талантливый петербургский композитор, народный артист Российской Федерации, дирижёр, музыкально-общественный деятель, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова Юрий Александрович Фалик (1936–2009). Он является автором большого количества хоровых произведений в разных жанрах (поэма, сюита, концерт, цикл), отличающихся мастерством, яркой образностью и красочностью звучания.

Вместе с тем творчество Ю. Фалика ещё недостаточно изучено, что послужило одним из основных критериев в выборе темы. Из специальной литературы, посвящённой его музыкальному наследию, можно назвать монографический очерк Е.А. Ручьевской [5], статью А.И. Климовицкого [2], а также кандидатскую диссертацию О.В. Тарасовой [7]. Несомненной ценностью обладает и книга Ю.А. Фалика «Метаморфозы» [8], вышедшая уже после смерти композитора, в которой он делится воспоминаниями о своём жизненном и творческом пути.

Хоровой цикл Ю. Фалика «Зимние песни», рассматриваемый с точки зрения взаимодействия поэтического слова и музыки, в указанных источниках не освещался. Подобный ракурс исследования, обусловивший применение различных методов анализа (целостный, семантический, филологический и хороведческий), позволяет раскрыть «соавторское» отношение композитора к стихотворным текстам, дать более полное и ёмкое изображение анализируемого явления.

Цикл «Зимние песни», относящийся к раннему периоду творчества Ю. Фалика, был написан в 1975 году специально для Рижского камерного хора «Ave sol», основателями и руководителями которого были Имантс и Гидо Кокарс<sup>1</sup>.

Литературно-поэтической основой «Зимних песен» послужили стихи русских поэтов XX века: Анатолия Жигулина, Бориса Пастернака и Николая Заболоцкого, выбор которых для Ю. Фалика не являлся случайным. Лирика этих поэтов была очень созвучна мировосприятию композитора: философская глубина, одухотворённость, метафоричность

и многозначность образных смыслов.

Отметим, что данный опус, написанный на стихи разных авторов, относится к категории смешанных циклов, в отличие от монопоэтических, созданных на стихи одного поэта, где единство замысла достигается в известной мере литературно-стилевой основой музыки. К подобным циклическим формам Ю. Фалик обращался неоднократно. Так, в 1970 году из-под его пера выходит опус «Осенние песни», написанный на стихи Д. Кедрина, К. Бальмонта, И. Никитина, А. Жигулина, в 1976-м – сюита для женского хора «Эстонские акварели» на стихи Д. Вааранди и Ю. Лийва в переводе с эстонского Д. Самойлова и Л. Тоома. Позже, в 2001 году композитор создаёт концерт для солирующего сопрано и смешанного хора «Элегии» на стихи А. Ахматовой и Н. Гумилёва.

Во всех вышеназванных сочинениях поэтические тексты объединяет тематическое родство, общность сюжета, идеи, что характерно и для цикла «Зимние песни». Так, на первый взгляд, три части этого опуса – лишь контрастные картины зимней природы. Однако, в действительности, хоры Ю. Фалика выходят за рамки иллюстративно-пейзажных зарисовок. Композитор отобрал и скомпоновал стихотворения так, чтобы выразить самой их последовательностью идею закономерной смены явлений природы (метель, ночная вьюга, оттепель), которая ассоциируется со сменой жизненных коллизий. Здесь символически прочерчена линия необратимых превращений земной материи: № 1 «Зимние метели» («Вот уж белыми метелями забинтована земля»), № 2 «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле во все пределы»), № 3 «Оттепель» («Оттепель после метели, только утихла пурга»). Эта концепция, привнесённая композитором, лежит в глубинной подоснове цикла и определяет внутреннюю логику развития. Цепь сменяющих друг друга контрастных картин-настроений имеет динамические очертания волны: при движении от первого хора к третьему явственно доминирует прилив энергии света, жизнеутверждения.

Подчеркнём при этом, что в построении цикла присутствуют черты симметрии: хоры лирико-философского характера (№ 1 «Зимние метели» и № 3 «Оттепель») обрамляют второй – динамически насыщенный и драматичный (№ 2 «Зимняя ночь»). Первый хор выполняет функцию экспозиции, здесь

<sup>1</sup> Именно этот замечательный коллектив проявил интерес к хоровой музыке Юрия Фалика, впервые блестяще исполнив его сочинение «Осенние песни» (1970 г.).



зарождается основная тема, «экспонируется» зимний пейзаж и на его фоне – лирический герой с тем строем мыслей и чувств, каким завершается заключительная строфа: «Нету злого, нету грустного, нету горького в душе». От текста первой части перебираются к последующим разнообразные связующие мотивы: «Над равнинами холодными / Красным золотом горя» (№ 1), «Свеча горела на столе, свеча горела», «И всё терялось в снежной мгле / Седой и белой» (№ 2), «Только утихла пурга», «Скоро, построившись в ряд, / «Птиц перелетных кочевья / В трубы весны затрубят» (№ 3).

Таким образом, отобрав стихи разных поэтов и расположив их в определённом порядке, композитор создаёт новый цикл, в котором поэтические образы, вступая во взаимодействие, образуют сквозную «сюжетную» линию, развивающую лирико-психологическую тему личности и судьбы героя – от первой части через вторую – к третьей. Включённые в особый контекст, эти стихи приобретают иной смысл, иное звучание. Благодаря продуманной их компоновке Ю. Фалик привносит в сочинение оригинальную идею, которой не было в заимствованных поэтических образцах.

Литературной основой для первого хора «Белые метели» послужило стихотворение Анатолия Жигулина, написанное в 1966-м и вошедшее в сборник «Полярные цветы», изданный в том же году. Оно представляет собой миниатюру, относящуюся к пейзажной лирике поэта, в которой образ природы воплощается через чувства и восприятие лирического героя. Созерцая красоту зимней природы, автор избавляется от горьких размышлений и обретает душевный покой и умиротворение. Свет, струящийся от «хрусткого снега», освещает его душу, приводит к гармонии с самим собой: «Нету злого, нету грустного, нету горького в душе».

Вот уж белыми метелями  
Забинтована земля,  
И снегами беспредельными  
Тихо светятся поля.

Вот уж дымными полотнами  
Укрывается заря,  
Над равнинами холодными  
Красным золотом горя.

В эти дни невероятные,  
Что проносятся, звеня,  
Всё яснее, всё понятнее,  
Всё доступней для меня.

И когда от снега хрусткого  
Свет струится по меже —  
Нету злого, нету грустного,  
Нету горького в душе.

Пусть бросают нас любимые,  
Пусть года уже не те —  
Всё приличней, всё терпимее  
В этой звонкой чистоте.

Очевидно, что при преобладающем лирическом тоне высказывания, в подтексте стихотворения взаимодействуют светлая созерцательность и затаённая печаль, безмятежность и экспрессия душевных движений, благодаря чему создаётся образно-смысловая двуплановость.

Своеобразна композиция опуса А. Жигулина, состоящая из пяти строф-катренов, стиховые строки которых связаны между собой перекрёстной рифмой: а б а б. Так, нечётные девятислоговые строки с дактилическим окончанием (третий ударный слог от конца стиха) чередуются с чётными семислоговыми строками с мужским окончанием (ударный последний слог). Ритмическое своеобразие также вносит разностопный хорей с вторгающимся в каждую строку пиррихией (пропуском ударения).

Обратившись к данному стихотворению, композитор вносит в него существенные изменения, подчиняя своему замыслу. Из пяти строф он оставляет только четыре, пропуская третью строфу. Кроме того, после заключительной пятой строфы Ю.Фалик вводит повтор первой и четвёртой, в результате чего образуется кольцевая шестистрофная композиция.

Опираясь на метрику стиха, композитор создаёт вариантно-строфическую форму с чертами трёхчастности (схема 1). При этом музыкальная строфа, охватывая два четверостишия, имеет запевно-припевную структуру, в которой запев и припев образуют восьмитактовый период, делящийся на два предложения (4 + 4).

A		A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>		Кода
a	b	a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>
f – b	d – es	f – b	d – e	f – es	d – e	D
4 т.	4 т.	4 т.	6 т.	4 т.	4 т.	5 т.

Схема 1. Форма хора «Белые метели»



Основу главной темы первой части цикла составляет двутактовая фраза, которая, охватывая диапазон квинты, носит волнообразный характер. Восходящее движение от примы к четвёртой ступени, а затем к пятой, сменяется дальнейшим поступенным заполнением (т. 1–2). Эта мелодико-ритмическая формула, слегка варьируясь и изменяясь, проходит через всё сочинение, вызывая ассоциации с метелью, кружением снежного вихря.

Своими чертами тема хора близка лирическим народным песням, на что указывают трихордовые обороты (*f-as-b*), опевания опорных тонов минорного лада, мягкость и плавность мелодической линии. Окончания фраз завершаются неустойчивой гармонией; каждая из них как бы перетекает в следующую, создавая ощущение непрерывности развития, текучести.

Метроритмическая организация «Белых метелей» весьма прихотлива. Она основана на постоянном чередовании двух несимметричных метров: 11/8 и 5/4 (т. 1–8). Эта закономерность нарушается в каденциях первой и третьей строф за счёт введения других размеров (7/8, 3/4, 4/4), что подчёркивает важные по смыслу слова: «В этой звонкой чистоте» (т. 16–18), «Нету грустного, нету горького в душе» (т. 27–31). При этом, отметим, что группировка восьмых длительностей в смешанных метрах непрерывно меняется – за триольными восьмыми следуют дуольные и наоборот, что вкупе с мелодикой способствует созданию ощущения беспрестанных порывов ветра.

Не менее интересна ладовая структура части, в которой наблюдается постоянная смена устоев на границах построений. Так, в первом предложении начальной строфы движение направлено в сторону субдоминантовой сферы: золийский *f-moll* – фригийский *b-moll* (т. 1–4). Во втором предложении происходит модуляция из дорийского *d-moll* в дорийский *es-moll* (т. 5–8). Аналогичное сопоставление различных ладов наблюдается во второй строфе: золийский *f-moll* – фригийский *b-moll* (т. 9–12), золийский *d-moll* – фригийский *e-moll* (т. 13–18). В третьей строфе оба предложения завершаются неустойчиво на диссонирующих интервалах тритона и септима: золийский *f-moll* – неустой (т. 19–22), дорийский *d-moll* – неустой (т. 23–26). Кода, в отличие от минорных предыдущих строф, выдержана в лидийском *D-dur* (т. 27–31).

Как видно, наряду с главной тоникой *f-moll* периодически функционируют побочные, вводимые в ходе ладовых модуляций. Особенно важен *d-moll*, появляющийся в начале второго предложения каждой строфы, а также одноимённый мажор (*D-dur*),

завершающий произведение и придающий тональную двойственность, незамкнутость.

Из анализа следует, что в данном хоре достигнут оригинальный ладовый синтез: централизованная тональность частично уступила место модальной системе, господство одного центра нарушено тональной многозначностью, ладовой переменностью, что близко фольклорной традиции и придаёт сочинению черты народно-песенного склада. Подчеркнём при этом, что подобная ладовая переливчатость в сочетании с мелодико-ритмическими особенностями хора создаёт эффект игры света, струящегося с бесконечных русских равнин, о чём говорится в поэтическом тексте: «И снегами беспредельными тихо светятся поля».

Фактурный план «Белых метелей» гибок и изменчив. Так, уже с первых тактов устанавливается гомофонный вид изложения: тема-рельеф, звучащая в партии теноров на фоне тонического органного пункта басов, в дальнейшем передаётся басам, а роль педали выполняет теноровая партия (т. 1–4). Причём во втором такте наблюдается эпизодическое вкрапление гетерофонии (движение параллельными интервалами), которая в дальнейшем используется в сочетании с гомофонией, образуя смешанный вид фактуры. Так, во втором предложении первой строфы тема-рельеф, дублируемая тенорами, звучит на фоне органного пункта альтов, удвоенного басами (т. 5–8). Такой же смешанный вид фактуры, сочетающий одновременно и гомофонию, и гетерофонию, встречается во второй строфе (т. 9–12). При этом второе предложение усложняется аккордикой, в результате чего образуется гетерофонно-гармонический склад (т. 13–18). Изложение третьей строфы повторяет приёмы, найденные в первой: гетерофония + гомофония (т. 19–26). В коде фактура разделяется на два пласта: канон в женских голосах и органный пункт в мужских (т. 27–31). Поочерёдное наложение двух партий альтов и сопрано образует кластер, который, постепенно истаявая на фоне квинтовой педали теноров и басов, повисает как вопрос о высшем смысле бытия. В целом фактура вместе с другими средствами музыкальной выразительности (мелодика, ритм, гармония) активно участвует в формировании образного строя произведения.

В основу второго хора цикла было положено стихотворение Бориса Пастернака «Зимняя ночь», написанное в 1946 году и вошедшее в текст романа «Доктор Живаго» как одно из двадцати пяти стихотворений, по сюжету сочинённых главным героем – врачом Юрием Живаго. Впервые оно было опубликовано в составе романа в 1958 году в Милане.



Мело, мело по всей земле  
Во все пределы.  
Свеча горела на столе,

Свеча горела.  
Как летом роем мошकारа  
Летит на пламя,  
Слетались хлопья со двора  
К оконной раме.

Метель лепила на стекле  
Кружки и стрелы.  
Свеча горела на столе,  
Свеча горела.

На озарённый потолок  
Ложились тени,  
Скрещенья рук, скрещенья ног,  
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка  
Со стуком на пол.  
И воск слезами с ночника  
На платье капал.

И всё терялось в снежной мгле  
Седой и белой.  
Свеча горела на столе,  
Свеча горела.

На свечку дуло из угла,  
И жар соблазна  
Вздыхал, как ангел, два крыла  
Крестообразно.

Мело весь месяц в феврале,  
И то и дело  
Свеча горела на столе,  
Свеча горела.

Очевидно, что композиция пастернаковской «Зимней ночи» основана на образно-тематическом контрасте «февральская вьюга – горящая свеча», который выражен в поэтическом тексте предельно отчётливо и является его стержнем. Стихотворение состоит из восьми строф-катренов и имеет форму кольца. В роли поэтического рефрена выступает второе двустишие первой строфы «Свеча горела на столе, свеча горела», которое не только обрамляет весь текст, но и связывает первую, третью, шестую и восьмую строфы. Горящая свеча, символизирующая хрупкую человеческую жизнь, противостоящую хаосу окружающего мира, является центральным образом этого стихотворения. В романе оно связано с эпизодом, в котором раскрывается поэтическое призвание

главного героя Юрия Живаго, и закладываются основные сюжетные линии. Причём строка «Свеча горела» рассматривалась Б. Пастернаком в качестве возможного названия самого романа.

Композиция строф-четверостиший, как и всё стихотворение, отличается архитектурной стройностью: они симметричны, делятся пополам на два интонационно-ритмических периода. Перекрёстная рифма, связывающая нечётные восьмислоговые строки с мужскими окончаниями и чётные пятислоговые строки с женскими, поэтический размер (разностопный ямб) – всё это признаки классического русского напевного стиха. К ним также относятся выразительные эпитеты («в снежной мгле, седой и белой»), олицетворения («метель лепила», «ложились тени»), яркие сравнения («как летом роем мошकारа», «воск слезами с ночника», «как ангел»).

Кроме того, в «Зимней ночи» явно присутствуют и черты стихосложения народной песни, на что указывает простая и чёткая структура строф (разделение на двустишия), плавные женские окончания чётных строк, наличие рефрена. Поэтому неудивительно, что стихотворение стало очень популярным и вошло в массовую культуру. Оно неоднократно использовалось в театральных и концертных постановках, а также как литературная основа для сочинения песен<sup>2</sup>.

Как и в первом хоре, Ю. Фалик, обратившись к литературно-поэтическому оригиналу и следуя своему художественному замыслу, вносит в него ряд изменений. Так, из восьми строф пастернаковского текста он оставляет только шесть, опуская четвёртую и восьмую, вводит повтор первой строфы после седьмой, а также повторение начальных стиховых строк первой и шестой строф, в результате чего они из четверостиший превращаются в пятистишия. Подобная композиторская активность по отношению к поэтическому первоисточнику вызвана стремлением выделить и усилить контраст двух образов – вьюги, символизирующей неумолимую разрушительную силу, и горящей свечи, дающей надежду как животворящий, истинный источник света.

Музыкальная форма хора не укладывается в типовые рамки (схема 2). Её можно определить как сложную трёхчастную с чертами вариантной строфичности и рондальности, где поэтические строфы

<sup>2</sup> В числе наиболее известных авторов и исполнителей композиций на стихотворение «Зимняя ночь» – Александр Градский и Алла Пугачёва.



A			B			A <sub>1</sub>			Кода		
a	b	c	a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>4</sub>	b <sub>3</sub>	d
e	e	e-gis	e	e	e-fis	fis	fis	e-a/h	e	e	e-es-e
7 т.	4 т.	7 т.	3 т.	3 т.	6 т.	6 т.	4 т.	9 т.	6 т.	3 т.	9 т.

Схема 2. Форма хора «Зимняя ночь»

распределились следующим образом: в экспозицию вошли первые четыре строфы, в среднюю часть – две и в усечённую репризу – одна.

Своеобразие данной композиции заключается в том, что в её основе лежит так называемая «песенная форма» (термин В.Н. Холоповой) с соотношением частей наподобие запева и припева (*a b*), которые составляют первую строфу. Далее следует относительно новая тема (*c*), выполняющая функцию эпизода (вторая строфа), после чего вновь вариантно повторяются все три темы (*a<sub>1</sub> b<sub>1</sub> c<sub>1</sub>*). В результате образуется двукратная экспозиция, что достаточно редко встречается в вокально-хоровой музыке. В средней части и репризе проходят только две темы, несколько видоизменённые – запев и припев (*a b*), и соответственно эти части имеют более простую форму – трёхчастную и двухчастную.

Ко всему, в данной конструкции нельзя не заметить черты рондальности, поскольку запев и припев (*a b*), образуя двухтемный рефрен, повторяются после эпизодов *c* и *c<sub>1</sub>*. Далее, в средней части и репризе музыкальный материал развивается только на основе этих двух тем (*a b*), что подчёркивает значимость двух главных образов произведения и способствует объединению всех частей формы в единое целое.

Интонационным «тезисом» хора «Зимняя ночь» является первая тема (*a*), охватывающая семь тактов и представляющая собой одно предложение в функции периода, состоящее из двух фраз (4 + 3), вариантно повторенных. В её основе лежит короткий мотив в объёме кварты, построенный на многократном воспроизведении одних и тех же звуков и вращении вокруг тоники: *e-d-e-g-fis-e*. Волнообразный контур этой ячейки, изложенной в триольном ритме, носит явно изобразительный характер, наглядно иллюстрируя слова: «Мело, мело по всей земле, во все пределы» (т. 1–7).

Отметим, что первая тема выполняет функцию тематического источника, из которого вырастают все последующие мелодические образования хора. Так,

на интонации опевания тоники *e* строится вторая тема (*b*), являясь, по сути, вариантом первой фразы (т. 8–11). На мотивах, опевающих V, III и I степени, основана третья тема (*c*), которая модулирует из тональности *e-moll* в *gis-moll* (т. 12–18). В дальнейшем композитор мастерски развивает все темы экспозиции, создавая тем самым яркую звуковую картину зимней вьюги.

Важнейшим средством развёртывания музыкального образа для Ю. Фалика является, помимо вариантности интонаций, свободное ритмическое варьирование, при котором часто нарушается ритмическая чёткость и «ломается» квадратность. Так, своеобразие данного хора проявляется в неквадратности построений, преобладании фраз различной протяжённости. Буквально каждая фраза при повторении то сокращается до трёх тактов, то увеличивается до шести, девяти и т. д.

Кроме того, в этом сочинении композитор обращается к сложным размерам 9/8 и 6/8 с триольной пульсацией, которые часто чередуются между собой. Причём в триольную группировку восьмых постоянно внедряются синкопы, что позволяет выделить наиболее значимые строки: «Мело, мело по всей земле», «Свеча горела на столе», «Слетались хлопья со двора», «И всё терялось в снежной мгле». В целом в произведении, несмотря на ритмическое варьирование и синкопы, достигается полное слияние слова и музыки: ударным слогам соответствуют сильные доли или крупные длительности, поэтическим цезурам – паузы, фразы всегда начинаются с неполной доли, что соответствует первому безударному слогу ямбической стопы.

Важные выразительные и формообразующие функции выполняет в хоре динамика, которая отличается неординарным решением. Так, контраст двух образов подчёркнут сопоставлением *fortissimo – piano*: первая тема звучит в исполнении восьмиголосного хора tutti (*divisi* в каждой партии) мощно, напряжённо, неистово, в высокой тесситуре, в динамике *ff, fff*, вторая – в четырёхголосном изложении, неизменно в тихом нюансе (*p*), в низком регистре (т. 1–11, т. 30–39). Подобная смена плотности аккордов, тембро-регистрового



пространства и динамики необходима, чтобы запечатлеть картину хаоса и разгула стихии, которой противостоит слабый огонёк горящей свечи.

Помимо контрастного сопоставления нюансов, встречается и подвижная динамика. Так, вторая и четвёртая строфы строятся по принципу динамической волны (подъём – спад), и местные вершины высвечивают наиболее важные слова «Слетались хлопья со двора» (т. 19–18), «И воск слезами с ночника» (т. 25–29). Принцип постепенного накопления экспрессии, нагнетания напряжённости присутствует и в шестой строфе, где все средства выразительности направлены к высшей точке эмоционального накала – центральной кульминации всего хора, завершающей среднюю часть (т. 41–49). Разительным контрастом к ней служит реприза, звучание которой не выходит за рамки *pianissimo*, *piano*, что создаёт эффект постепенного исчезновения главного образа – снежной бури. Происходит переключение от «показа» происходящего к нарочито отстранённому завершению повествования: непогода прошла, осталось только воспоминание (т. 50–67).

Помимо динамики важную роль в хоре играет тонально-гармоническая организация. В произведении наблюдается органичный синтез традиционной мажоро-минорной системы и модальной, что проявляется в легкости смены устоев (*e – gis – e – fis – e – a/h – e – es – e*), в использовании различных ладовых разновидностей (эолийский, дорийский, фригийский). Тоника *e* гибко чередуется с другими, которые колеблют устойчивость *e-moll* и периодически перенимают роль тонического центра. Кроме того, тональная замкнутость сочинения совмещена с избеганием классически ясных кадансов, стремлением к непрерывности, текучести ладогармонического движения, результатом чего стали характерно-неустойчивые окончания построений, разделов – остановки на диссонирующих созвучиях (тритон, полиаккорд). В целом же тональный план хора образует замкнутую гармоническую последовательность (I–III–I–II–I–VII–I), которая, в сущности, является проекцией главной темы хора (опевание тоники *e*), что, безусловно, способствует стройности и логичности целого.

Нельзя не сказать и о фактуре, которая также является действенным фактором музыкального развития и драматургии произведения. Композитор мастерски владеет различными приёмами хорового письма, что сказалось в соответствии разнообразных выразительных средств поставленной художественной задаче. В «Зимней ночи» широко представлены различные

виды фактуры, в том числе и смешанной, сочетающей в одновременности различные принципы и компоненты звуковой ткани: полифония + гетерофония; гармонический склад + гетерофония; гомофония + полифония. Ю. Фалик также обращается к типичным приёмам народного голосоведения: движение параллельными интервалами, педали, слияние голосов в унисон, развитые подголоски, различные удвоения.

На разных стадиях драматургического развития звукоизобразительность сочетается с образным обобщением. Так, уже с первых тактов произведения музыкальная ткань расслаивается на два пласта – мужской и женский, которые, имитируя друг друга, в дальнейшем объединяются в жёсткие диссонирующие восьмиголосные созвучия, что вызывает яркие ассоциации с февральской метелью, сильными порывами ветра (т. 1–7). Разделение фактуры сохраняется и при изложении второй темы (*b*), где образуются две гетерофонные линии: движение параллельными терциями у женских голосов и параллельными секстами у мужских (т. 8–11).

Ряд заметный явлений наблюдается во второй строфе, в которой происходит гибкая смена фактуры: гомофония (тема с в партии сопрано звучит на фоне квинтового органного пункта басов и теноров), гетерофония (дублирование женского хора мужским), монодия (слияние всех голосов в унисон) (т. 12–18).

Новаторство композитора, оригинальность темброво-колористического решения проявились в третьей строфе, где выдержан начальный принцип разделения исполнительского ансамбля на две половины, каждая из которых наделена автономной семантической функцией. Мужской хор интонирует поэтический текст («Метель лепила на стекле»), а женский – олицетворяет внешние силы: глиссандирование в восходящем и нисходящем движении (на гласный звук «у») имитирует порывы завывающего ветра (т. 19–21).

Противопоставление фактурных слоёв наблюдается и в четвёртой строфе, в которой сочетаются одновременно гомофония, контрастная полифония и гетерофония: тема (*c*), порученная сопрано, звучит на фоне органного пункта басов, а роль контрапункта выполняет партия теноров, образующая гетерофонный пласт (т. 24–26).

В средней части повторяются в новом варианте фактурные приёмы, найденные в экспозиции: дублирование женского хора мужским, благодаря чему достигается мощное восьмиголосное звучание (т. 30–35), расслоение ткани на два гетерофонных пласта



(т. 36–38), звукоизобразительность: женские голоса вокализируют поэтический текст на фоне глissандирования мужского хора, длящегося на протяжении восьми тактов. Подобное противопоставление двух пластов вкупе с неуклонным повышением тесситуры и *crescendo* приводит к драматичной кульминации, завершающейся полигармоническим созвучием, соединяющим секстаккорды двух субтонок – *a-moll* и *h-moll* (т. 39–49). Безусловно, все эти приёмы (двупластовость, периодическое сгущение и разрежение музыкальной ткани, дублирование, диссонансирующие вертикальные комплексы) помогают создать яркую звуковую картину устрашающего эсхатологического вихря.

Предельная напряжённость, достигнутая в средней части, не получает в тихой, динамически ослабленной репризе хора настоящего, полного разрешения, достаточной разрядки. Этому способствует длительная неразрешённость созвучий, уход в бемольную сферу (*es-moll*), глissандо в женских и мужских голосах, напоминающее о снежной вьюге, а также заключительный аккорд-кластер, звучащий закрытым ртом, который, постепенно истаявая, создаёт эффект смысловой открытости, недосказанности (т. 50–67).

В целом фактурная организация «Зимней ночи» в сочетании с интонационно-мелодическими, метроритмическими и ладогармоническими средствами играет важную роль в формировании образного строя и процесса развития в музыке. Её отличительной чертой является соединение разных приёмов, смешение разных видов изложения, их контрастное сопоставление на сравнительно небольших участках формы. Ю. Фалик широко использует переменный тип многоголосия (приёмы включения и выключения голосов, *divisi*), чередование тембровых групп, колористические эффекты (глissандо, пение на гласные звуки и с закрытым ртом), переключки партий, благодаря чему добивается яркости и выразительности звучания.

Литературно-поэтической основой третьего хора цикла послужило стихотворение Николая Заболоцкого «Оттепель», которое поэт написал в 1948 году после возвращения из ссылки. Оно представляет собой лирическую миниатюру, отличающуюся глубиной образно-эмоционального содержания и многозначностью поэтического высказывания. Созерцание ночной картины природы, тускло озарённой лунными отблесками, вселяет в лирического героя надежду на перемены, веру в торжество жизни.

Оттепель после метели.  
Только утихла пурга,  
Разом сугробы осели  
И потемнели снега.

В клочьях разорванной тучи  
Блещет осколок луны.  
Сосен тяжёлые сучья  
Мокрого снега полны.

Падают, плаваются, льются  
Льдинки, втыкаясь в сугроб.  
Лужи, как тонкие блюда,  
Светятся около троп.

Пусть молчаливой дремотой  
Белые дышат поля,  
Неизмеримой работой  
Занята снова земля.

Скоро проснутся деревья,  
Скоро, построившись в ряд,  
Птиц перелётных кочевья  
В трубы весны затрубят.

Стихотворение построено на развитии и трансформации одного тематического образа. В нём пять строф, где каждая последующая – новая, более напряжённая модификация основной темы. Композиционная схема произведения такова: оттепель после метели, блеск луны, мокрый снег на сучьях сосен, таяние льдинок, лужи, молчаливая дремота белых полей, предчувствие весны, вера в неизбежное обновление в мире природы и человека. Таким образом, всё движение мысли и чувства стремится к концовке, которая, является разрешением нарастающего эмоционального напряжения, выводом из размышления («Птиц перелётных кочевья / В трубы весны затрубят»). Лирическая концовка, как в фокусе, собирает всю образную энергию стихотворения.

Выражению восхищения красотой зимней природы способствует композиция первого четверостишия, которое служит моделью для последующих строф. Оно создаёт ощущение равновесия, мелодической напевности, спокойствия. Стихотворение написано трёхстопным дактилем; восьмислоговые и семислоговые стихи симметрично следуют друг за другом. С такой ритмической структурой гармонирует перекрёстная рифма с соблюдением правила «альтернанса» (чередования) женских окончаний в нечётных стихах с мужскими в чётных (схема: а б а б). В результате подобными и ритмически, и по рифмовке оказываются не отдельные стихи, а пары стихов: восьмислоговый + семислоговый. Такое ритмико-звуковое строение четверостишия полностью совпадает с тематическим: первая пара стихов (интонационно-ритмический период) – пейзажный зачин, вторая пара – раскрытие темы.

Столь же симметрично смысловое строение интонационно-ритмических периодов. Первый стих



в обеих парах начинает тему, второй – завершает. В результате возникает полная гармония. Стихотворная форма идеально способствует выражению содержания.

Обратившись к данному поэтическому тексту, Ю. Фалик сокращает его до двух строф, оставляя только первую и пятую, выполняющие функцию зачина и концовки, что вызвано стремлением композитора выделить главную идею стихотворения (радостное ожидание новых перемен), подать её крупным планом.

Музыкальная форма хора – вариантно-строфическая – состоит из двух частей-строф, которые полностью совпадают со структурой текста: с делением его на строфы и с объединением стиховых строк в двестишия внутри строфы:

А		А <sub>1</sub>		
а	а <sub>1</sub>	а <sub>2</sub>	а <sub>3</sub>	а <sub>4</sub>
h	h	h – А	В/ F – С	В/ F – Е
7 т.	9 т.	6 т.	7 т.	5 т.

Схема 3. Форма хора «Оттепель»

Первая строфа изложена в форме периода неквадратной структуры, состоящего из двух разных по протяжённости предложений (7 + 9), второе из которых является видоизменённым вариантом первого. Главная тема, вырастая из интонационного зерна *h-cis-h*, звучит как тихая, словно издали доносящаяся песня. Этому способствует плавная, без единого скачка мелодия, мерное движение половинными и четвертными длительностями в размере 3/4, изредка нарушаемое синкопами на третьей доле, медленный темп (*Lento possibile, dolcissimo*) и предельно тихий нюанс *ppp* (т. 1–7). Особенно важен тонический органн пункт (*h*) – как образно-объединяющий, сквозной элемент, звучащий в среднем голосе и сохраняемый на всём протяжении первой строфы. Возникающий на этом фоне простой, безыскусный напев в партии первых сопрано, к которому постепенно присоединяются подголоски, образующие время от времени педальные созвучия, создают картину умиротворённой гармонии природы, ощущение воздуха, наполненного радостным ожиданием.

Вторая строфа, вариантно повторяя первую, расширена и представляет собой качественно новый этап музыкального развития. Так, первое предложение, охватывающее шесть тактов, состоит из двух

интонационно родственных фраз, каждая из которых построена на начальной интонации секундового «качания»: *cis-h-cis, d-e-d* (т. 16–22). Постепенное повышение тесситуры и усиление звучности подводит к кульминации, с которой начинается второе предложение, в свою очередь являющееся вариантом первого (т. 22–29). Третье предложение в ритмическом увеличении повторяет второе, подчеркивая наиболее значимые слова поэтического текста: «В трубы весны затрубят» (т. 30–34).

Прочная взаимосвязь слова и музыки проявляется не только в архитектонике произведения, но и в её метrorитмической организации. На протяжении всего хора выдерживается один размер 3/4, все фразы начинаются с первой доли, что соответствует трёхсложной дактилической стопе стиха. Музыкальные цезуры точно совпадают с цезурами в тексте: каждая фраза, каждое предложение завершается крупной длительностью, а строфы отделяются друг от друга паузой. Все эти особенности свидетельствуют о том, что композитор, прежде всего, исходит из специфики содержания литературной основы, её структуры и выразительности звучания слова.

Особым своеобразием отмечена ладовая организация сочинения. Так, в первой строфе её основу составляет эолийский *h-moll* (включая минорную доминанту), отсутствие сильного тяготения (вводного тона), классических кадансов. Окончания фраз, предложений завершаются либо секундовыми созвучиями, что ослабляет гармоническую напряжённость, либо разрежением плотности фактуры вплоть до унисона (т. 14–16).

В отличие от строго выдержанной диатоники первой строфы вторая характеризуется тональной неустойчивостью и подвержена ладовым модуляциям. Уже в первом предложении появляются побочные тоники *fis – А*, которые в дальнейшем сменяются диатонической битональностью: нижний трёхголосный пласт (альты) звучит в *В-dur*, а верхний (сопрано) – в *F-dur*.

Полигармонический конфликт субтоник (*В-dur / F-dur*), совпадающий с кульминационной вершиной, получает «разрешение» в начале четвёртой фразы в тонику *С-dur*, которая звучит неустойчиво за счёт пропуска терцового тона и добавочной секунды (т. 26–29). Заключительное третье предложение – ответ предыдущего, вносит финальное просветление, чему способствует нюанс *ppp*, укрупнение длительностей и разрешение битонального наложения в *Е-dur*. Мягко-диссонантное звучание последнего аккорда с секундовым призвуком постепенно замирает, словно бы



отдаляется, перед тем как окончательно «истаять» и слиться с тишиной (т. 30–34).

Как видно, тональная незамкнутость произведения (основные его тоники  $h - E$  в крупном плане образуют автентический каданс  $V-I$ ) использована как программное выразительное средство. Тихая просветлённость в конце хора заключает в себе глубокий образно-философский подтекст: что принесёт с собой всеобщее обновление?

Наряду с ладогармоническими средствами важную роль в драматургическом процессе играет фактурная организация, с помощью которой во многом создаётся эффект завораживающего воздействия музыкальной картины. Так, в «Оттепели» Ю. Фалик обращается к однородному женскому хору, что вызвано стремлением достигнуть светлого, легкого звучания, отвечающего художественному замыслу.

Как и в предыдущих частях цикла, в третьем хоре композитор использует переменный тип многоголосия (хоровой состав колеблется от одnogолосия до пятишестиголосия), разделение фактуры на несколько пластов, подголосочность, педали, интервальное дублирование. При этом фактурное развитие в каждой строфе осуществляется по-разному. Так, в первой строфе наблюдается своеобразное фактурное *crescendo* и *diminuendo*. Музыкальная ткань, вырастая из унисона и постепенно расщепляясь до пятиголосия, в дальнейшем вновь сворачивается в унисон (т. 1–16).

Обращает на себя внимание и дифференциация функций исполнителей. Интонируемый текст полностью сосредоточен в партии первых сопрано, выполняющей роль мелодического рельефа. Вторые альты, дублируя главную тему в интервал, образуют с ней гетерофонный пласт. Роль органного пункта поручена партии третьих альтов, звучащих закрытым ртом, на который наслаиваются подголоски вторых сопрано и первых альтов, периодически также образующие тянущиеся педальные созвучия.

Расслоение ткани наблюдается и во второй строфе, где за счёт включения нового голоса – партии третьих альтов, звучность разрастается и уплотняется до шестиголосия, охватывая диапазон дуодецимы. При этом, если в первом предложении сохраняется разделение фактуры на рельеф и фон, то во втором, несмотря на аккордовое изложение (гармонические вертикальные комплексы), образуется два гетерофонных пласта за счет битональности  $B-dur / F-dur$ , о чем говорилось выше.

Не менее интересен динамический профиль, имеющий волнообразный контур. Так, в первой строфе

равная протяженность фаз подъема и спада (кульминация приходится на начало второго предложения) сочетается с обращённо-уравновешивающей направленностью мелодического развития: восходящие секунды фазы подъёма сменяются нисходящими в зоне после кульминационного спада (т. 1–16).

Вторая волна, несравненно более яркая и насыщенная, содержит кульминацию не только второй строфы, но и всего произведения в целом. Мелодические фразы всё нарастающей интенсивности приводят к кульминационной вершине, выделенной нюансом *mf* и полигармоническим аккордом, раслаивающим фактуру на два трехголосных пласта. Постепенный спад звучности происходит в четвёртой фразе за счёт разрежения плотности ткани и ослабления динамики (т. 26–29). Третье предложение, звучащее в нюансе *ppp* как тихое напоминание, еле слышно долетающее издали, удачно завершает эту тонкую живописную картину, привнося в неё эффект просветлённой мечтательности (т. 30–34).

Подводя итоги, отметим, что цикл «Зимние песни» может служить ярким примером хорового стиля Ю. Фалика. На нём лежит печать художественной зрелости, мастерства, а также оригинальности почерка композитора. Обратившись к стихам разных поэтов, написанным в разные годы и ничем не связанным между собой, Юрий Фалик создаёт новое художественное целое, в котором все части объединяются одной темой: природа – духовный мир художника. Несмотря на то, что эта тема часто привлекала многих авторов, композитор трактует её в триптихе по-своему. Жизнеутверждающая концепция цикла прослеживается и в преобладающем настроении, и в самой последовательности поэтических образов – от медитативного, философски созерцательного начала (№ 1 «Белые метели»), через взволнованно-драматическую образную сферу в средней части (№ 2 «Зимняя ночь») к финальному просветлению (№ 3 «Оттепель»).

Особенности композиции и драматургии сочинения отразились на его интонационном содержании: все номера триптиха связаны между собой, главным образом, благодаря мотиву секундового «качания», который проходит через весь цикл, приобретая лейтмотивное значение. Так, с него ( $f-g-f$ ) начинается первый хор, он звучит в его кульминации ( $c-d-c$ ) и в кадансирующем построении ( $gis-a-gis$ ). Аналогично второй хор начинается и завершается лейтмотивом в обращении ( $e-d-e$ ,  $ges-f-ges$ ), который в кульминации появляется в новом варианте, преобразуясь в опевание тоники ( $fis-g-e-fis$ ). В третьем хоре



на мотиве секундового «качания» строится весь тематизм: он звучит в начале ( $h-cis-h$ ), в конце первой строфы ( $d-e-d$ ), в кульминации ( $f-es-f, c-d-c$ ), в заключении ( $f-es-f$ ), замыкая форму и весь цикл.

Таким образом, лейтмотив, как в основном, так и в обращённом виде, используется в качестве начального, вершинного (в кульминации) и заключительного, образуя интонационную арку, связывающую все части произведения. Кроме того, он подчёркивается и утверждается в наиболее важных смысловых моментах. В первом хоре лейтмотив высвечивает слова «Нету грустного, нету горького в душе», которые раскрывают главную идею этого номера. Во второй части он звучит в кульминации на словах «И всё терялось в снежной мгле, седой и белой», в момент определённо, остро выраженной мысли о хаосе в окружающем мире (вьюга) и субъективно-личностных переживаниях лирического героя. Наконец, в третьем хоре, он выделяет самые важные слова «В трубы весны затрубят», содержащие оптимистический вывод всего триптиха.

К сквозным интонациям цикла следует отнести и опевающие обороты. Так, мелодические рельефы произведения более всего очерчиваются в опоре на интонации малой терции и трихорда, которые, варьируясь, вращаясь, неизменно возвращаются к опорным звукам (чаще всего это прима или терция). В целом интонационное развитие хоров данного опуса демонстрирует бесконечную энергию варьирования. Здесь – моменты ритмических изменений, случаи обращения мелодических оборотов, их интервальной трансформации.

Единству целого способствует также ладотональный план «Зимних песен», в котором обращает на себя внимание тональная разомкнутость крайних частей и замкнутость средней:

№ 1	№ 2	№ 3
f – D	e	h – E

Схема 4. Ладотональный план цикла «Зимние песни»

Из схемы видно, что одноимённые тональности  $e-moll$  –  $E-dur$  объединяют последние две части цикла. Тоники первого хора  $f$  и  $D$  являются вводнотоновыми по отношению к  $e$  (вторая и седьмая ступени), а тоника  $h$  – её доминантой. При естественном диатоническом сопряжении родственных тональностей, подчинённых главной ( $e-moll$  /  $E-dur$ ) на правах гармонических функций высшего порядка, необычно секундовое

соотношение крайних звеньев тонального плана  $f-moll$  –  $E-dur$  и его разомкнутость, что символизирует драматургически-смысловую неразрешённость. Подобная тональная структура цикла с секундовым соотношением таит в себе некую загадку, заключает в себе вопрос: что принесёт с собой весеннее обновление, пробуждение мира от зимнего сна?

Ещё одна деталь: тоники первых двух хоров ( $f$  –  $D$  –  $e$ ) образуют опевающий оборот, являющийся сквозной интонацией цикла (схема 4). Таким образом, в произведении возникает целая система интонационных и тональных связей, которые, корреспондируя между собой, способствуют его логической стройности и цельности.

В целом, говоря о гармоническом мышлении Ю. Фалика, отметим, что в его произведениях наблюдается тенденция к обогащению ладогармонических средств, что проявляется в синтезе мажоро-минорной, модальной и хроматической систем. Композитор широко использует ладовую переменность, разновидности ладовых наклонений, различные аккорды из параллельных и одноимённых тональностей, их секундовые соотношения, диссонлирующие созвучия. При этом расширению привычных жанровых ресурсов хоровой музыки служат хроматические мелодические построения, придающие звучанию характер повышенной острой интонационной экспрессии.

Нельзя не сказать и о фактуре, которая играет существенную роль в процессе музыкально-тематического становления формы. Для петербургского мастера характерно применение приёмов «тематизации» фактуры, когда «фоновые» компоненты (педали, подголоски) принимают на себя тематические функции. Он широко использует комплексное мелодическое движение с элементами зеркальности, при котором нисходящая мелодия сочетается с противоположным движением баса, многочисленные виды дублировок – движение параллельными интервалами, аккордами.

Нередко Ю. Фалик прибегает к полимелодической фактуре, проявляя удивительное мастерство в создании интонационно насыщенных, самостоятельных мелодических линий, образующих в совокупности контрастно-полифоническую звуковую ткань партитуры. В ряде случаев хоровая фактура вызывает ассоциации с оркестровым письмом композитора.

Отметим, что для Ю. Фалика характерно тяготение к полиморфному типу фактуры: сочетанию в одновременности разных видов изложения – гомофонии и полифонии, гетерофонии и гомофонии, полифонии и подголосочности, полипластовости. Причём



принцип полиморфизма проявляется на разных уровнях: в формообразовании (взаимопроникновение черт различных музыкальных форм), в гармонии (синтез традиционной мажоро-минорной, модальной и хроматической систем), в мелодике (сочетание интонаций крестьянских и городских народных песен, диатоники и хроматики).

«Представители русской композиторской школы и советской эпохи, – как отмечает Н.В. Перепич, – славились своими находками в камерно-вокальных жанрах, по-разному решая задачи достижения союза слова и музыки» [4, с. 6]. Эти слова в полной мере можно отнести к вокальному и хоровому творчеству Ю. Фалика, для которого характерно чрезвычайно внимательное и чуткое отношение к поэзии. Он всегда тщательно выбирает стихи для своих произведений. Независимо от того, пишет ли композитор на тексты классиков или менее известных поэтов, он останавливает свой выбор на опусах ярких, образных, музыкальных, обладающих высокими художественными достоинствами.

Чаще всего Ю. Фалик вносит в отобранные им стихи изменения (сокращает, вводит повторы строф, фраз, слов), но делает это тактично, с сохранением стиля поэта, а главное – ради более полного музыкального раскрытия художественной идеи. Причём композитор не преследует цели воплотить в произведении речевые интонации или проиллюстрировать текст. Как правило, ему удаётся сочетать песенную гибкость и широту мелодии с точностью и психологической правдивостью декламации. Он идёт по пути соединения песенности с декламационным подчёркиванием смысловых акцентов стихотворения. В данной связи хочется привести слова самого Ю. Фалика: «У меня своеобразная манера работать над стихами (не люблю слово “текст”). Я стих “мну”, как воск, проверяю на прочность, ищу встречный ритм» [8, с. 204].

При этом отметим, что языковая просодия в хорах нигде не нарушается: композитор всегда ориентируется на целостность поэтической фразы-строки, на ритмику стиха, на естественное произнесение слова. Ударным гласным в его сочинениях соответствуют сильные или относительно сильные доли, безударным гласным – слабые. Ритмические фигуры мелодии, общие контуры, акценты, длинные ноты определяются строением фразы и строением стиха (строки). Добавим, что частое использование автором в хорах переменного метроритма, размеров с различной внутридолевой пульсацией – дуольной, триольной (10/8, 5/4, 7/8, 6/8, 9/8), также обусловлено ритмикой и образным строем поэтического первоисточника.

Хоровое творчество Ю. Фалика отличается художественной цельностью при всём богатстве его содержания. Самое притягательное – национальная определённость образов, разнообразное проявление лирики, ясная логика формы, отличное владение спецификой хорового письма. Его опусы характеризуются оригинальностью образного мышления и афористичностью изложения музыкальной мысли, присущей миниатюрам, яркостью и выразительностью тематизма и ладогармонического строя, линейностью голосоведения и максимальной сосредоточенностью на мелодическом развитии.

В заключение отметим, что Ю. Фалик внёс выдающийся вклад в отечественную хоровую культуру, а его лучшие произведения для хора а cappella – циклы на стихи А. Блока, М. Цветаевой, А. Пушкина, Б. Пастернака, А. Тарковского – заняли прочное место в репертуаре профессиональных коллективов, снискав признание и любовь публики.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Анализ вокальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
- 2/ Климовицкий А.Юрий Фалик // Композиторы Российской Федерации: сб. статей. Москва: Композитор. 1994. Вып. 5. С. 279–317.
- 3/ Паисов Ю. Современная русская хоровая музыка. 1945–1980: исследование. Москва: Советский композитор, 1991. 280 с.
- 4/ Перепич Н.В. Работа композитора со словом в вокальных циклах М.Таривердиева на стихи Б. Ахмадулиной и М.Цветаевой // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 3. С. 5–15. URL: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/300/257> (дата обращения: 21.02.2025).
- 5/ Равикович Л.Л. Жанр хора а cappella в отечественной музыке второй половины XX века: монография. Красноярск: КГАМиТ, 2011. 388 с.
- 6/ Ручьевская Е. Юрий Фалик: монографический очерк. Ленинград: Советский композитор, 1981. 104 с.
- 7/ Тарасова О.В. «Книга канцон» – последнее сочинение Юрия Фалика // Пути развития хорового искусства: сборник статей. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки, 2014. С. 90–98.
- 8/ Тарасова О.В. Хоровое творчество Юрия Фалика: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2009. 25 с.
- 9/ Фалик Ю.А. Метаморфозы: [книга воспоминаний]; лит. версия В.С. Фиалковский. Санкт-Петербург: Композитор, 2010. 368 с.
- 10/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 4-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань, 2013. 496 с.

## REFERENCES

- 1/ (1988) Analiz vokal'nyh proizvedenij [Analysis of vocal works], Muzyka, Leningrad, 352 p. (In Russ.).
- 2/ Klimovickij, A. (1994), "Composers of the Russian Federation: collection of articles", Composer, Moscow, Issue 5, pp. 279–317. (In Russ.).
- 3/ Paisov, Ju (1991), Sovremennaja russkaja horovaja muzyka. 1945–1980: issledovanie [Modern Russian choral music. 1945–1980: research]. Soviet Composer, Moscow, 280 p. (In Russ.).

- 4/ Perepich, N.V. (2024), "Composer's work with the text in M.Tariverdiev's vocal cycles on poems by B.Akhmadulina and M.Tsvetaeva", Scientific Research Journal "ARTE", no. 3, pp. 5–15, Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/300/257> (Accessed 21 February 2025). (In Russ).
- 5/ Ravikovich, L.L. (2011), Zhanr hora a cappella v otechestvennoj muzyke vtoroj poloviny XX veka: monografiya [Genre of choir a cappella in domestic music of the second half of the twentieth century: a monograf], KGAMiT, Krasnoyarsk, 338 p. (In Russ.).
- 6/ Ruch'evskaja, E. (1981), Jurij Falik: monograficheskiy ocherk [Yuri Falik: a monographic essay], Soviet Composer, Leningrad, 104 p. (In Russ.).
- 7/ Tarasova, O.V. (2014), "The Book of Canzones" – the last work of Yuri Falik", Puti razvitiya horovogo iskusstva: sbornik statej [Ways of choral art development: collection of articles]. Publishing House of the Nizhny Novgorod Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, pp. 90–98 (In Russ).
- 8/ Tarasova, O.V. (2009), Horovoe tvorchestvo Jurija Falika: Avto-ref. diss. ... kand. Iskusstvovedeniya [Choral work of Yuri Falik: Extended abstract of candidates thesis] Abstract of Cand. Sc.Thesis, Nizhny Novgorod, 25 p. (In Russ).
- 9/ Falik, Ju.A. (2010), Metamorfozy: [kniga vospominanij] lit. versija V.S. Fialkovskij [Metamorphoses: [book of memoirs], lit. V.S. Fialkovsky version], Composer, St.Peterburg, 368 p. (In Russ.).
- 10/ Holopova, V.N. (2013), Formy muzykal'nyh proizvedenij: uchebnoe posobie, 4-e izd., ispr. [Forms of musical works: a textbook 4th ed., ispr.], Lan' Publ., St.Peterburg, 496 p. (In Russ.).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

**AUTHORS INFORMATION**  
Lidia L. Ravikovich, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: llravikovich@list.ru



УДК 782

## ДОДЕКАФОННО-СОНОРИСТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ «AGNUS DEI» С. ЕКИМОВА В РАКУРСЕ ДИАЛОГА С А. ШЁНБЕРГОМ

**Е.Г. ОКУНЕВА, С.В. ПИМЕНОВА**

Петрозаводская государственная консерватория имени  
А.К. Глазунова, 185031, Петрозаводск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Объектом исследования в статье выступает додекафонно-сонористическая фантазия “Agnus Dei” петербургского композитора Сергея Екимова. Сочинение написано в 2023 году в преддверии 150-летнего юбилея Арнольда Шёнберга. В центре внимания авторов – жанрово-стилистические, языковые и композиционно-технические закономерности пьесы, рассматриваемые в ракурсе диалога с австрийским мастером. Концепция произведения интерпретируется как переход от дисгармонии к гармонии, от додекафонии к тональности, обогащенной сонорными элементами. Звуковая трансформация, обусловленная движением от парафонии к эвфонии, в рамках мемориального литургического жанра приобретает символический смысл, тогда как метаморфоза техники сочинения очерчивает эволюцию художественного мышления А. Шёнберга, стремившегося в своих поздних опусах к синтезу тональности и серийности. Делаются выводы о недогматическом подходе С. Екимова к додекафонии, обусловленном свободной трактовкой метода самим А. Шёнбергом.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Сергей Екимов, хоровая музыка, “Agnus Dei”, Арнольд Шёнберг, додекафония, сонорика, сонористика, диалог.

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

## THE DODECAPHONIC-SONORISTIC FANTASY “AGNUS DEI” BY S. EKIMOV FROM THE PERSPECTIVE OF A DIALOGUE WITH A. SCHOENBERG

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

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk, 185031,  
Russian Federation

**ABSTRACT.** The object of research in the article is the dodecaphonic-sonoristic fantasy “Agnus Dei” by the St. Petersburg composer Sergey Ekimov. The piece was written in 2023 on the eve of Arnold Schoenberg’s 150th birthday. The authors focus on the genre-stylistic, linguistic, and compositional-technical features of the work, considered in the context of a dialogue with an Austrian master. The concept of the piece is interpreted as a transition from disharmony to harmony, from dodecaphony to tonality enriched with sonorous elements. The sound transformation caused by the movement from paraphony to euphony acquires a symbolic meaning within the framework of the memorial liturgical genre, while the metamorphosis of composition technique outlines the evolution of Schoenberg’s artistic thinking, who aspires to synthesize tonality and seriality in his later works. Conclusions are drawn about Ekimov’s non-dogmatic approach to dodecaphony, inspired by Schoenberg’s own free interpretation of the method.

**KEYWORDS:** Sergey Ekimov, choral music, “Agnus Dei”, Arnold Schoenberg, dodecaphony, sonorica, dialog.

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



Сергей Екимов<sup>1</sup> – значимая фигура отечественной хоровой музыки конца XX – первой четверти XXI века. Композитор, педагог, дирижёр, он является страстным пропагандистом и популяризатором хорового искусства<sup>2</sup>. Его сочинения регулярно звучат в различных городах России и исполняются лучшими отечественными коллективами (Ансамблем современной хоровой музыки “Altro coro”, Камерным хором «Нижний Новгород», Камерным хором Московской консерватории). В настоящее время С. Екимов является художественным руководителем Женского хора Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н.А. Римского-Корсакова и Концертного хора Санкт-Петербургского института культуры, возглавляет факультет композиции и дирижирования Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

В творческом портфеле С. Екимова – музыка самых разных жанров. Им написаны хоровые и оркестровые сочинения, камерно-вокальные и инструментальные опусы, музыка к театральным спектаклям. Однако основной его интерес сосредоточен на хоровых

композициях. Жанровый диапазон в данной области чрезвычайно широк: это и канцоны, и обработки народных песен, и хоровые концерты, и триптихи, и отдельные миниатюры.

В своём хоровом творчестве С. Екимов обращается к произведениям как светской, так и духовной тематики. В первом случае в выборе поэтических источников предпочтение отдается классикам русской литературы – А. Пушкину, М. Лермонтову, поэтам Серебряного века – А. Ахматовой, М. Цветаевой, Н. Гумилёву, И. Северянину, а также современным поэтам – А. Вознесенскому, А. Дементьеву, В. Высоцкому, И. Бродскому. Не менее интересна для С. Екимова и зарубежная поэзия, представленная стихами Ф. Петрарки, У. Шекспира, Дж. Донна, Ф.Г. Лорки в русских переводах<sup>3</sup>. Образы любви и смерти определяют ведущую линию его творчества. Сочинения духовной тематики опираются на жанры как православной, так и католической традиций. Композитором написан ряд духовных гимнов, кондаков, псалмов, молитв, магнификатов, месс.

Музыка С. Екимова многогранна, она довольно часто синтезирует в себе противоположные начала: чувственное и духовное, элитарное и массовое, простое и сложное, уникальное и универсальное, традиционное и новаторское. Истоки его хорового письма берут своё начало в сочинениях Ю. Фалика, Г. Свиридова, Г. Канчели, Р. Щедрина, Д. Смирнова.

Несмотря на большую востребованность произведений композитора в исполнительской практике, его творчество еще не получило полного освещения в отечественном музыкознании. Литература о нём ограничивается статьями Д.О. Бегунович [3], Н.В. Кошкаревой [6], Л. Петровой [11], А.И. Рыбалко [12], А.Г. Трухановой [13], в которых рассматриваются черты индивидуального творческого облика С. Екимова на примере отдельных его сочинений (Симфонии молитв «Рече Господь», концерта «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому», «Трёх хоров на стихи И. Бродского», Тринадцати мадригалов «Из Рубайят Омара Хайяма» и др.).

<sup>1</sup> Сергей Екимов родился в 1974 году в Ленинграде. Окончил Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н.А. Римского-Корсакова по классу дирижирования В.А. Дашковского, на III и IV курсе стал брать уроки по композиции у Л.Ф. Резетдинова. В 1998 году по окончании Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова он получил диплом по специальности «хоровое дирижирование» (класс профессора Ф.М. Козлова). Параллельно занимался композицией под руководством народного артиста России, профессора Ю.А. Фалика. Своё дирижёрское образование С. Екимов продолжил дальше, в 2011 году, окончив аспирантуру по классу народного артиста России, профессора В.В. Успенского.

<sup>2</sup> Показательно его высказывание: «С тех пор, как я закончил консерваторию как композитор и дирижёр, я поставил задачу пропагандировать исполнение современной хоровой музыки. Плохо это или хорошо – наверное, рассудит время, но мне кажется очень важным, чтобы музыка, написанная только что, получала возможность прозвучать сразу. Это важно для композиторов, чтобы они понимали, как и что они пишут. Также, это важно для хоровых коллективов-исполнителей – они видят “живых классиков” и имеют возможность с ними пообщаться, увидеть их новый музыкальный язык, научиться новым исполнительским приёмам и понять через это – что такое современное искусство. Поэтому, моё жизненное кредо – это пропаганда современной музыки в принципе и отечественной современной хоровой композиторской школы, в частности» (цит. по: [2]).

<sup>3</sup> Первым опытом обращения к иноязычному источнику стали хоры на стихи Б. Брехта “Von Genuss der Ehemanner” (2018) и “Entdeckung an einer jungen Frau” (2023). В 2024 году композитор написал хоровой концерт «Свет истины» с текстами на армянском языке.



Стилевой универсализм и стремление к межкультурной коммуникации делают правомерной постановку вопроса о диалогической природе творчества С. Екимова. В рамках статьи данная тема освещается на примере додекафонно-сонористической фантазии “Agnus Dei”, посвящённой 150-летию Арнольда Шёнберга. В творчестве С. Екимова – это редкий случай обращения к додекафонии<sup>4</sup>, тем интереснее рассмотреть способы претворения диалога, реализующегося в рамках «чужой» для композитора музыкальной системы.

Додекафонно-сонористическая фантазия написана С. Екимовым в 2023 году. Поводом к её сочинению послужила просьба студентки отделения хорового дирижирования Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки написать хоровую композицию, в которую был бы включён солирующий баян. Идея соединить хор со звучанием этого инструмента вдохновила композитора. По мере работы в сочинение был добавлен тюр<sup>5</sup>.

“Agnus Dei” был исполнен 27 мая 2024 года на государственном экзамене по дирижированию в Нижегородской консерватории. Российская премьера сочинения состоялась 10 июня 2024 года на сцене Большого зала Московской консерватории в рамках Пятого музыкального фестиваля «Рождённые Россией». Додекафонно-сонористическая фантазия прозвучала в исполнении Ансамбля современной хоровой музыки “Altro Coro” (художественный руководитель и дирижёр – Александр Рыжинский). Солистами выступили Мария Власова (аккордеон) и Анастасия Машковская (сопрано). Партию тюра исполнил сам композитор.

Произведение посвящено А. Шёнбергу (о чём на титуле имеется соответствующее указание), поэтому фундамент композиционной техники пьесы составила додекафония. Однако её трактовка в “Agnus Dei” весьма своеобразна. Вольный подход к одной из самых рациональных техник композиции, как представляется, был определён адресатом посвящения.

Напомним, что «метод композиции с двенадцатью

лишь между собой соотнесёнными тонами» был открыт А. Шёнбергом в начале 1920-х годов. Он обуславливался необходимостью упорядочить атональное письмо. Первыми сочинениями, созданными в додекафонной технике, стали появившиеся в 1920–1923 годах Пять фортепианных пьес ор. 23, Серенада для камерного ансамбля ор. 24 и Сюита для фортепиано ор. 25. В этих ранних работах серия трактовалась А. Шёнбергом как тема, ряд транспонировался, проводился в четырёх линейных формах (прямой, инверсионной, ракоходной и ракоходно-инверсионной), но при этом разбивался на сегменты. Последние переставлялись и внутри них нередко изменялся порядок звуков. Показательно, что сам композитор называл серию «основная конфигурация» (Grundgestalt). Данное понятие отражало характер использования ряда как упорядоченного многоголосного двенадцатитонового комплекса. По словам Н.О. Власовой, А. Шёнберг трактовал ряд «как определённый тематический (мотивный) тезаурус» [5, с. 173].

В последующих произведениях серийные ряды зачастую мыслились композитором в виде сочетания двух гексахордов. Не менее важно и то, что на А. Шёнберга продолжало оказывать влияние тональное мышление. Это проявлялось, например, в использовании высотных рядов, начальные звуки которых находились в кварто-квинтовых отношениях (то есть как бы в тонико-доминантовых позициях), или в окончаниях пьес, завершающихся основной формой ряда (то есть композитор опирался на принцип тональной замкнутости, действующей теперь в условиях серийной композиции).

Особенно свободно новая «обретённая» техника проявилась в Третьем струнном квартете ор. 30 (1927). Здесь А. Шёнберг с самого начала не экспонирует серию в линейном виде, а делит её на сегменты, так что она функционирует как «мотивный конгломерат» [там же, с. 184], и предлагает несколько вариантов ряда. Подобный полиморфизм – характерная черта поздней додекафонии композитора. Так, в Струнном трио ор. 45 (1946) порядок звуков свободен, а роль серии сводится, по словам Н.О. Власовой, к двенадцатитоновому высотному резервуару. «Основной звуковысотной организацией, – пишет исследователь, – становятся сочетания двух комплементарных гексахордов, при этом первая и вторая половины ряда проводятся отдельно и независимо друг от друга. По ходу развития возникают всё новые и новые варианты сочетаний, переплетений, интерполяций...» [там же, с. 246–247].

Ещё одной важной чертой поздней додекафонии А. Шёнберга становится её синтез с тональной системой,

<sup>4</sup> Помимо фантазии, в творческом портфеле композитора есть ещё одно сочинение, в котором используется серийная техника – «Строки Льва Толстого» из романа «Война и мир» для двенадцатиголосного смешанного хора а cappella. Композиция была сочинена в 2018 году для Всероссийского конкурса композиторов «Крейцерова соната», приуроченного к 190-летию со дня рождения писателя, и удостоилась II премии в номинации «Сочинение для хора а cappella или в сопровождении фортепиано».

<sup>5</sup> Тюр – хакасский ударный инструмент, односторонний мембранофон.



ярким примером чему служит «Ода Наполеону» ор. 41 (1942). Звуковысотная организация сочинения базируется на гексахорде, который транспонируется и дополняется до полного двенадцатизвучия. Его звуковой состав при свободной перестановке тонов даёт ряд одноимённых трезвучий. Их сочетание формирует гармоническую систему «Оды», поэтому завершение пьесы аккордом *Es-dur* оказывается вполне закономерным.

Таким образом, к основным чертам шёнберговской додекафонии относятся линейная презентация серии в начале произведения, дифференциация ряда на части, обладающие изоморфными свойствами, использование гексахордовой комбинаторики и свободной перестановки звуков, привлечение тональных элементов.

Рассмотрим теперь трактовку додекафонии в пьесе С. Екимова.

“Agnus Dei” предназначен для смешанного хора, баяна и тюра. Хоровая часть партитуры складывается из 12 самостоятельных голосов, возникших на основе тройного *divisi* четырех хоровых партий. Это многоголосие апеллирует к важному для додекафонии числу, которое в контексте духовного жанра одновременно выступает и одним из способов сакрализации звукового пространства.

В основу композиции положен текст молитвы “Agnus Dei”, входящей в литургическую службу римско-католической церкви. Имя «Агнец божий» заимствовано из «Евангелия от Иоанна», где подобным образом к Христу обращается Иоанн Креститель. Обычно “Agnus Dei” является частью мессы, которая исполняется ближе к концу литургии, его текст представляет собой трёхкратное повторение одной фразы, завершающееся просьбой о милости: “Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis” («Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас»). В заупокойной мессе (реквиеме) слова *miserere nobis* заменяются на слова *dona eis requiem* («даруй им покой»). С. Екимов использует вариант текста, предназначенный для заупокойной мессы, что связано с мемориальным характером сочинения.

Структура Фантазии членится на три раздела. Критериями разграничения выступают смена фактуры и приёмов композиторской техники. Формообразующую функцию несёт также тюр, который открывает произведение. Его включение и выключение дифференцирует разные фазы в развёртывании композиции.

Первый раздел по протяжённости наиболее масштабный и охватывает фактически половину сочинения (58 тактов из 117). Он основан на первой строке молитвы (“Agnus Dei qui tollis peccata mundi”).

Фундамент звуковысотной организации этого

раздела составляет техника двенадцатитоновых полей, сочетаемая с техникой рядов<sup>6</sup>. В отличие от серийности, метод полей не предполагает строгой порядковой регламентации двенадцатитонового ряда. Двенадцатитоновое поле представляет собой «совокупность высот, распределённых по вертикали и горизонтали» [14, с. 216].

Первое двенадцатитоновое поле возникает в тт. 9–15 (пример 1). Оно образуется путём распределения звуков ряда между двенадцатью хоровыми партиями: A1, S3, T2, S2, B2, A2, S1, A3, B3, T3, B1, T1 (схему последовательности высот, унифицированную в пределах одной октавы, см. в примере 2). Баян дублирует данное поле с ремаркой *quasi echo*. Композитор при этом обращается к диагональному типу фактуры, благодаря которому горизонтальное развёртывание ряда постепенно преобразуется в двенадцатитоновый аккорд.

Каждый слог текста (“Agnus Dei”) получает разную тембральную окраску. Подобный приём заставляет вспомнить о знаменитом шёнберговском принципе *Klangfarbenmelodie*, который С. Екимов переводит в область хоровой фактуры.

Данный двенадцатитоновый комплекс повторяется затем в партии баяна, однако звуки теперь распределены по гексахордам, образующим два диссонантных аккорда. При этом композитор меняет последовательность шестёрок.

В цифрах 2, 3 и 4 возникают новые двенадцатитоновые поля. Звуки внутри них распределены совершенно иначе. В новых комплексах важную роль играют тембровые изменения. Если в первом проведении была заметна тенденция к тембровому смешению голосов, то при появлении второго двенадцатитонового комплекса С. Екимов разбивает ряд на четыре трёхзвучных сегмента и поручает их темброво-однородным группам: T3, T, 2, T1; S3, S2, S1; A1, A2, A3; B1; B2, B3. В третьем и четвёртом двенадцатитоновых полях голоса также движутся тройками, вновь в тембровом смешении. При этом в ц. 3 в каждой группе партии вступают поочередно снизу вверх (B1, A2, S3; T3, A1, S2; B3, T2, A3; B1, T1, S1). В ц. 4 последовательное вступление голосов приводит к вертикальным двенадцатизвучиям. Подобное фактурное и темброво-регистровое оформление можно трактовать символическим образом – как восхождение человеческой души в Горний мир, к Творцу.

Сравнение высотного содержания двенадцатитоновых полей показывает, что все они состоят, по сути, из изоморфных групп (пример 3). Особенно заметным

<sup>6</sup> Подробнее о данных техниках и их различии см.: [7].

Lento, doloroso      Agnus Dei      1      С. ЕКИМОВ

Пример 1. С. Екимов. Agnus Dei, т. 1–12

Пример 2. Сергей Екимов. Agnus Dei. Последовательность высот в первом двенадцатитоновом поле

это становится при сравнении полей в ц. 2 и 3, которые включают одинаковые высотные сегменты (с учётом перестановки звуков), отличающиеся лишь порядком следования. Сами группы по своей интервальной структуре и тенденции к симметричности ориентированы скорее на веберновскую технику, поскольку в рядах преобладают малые и большие секунды и, кроме того,

многие сегменты соотносятся между собой как линейные формы серии. Например, первые тройки в звуковом комплексе ц. 2 можно представить, как P, RI и R, а ряд из ц. 4 является полностью симметричным: его второй гексахорд оказывается инверсией первого.

Отметим, что если поначалу партия баяна фактически дублировала хоровую фактуру, а её аккордовые

Пример 3. С. Екимов. *Agnus Dei*. Высотное содержание двенадцати-тоновых полей (ц. 1–4)

последовательности выполняли функцию своеобразных агглютинатов<sup>7</sup> (звуки в буквальном смысле склеивались, после чего «в осадке» оставались отдельные части двенадцатитоновых комплексов), то в конце первого раздела она обособляется. В ц. 4 у баяна появляется фигурационное движение по разнообразным септаккордам, а завершается раздел полисозвучием, объединяющим уменьшённый и большой минорный септаккорды, которые находятся в полутоновом сопряжении. Таким образом, в конце первого раздела возникает контраст: кластерному двенадцатитоновому комплексу хора противопоставляется полиаккорд баяна, состоящий из субаккордов терцовой структуры. Иными словами, в недрах индифферентного к интервальной характерности сонора рождаются созвучия, обладающие индивидуализированным обликом.

Во втором разделе (с ц. 5, т. 59–82) появляются два новых вида композиционной техники – тональная (у баяна) и алеаторная (у хора). Данный раздел основан на заключительной фразе молитвы “*Agnus Dei*”, содержащей просьбу даровать покой – “*dona eis requiem*”. Хоровая ткань выстраивается из напластования однородных в интонационном отношении фактурных фигур, отличающихся ритмически, которые повторяются

неопределённое число раз (пример 4). Техника двенадцатитоновых полей при этом продолжает сохранять свое значение. Так, каждая группа голосов (сопрано, альты, тенора, басы) опирается на трёхзвучные сегменты, представляющие пермутацию двенадцатитонового ряда из ц. 2.

Начальная реплика баяна имеет атональный характер. Выразительную роль здесь приобретают тритоны и скачки на септиму. С т. 64 происходит переключение в тональную систему. С. Екимов использует достаточно типовые обороты классической гармонии, основанные на полном функциональном обороте T-S-D-T, но при этом даёт и неожиданные тональные сопоставления с хроматическими медиантами (шубертовой VI и III минорной), ставшими характерными идиомами романтического стиля (пример 4). Партия баяна звучит на фоне алеаторной хоровой фактуры. Сопряжение двенадцатитоновых хроматики и тональности вносит в общее звучание элемент какофонии.

Секвенция в партии баяна, основанная на последовательности I<sub>7</sub>-IV<sub>7</sub>, приводит к остановке на уменьшённом септаккорде, к которому добавляется субаккорд нетерцовой структуры. После чего инструмент декларирует пермутированный двенадцатитоновый ряд из ц. 2 на фоне хорового двенадцатитонового кластерного поля.

Третий раздел (с ц. 6, т. 84–117) написан в тональности b-moll, он основан на повторении полного текста

<sup>7</sup> Агглютинат – понятие, используемое в биологии, означает осадок, который образуется при склеивании бактерий, эритроцитов и прочих клеток, имеющих антигены.

Пример 4. С. Екимов. *Agnus Dei*, т. 64–69

молитвы “*Agnus Dei*”. К хоровой палитре добавлено сопрано соло. Звуковой колорит, несмотря на тональную основу, отличается диссонантной терпкостью, поскольку гармония насыщена полифункциональными и полиаккордовыми структурами, образованными с помощью многотерцовых созвучий. Вертикаль в основном состоит из ундецим- и терцдецимаккордов, звуки которых фактически включают в себя полную диатонику *b-moll*. Обертоновый спектр наделяет гармоническое поле особым характером звучания. Переход к диатоническим терцовым «небоскреbam» заметно смягчает остроту диссонантного напряжения предыдущих разделов и в контексте всей пьесы может трактоваться как просветление колорита.

В музыкальную ткань данного раздела С. Екимов внедряет широко известные семантические фигуры

(раздел начинается с фригийского оборота), насыщает интонационную линию солирующего сопрано типовыми мелодическими ходами, имеющими формульный характер. Такова, например, фигура группетто, появляющаяся на словах *mundi* и *requiem*. Изучая её историческое бытование, Э. Курт отмечал, что в полифонической музыке это мелодическое образование выступало «проявлением линейной энергии», приготавливая движение мелодии к широкому скачку вверх. Но у композиторов послебаховского периода, в частности, у Бетховена, группетто становится «средством выражения чувствительности» [8, с. 490]. У романтиков группетто, выписанное нотами, получает различные толкования, выражающие как внешнюю изобразительность, так и субъективированные ощущения. В сочинении С. Екимова, в рассматриваемой фигуре выявляются



разные трактовки. Замкнутый характер группетто, обусловленный остановкой на опеваемом звуке, связь со словами «мир» и «покой» придают типовому обороту характер возвышенного парения. В то же время последующие скачки на широкие интервалы заставляют воспринимать его как импульс к последующему движению ввысь.

“Agnus Dei” заканчивается двухголосным канонем в партии баяна, который сопровождается многозвучным полиаккордовым комплексом хора. Последний включает шесть диатонических звуков (*b, c, d, f, g, a*). Благодаря доминирующим квинтам, квартам и большим секундам заключительное созвучие приобретает хоть и терпкий, но просветлённый колорит. Сочинение завершается постепенно растворяющимися в пространстве звучанием полиаккордов и заключительным ударом тюра.

В целом, общая концепция пьесы может быть интерпретирована в эстетическом плане как движение от дисгармонии к гармонии или, точнее, от парафонии к эвфонии<sup>8</sup>, естественным образом связываясь с литургическим текстом, содержащим молитву о вечном покое. В композиционно-техническом аспекте отражением этой идеи становится переход от сонорно трактованной додекафонии к сонорно трактованной тональности, от хроматики к диатонике, от двенадцатитоновых комплексов к гармоническим полям.

Проведённый анализ показывает, что додекафонно-сонористическая фантазия “Agnus Dei” основана на взаимодействии разнообразных композиторских техник: тональности, атональности, додекафонии, сонористики, алеаторики. Додекафонный метод трактуется С. Екимовым своеобразно. По сути, в сочинении отсутствует серия как исходный структурный инвариант, хотя некоторые ряды явно имеют производный характер (напомним о сходстве рядов в ц. 2, 3 и 5). Произведение базируется на технике двенадцатитоновых полей, работа с которыми, однако, содержит отчётливые черты шёнберговского подхода. На это указывает одновременное развёртывание ряда в горизонтальной и вертикальной плоскостях, ведущее к образованию агрегатов, разделение рядов на трёхзвучные сегменты и гексахорды, пермутация звуков внутри них. Наконец, сама концепция пьесы, направленная от двенадцатитоновости в сторону тональности, может интерпретироваться как звуковой портрет мастера Новой венской школы,

известного своей противоречивостью<sup>9</sup> (недаром за ним закрепился титул консервативного революционера).

Возвращаясь к сравнению додекафонных техник А. Шёнберга и С. Екимова, следует напомнить, что на английский язык слово «серия» переводилось по-разному: “series” (серия), “row” (ряд), “set” (множество). А. Шёнберг предпочитал последний вариант, под которым подразумевалась не столько линейная последовательность звуков (собственно серия), сколько их совокупность (без обязательного регламентирующего порядка) [9]. Именно в таком ключе предстает додекафония и в пьесе С. Екимова. В этой связи закономерно, что композитор использует в заголовке фантазии слово «додекафонная», а не «серийная». Хотя в настоящее время додекафония рассматривается в отечественном музыкознании как историческая и типологическая разновидность серийности [10, с. 169], показательно, что этимология термина даёт основание к более широкому его толкованию. На это, в частности, указывает Л.О. Акопян: «Исходя из этимологии термина, к додекафонии могут быть отнесены любые (в том числе не имеющие отношение к серийной технике) случаи использования 12 неповторяющихся звуковысотных классов подряд, естественно, за исключением хроматической гаммы» [1, с. 187].

Свою фантазию С. Екимов назвал не только додекафонной, но и сонористической. Это вполне оправданно, поскольку основными композиционными единицами в пьесе выступают двенадцатитоновые поля. Важно, что композитор связывает тембровую новацию с именем А. Шёнберга. Как показал анализ, особенности хорового письма в первом разделе отталкиваются от принципа *Klangfarbenmelodie*. Данная шёнберговская идея, по мысли многих исследователей, «является предвидением сонорики в различных её вариантах» [5, с. 76].

Своеобразие “Agnus Dei” С. Екимова обусловлено и его жанровыми чертами. В европейской музыке под фантазией подразумевается жанр, отличающийся творческой свободой и обладающий экспериментальным характером, как в области техники, так и средств музыкального языка. Выбор подобного жанра резонирует с посвящением А. Шёнбергу, композитору, превыше всего ценящему художественную свободу и поиск.

Додекафонно-сонористическая фантазия С. Екимова одновременно выступает и приношением

<sup>8</sup> Термины «парафония» и «эвфония» как самостоятельные музыкально-теоретические категории, характеризующие специфику звукового материала новой и новейшей музыки, введены Л. Акопяном. См.: [2].

<sup>9</sup> Дополнительным отражением этой противоречивости можно считать инструментальный состав “Agnus Dei”: духовную музыку, исполняемую на латинском языке, сопровождает ударный мембранофон, предназначенный для вхождения в транс в шаманских практиках.



австрийскому мастеру, и творческим диалогом с ним. Идеи А. Шёнберга оказались плодотворными и открытиями «для самых разных продолжений и истолкований» [5, с. 424]. Как представляется, современному российскому композитору импонирует прежде всего стремление А. Шёнберга к обновлению музыкальных средств выразительности и одновременно к преемственности с традицией, но самое главное – недогматический подход австрийского мастера к собственной

музыкальной системе, признание ее диффузного характера и гибкости. В этом отношении пьесе “Agnus Dei” можно воспринимать и как своеобразную эстетическую декларацию: спустя 150 лет со дня рождения «отца додекафонии» представитель композиторской школы XXI века провозглашает: Шёнберг жив<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Перифразированное высказывание П. Булеза «Шёнберг мёртв», давнее название его знаменитому манифесту 1952 года [4].

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акопян Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
- 2/ Акопян Л.О. Эвфония и парафония как музыкально-теоретические категории // Искусство музыки: теория и история. 2017. № 16. С. 59–110.
- 3/ Бегунович Д.О. Особенности хорового письма Сергея Екимова на примере концерта «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому» // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. Том 224. Русская хоровая культура. С. 8–37.
- 4/ Булез П. Шёнберг мёртв // Булез П. Ориентиры I. Вообразить. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера; Eccehomo, 2004. С. 83–90.
- 5/ Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 528 с.
- 6/ Кошкарева Н.В. Тринадцать пятиголосных мадригалов «Из Рубайят Омара Хайяма» Сергея Екимова: к проблеме современного метода анализа полифонических циклов для хора a cappella // Философия и культура. 2023. № 2. С. 27–36.
- 7/ Курбатская С. Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. М.: ТЦ «Сфера», 1996. 388 с.
- 8/ Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
- 9/ Окунева Е.Г. О понятии серии в теории и практике серийной композиции (проблемы корреляции и исторического развития терминологии) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 4. С. 31–43.
- 10/ Окунева Е.Г. Понятия серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании: вопросы терминологических соответствий // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4 (35). С. 158–173.
- 11/ Петрова Л. Симфония молитв «Рече Господь» Сергея Екимова:

- к постановке проблемы // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов. Вып. 10. Ч. 2. СПб.: Скифия-Принт, 2020. С. 111–119.
- 12/ Рыбалко А.И. Претворение и трансформация поэтического замысла в цикле «Три хора на стихи И.Бродского» С.Екимова // Труды Санкт-Петербургского института культуры. 2021. Том 224. Русская хоровая культура. С. 95–103.
  - 13/ Труханова А.Г. Духовная музыка в современном культурном пространстве России (на примере творчества С.В. Екимова) // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки: сб. ст. по матер. IX–X междунар. науч.-практ. конф. № 4–5 (8). Новосибирск: СибАК, 2018. С. 10–16.
  - 14/ Холопов Ю. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 287 с.

## REFERENCES

- 1/ Hacobian, L.O. (2010), *Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar'* [Music of the 20th Century: An Encyclopedic Dictionary], Praktika, Moscow, 855 p. (In Russ.)
- 2/ Hacobian, L.O. (2017), “Euphony and Paraphony as Music-Theoretical Categories”, *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History], no. 16, pp. 59–110. (In Russ.)
- 3/ Begunovich, D.O. (2021), “Features of Sergei Ekimov’s Choral Writing on the Example of the Concert ‘From the Akathist to the Holy Grand Duke Alexander Nevsky’”, *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the St.Petersburg State Institute of Culture], vol. 224, Russian Choral Culture, pp. 8–37. (In Russ.)
- 4/ Bulez, P. (2004), “Schoenberg is Dead”, *Bulez P. Orientiry I. Voobrazhat'*. *Izbrannyye stat'i* [Orientations I. Imagine. Selected articles], Publishing House Logos-Al'tera; Eccehomo, Moscow, pp. 83–90. (In Russ.)



5/ Vlasova, N.O. (2007), *Tvorchestvo Arnol'da Shenberga* [The Work of Arnold Schoenberg], Publishing House LKI, Moscow, 528 p. (In Russ.)

6/ Koshkareva, N.V. (2023), "Thirteen Five-voice Madrigals 'From the Rubaiyat of Omar Haiyam' by Sergey Ekimov: on the Problem of the Modern Method of Analyzing Polyphonic Cycles for a Cappella Choir", *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], no. 2, pp. 27–36. (In Russ.)

7/ Kurbatskaya, S. (1996), *Seriynaya muzyka: voprosy teorii, istorii, estetiki* [Serial Music: Questions of Theory, History, Aesthetics], TTs "Sfera", Moscow, 388 p. (In Russ.)

8/ Kurt, E. (1975), *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v "Tristane" Vagnera* [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's Tristan], *Muzyka*, Moscow, 551 p. (In Russ.)

9/ Okuneva, E.G. (2019), "Concept of a Series in the Theory and Practice of Serial Composition (Problems of Correlation and Historical Development of Terminology)", *PHILHARMONICA. International Music Journal*, no. 4, pp. 31–43. (In Russ.)

10/ Okuneva, E.G. (2018), "Concept of Serial Music in Western and Russian Musicology: Issues of Terminology", *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*, no. 4 (35), pp. 158–173. (In Russ.)

11/ Petrova, L. (2020), "Symphony of Prayers 'The Lord Speaks' by Sergey Ekimov: Towards Setting the Problem", *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: sbornik nauchnykh trudov* [Musical Education in the Modern World. The Dialogue of Times: A Collection of Scholarly Papers], issue 10, part 2, Skifiya-Print, St.Petersburg, pp. 111–119. (In Russ.)

12/ Rybalko, A.I. (2021), "The Realization and Transformation of a Poetic Idea in the Cycle 'Three Choirs Based on the Poems of I.Brodsky' by S.Ekimov", *Trudy Sankt-Peterburgskogo instituta*

*kul'tury* [Proceedings of the St.Petersburg State Institute of Culture], vol. 224, Russian Choral Culture, pp. 95–103. (In Russ.)

13/ Trukhanova, A.G. (2018), *Spiritual Music in the Modern Cultural Space of Russia (on the Example of S.V. Ekimov's Creativity)*", *Kul'turologiya, filologiya, iskusstvovedenie: aktual'nye problemy sovremennoy nauki: sb. st. po mater. IX-X mezhdunar. nauch.-prakt. konf. No 4–5 (8)* [Cultural Studies, Philology, Art: Actual Problems of Modern Science: A Collection of Articles on the Materials of the IX–X International Scholarly Practical Conference. No. 4–5 (8)], SibAK, Novosibirsk, pp. 10–16. (In Russ.)

14/ Kholopov, Yu.N. (1983), *Zadaniya po garmonii* [Harmony Tasks]. *Muzyka*, Moscow, 287 p. (In Russ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

Пименова Светлана Вячеславовна, студентка кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова  
E-mail: sveta.pim2018@gmail.com

#### AUTHORS INFORMATION

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

E-mail: okunevaeg@yandex.ru

Svetlana V. Pimenova, student, Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

E-mail: sveta.pim2018@gmail.com



УДК 782

## РУССКИЕ МОТИВЫ В ОПЕРЕ ТАН ЦЗЯНЬПИНА «А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ» (ПО МАТЕРИАЛАМ ИНТЕРВЬЮ С КОМПОЗИТОРОМ)

ЛО ЯН<sup>1,2</sup>, С.В. БАКУТО<sup>1,3</sup>

<sup>1</sup> Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

<sup>2</sup> Музыкальный колледж Университета искусств Внутренней Монголии, 010021, Хух-Хото, Китай

<sup>3</sup> Сибирский федеральный университет, Гуманитарный институт, 660041, Красноярск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена исследованию оперы китайского композитора Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» (2015), созданной по мотивам знаменитой повести советского писателя Б.Л. Васильева (1969). Цель работы заключается в том, чтобы проанализировать введение русских музыкальных элементов в партитуру произведения и определить художественное значение данной межкультурной адаптации в контексте китайско-российского культурного диалога. Актуальность исследования подчёркивается юбилейным годом постановки спектакля и устойчивым интересом китайцев к русской культуре. Основное содержание работы включает в себя анализ партитуры оперы в связи с авторскими комментариями Тан Цзяньпина о ходе творческого процесса, которые дополнены критическими отзывами, включая российские рецензии. Результаты исследования демонстрируют, что задействованные композитором русские песенные интонации образуют концептуальное ядро произведения. Автор использует систему лейтмотивов и лейттембров, приём стилизации русской оперной классики (П.И. Чайковский, композиторы «Могучей кучки»), цитирование русских народных и советских военных песен («Эй, ухнем!», «Камаринская», «Тропинка», «Дороженька», «Дубинушка», «Катюша»). Через обращение к данным средствам раскрываются характеры главных персонажей, усиливается эмоциональное воздействие в кульминационных сценах оперы и, в целом, формируется лирико-романтический образный строй на фоне эпического военного нарратива. Анализ подтверждает путь не механического заимствования, а глубокого усвоения и творческой стилизации китайским композитором русских музыкальных традиций. Признание художественных достоинств музыки, отмеченное российской критикой, подтверждает зрелость подхода автора оперы. Основной вывод исследования заключается в том, что опера Тан Цзяньпина является успешным примером кросс-культурного синтеза двух национальных традиций. Произведение стало значимым событием в китайском музыкальном театре, символом духовной связи и взаимного уважения культур, демонстрируя потенциал для дальнейшего глубокого созидательного взаимодействия Китая и России.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** «А зори здесь тихие», Тан Цзяньпин, китайская опера, русская народная песня, Китай, Россия, кросс-культурный диалог.

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

**БЛАГОДАРНОСТЬ:** Авторы выражают глубочайшую признательность профессору Центральной консерватории Пекина (экс-декану факультета композиции), композитору Тан Цзяньпину за предоставленное интервью.

## RUSSIAN MOTIVES IN THE OPERA BY TANG JIAN- PING “THE DAWNS HERE ARE QUIET” (BASED ON THE INTERVIEW WITH THE COMPOSER)

LUO YANG<sup>1,2</sup>, S.V. BAKUTO<sup>1,3</sup>

<sup>1</sup> Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

<sup>2</sup> School of Music, Inner Mongolia Arts University, 010021, Huh-Hoto, China

<sup>3</sup> Siberian Federal University, Krasnoyarsk, 660041, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is devoted to the study of the opera by the Chinese composer Tan Czyan'pin “The Dawns Here Are Quiet” (2015), created based on the famous Soviet story. The aim of this work is to analyze the deep integration of Russian musical elements into the score of a Chinese composer and to determine the artistic significance of this intercultural adaptation in the context of Chinese-Russian cultural dialogue. The relevance of the study is emphasized by the anniversary context of the production and the persistent interest in Russian culture in China. The methodology includes a detailed analysis of the opera’s musical score (leitmotifs, harmony, orchestration, vocal parts) and a study of Tan Czyan'pin’s authorial comments on the creative process, supplemented by critical reviews, including Russian ones. The results of the study demonstrate that Russian elements form the conceptual core of the work. The composer systematically uses characteristic techniques: the leitmotif of the accordion, stylization of the aesthetics of Russian classics (Tchaikovsky, “The Mighty Handful”), inclusion of Soviet war songs (“Hey, let’s go!”, “Kamarinskaya”, “Tropinka”, “Dorozhenka”, “Dubinushka”, “Katyusha”). These elements serve as a key instrument of musical dramaturgy: they reveal the characters’ personalities (the girls’ individualized arias, Vaskov’s monologue), enhance the emotional impact (the climax with Zhenya’s death) and form a lyrical-romantic structure against the backdrop of an epic military narrative. The analysis confirms the path of not mechanical borrowing, but deep creative stylization of Russian traditions. The main conclusion of the study is that Tan Czyan'pin’s opera is a successful example of cross-cultural synthesis. The recognition of the artistic merits of the music, noted by Russian critics, underlines the maturity of the composer’s approach. The work has become a significant event in Chinese musical theatre and a symbol of spiritual connection and mutual respect between the two cultures, demonstrating the potential for further deep creative interaction China and Russia.

**KEY WORDS:** “The Dawns Here Are Quiet”, Tan Czyan'pin, Russian folk song, China, Russia, Chinese opera, cross-cultural dialogue.

**CONFLICT OF INTEREST.** The authors declare that he has no conflict of interest.

**ACKNOWLEDGMENT:** The authors express their deepest gratitude to Professor of the Central Conservatory of Music of Beijing (former Dean of the Faculty of Composition), composer Tang Jianping for providing the interview.

Настоящее исследование посвящено комплексному анализу оперы композитора Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» (2015) – значимого явления в современном музыкальном театре Китайской Народной Республики. Основным объектом изучения выступает специфика включения русских музыкальных элементов (фольклорных, классических оперных и советских военных песенных традиций) в партитуру оперы и их роль в формировании художественного языка сочинения. Цель работы заключается в том, чтобы выявить механизмы кросс-культурного синтеза, определить степень аутентичности и характер трансформации «русскости» в музыкальной драматургии оперы, а также оценить её значение в контексте китайско-российского культурного диалога. Актуальность статьи обусловлена тем, что данное произведение было создано к 70-летию Победы в антифашистской войне, и в настоящее время оно становится особенно востребованным в юбилейный 2025 год.

Опера «А зори здесь тихие» представляет собой редкий пример масштабной музыкальной интерпретации канонического советского текста китайским композитором. Творческий процесс отражает линию от простого заимствования к осознанному диалогу двух культур. Популярность спектакля, его постановки в Китае и России, а также включение отдельных арий в концертный репертуар вокалистов, требует осмысления её художественных основ. Поскольку в российском музыкально-ведческом пространстве ещё не было заявлено работ в подобном направлении, то в рамках статьи авторами впервые предпринята попытка анализа партитуры Тан Цзяньпина с акцентом на рассмотрение приёмов стилизации и цитации русских песенных элементов. Это подтверждает степень новизны исследования.

Премьера оперы «А зори здесь тихие» состоялась 5 ноября 2015 года в Национальном центре исполнительских искусств (далее НСРА) в г. Пекине (КНР). Постановка была приурочена к 70-й годовщине Победы в Войне сопротивления китайского народа японским захватчикам (1937–1945) и во Второй мировой войне (1941–1945). Национальный центр исполнительских искусств пригласил лучшую творческую команду страны во главе с известным композитором Тан Цзяньпином (唐建平), режиссёром Ван Сяоинем (王晓鹰) и сценаристом Вань Фан (万方) для создания китайской музыкально-сценической версии литературного первоисточника.

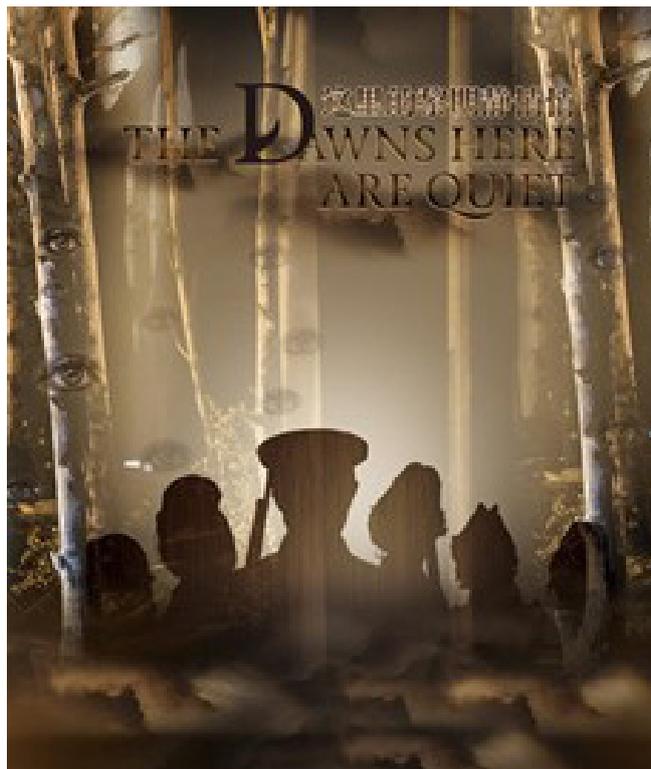


Рисунок 1. Афиша оперы «А зори здесь тихие» (НСРА, г. Пекин, 2015) [3].

Дирижёром оркестра и хора выступил Чжан Гоюн (张国勇). На премьере ведущие партии исполняли Лю Сунху (刘嵩虎) и Чжан Ян (张扬) – старшина Федот Васков, Сюй Сяоин (徐晓英) и Сун Юаньмин (宋元明) – Рита Осянина, Ван Хунъяо (王宏尧) и Лю Ин (刘颖) – Женька Комелькова, Чжан Синь (张心) и Сун Цянь (宋倩) – Лиза Бричкина, Чжан Чжо (张卓) и Хао Мяо (郝苗) – Соня Гурвич, Лю Лянь (刘恋) и Чжао Лили (赵丽丽) – Галя Четвертак, Чжан Лун (张龙) – Ленский (фантазийный образ) Юй Хаолэй (于浩磊) – майор, Ван Чун (王翀) – Осянин, а также солистка-баянистка Жуань Минъюань (阮明园) и специально приглашённая солистка балета Цю Ситин (邱思婷). В НСРА опера выдержала четыре сезона, т. е. 17 постановок. В России она была представлена публике в Мариинском театре (г. Санкт-Петербург) двумя совместными с российскими артистами спектаклями.



**Рисунок 2.** Российские и китайские артисты после премьеры оперы Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие» на сцене Мариинского театра [7].

Помимо этого, в Центральном академическом театре Российской армии (г. Москва) состоялись два концертных исполнения оперы (рисунок 1, 2).

Для углублённого изучения данного произведения было проведено интервью с Тан Цзяньпином 3 июня 2025 года. В ходе беседы детально обсуждались вопросы оперного творчества композитора и малоосвещённые аспекты создания произведения «А зори здесь тихие». Полученные материалы составили ценную источниковую базу исследования. Примечательно, что незадолго до интервью, 15 мая 2025 года, Тан Цзяньпин прочёл цикл лекций в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, посвящённых собственному сочинению, что, по словам композитора, стало его своеобразной рефлексией.

Повесть «А зори здесь тихие» была написана русским советским писателем Борисом Львовичем Васильевым (1924–2013) и опубликована в августовском номере журнала «Юность» в 1969 году. С момента его создания антифашистское произведение мирового значения очень повлияло на китайское общество. Во многом этому способствовала экранизация повести советским режиссёром Станиславом Ростозким (1972), показанная в КНР в 1983 году. Знакомство с фильмом спровоцировало повышенный интерес к русской культуре среди населения Китая. В телевизионной версии повести звучали «Катюша» и другие русские народные и советские песни, которые до сих пор любимы в стране. Они вошли

в коллективную память нескольких поколений китайцев. Именно благодаря этой киноленте люди больше узнали о подвиге советских людей. Впоследствии сюжет Б.Л. Васильева был адаптирован и показан в Поднебесной в виде драматической постановки (2002), затем в телесериале (2005) и, наконец, в опере (2015)<sup>1</sup>.

Учитывая, что к 2015 году сюжет о девушках-зенитчицах и их командиру стал широко известен китайской аудитории, в том числе и благодаря переводу романа Б.Л. Васильева на китайский язык, показанным в КНР фильму и одноимённой опере Кирилла Владимировича Молчанова (1922–1982)<sup>2</sup>, то закономерно

<sup>1</sup> 27 апреля 2002 года Китайский национальный театр поставил по роману писателя драматический спектакль «А зори здесь тихие...». Это была первая крупная постановка театра. Пьесу адаптировали Тонг Даомин (童道明) и Чжа Минчжэ (查明哲), режиссёром выступил Чжа Минчжэ, а главные роли исполнили Чжан Фэнъи (张丰毅) и Чжан Кайли (张凯丽). В 2005 году в честь 60-летия Победы во Второй мировой войне Китайская международная телевизионная корпорация выпустила 19-серийный телесериал «А зори здесь тихие...» режиссёров Мао Вэйнина (毛卫宁) и Чжан Гуанбэя (张光北).

<sup>2</sup> В 1978 году Ши Чжун (施钟) впервые перевёл произведение на китайский язык. Повесть была опубликована Народным издательством Ляонин, а её текст отредактирован Фань Янем (范岩). В 1985 году, в честь 40-летия Победы китайского народа в Войне сопротивления Японии и Всемирной антифашистской войне оперная труппа Главного политического управления КНР представила



возникает вопрос о мотивах руководящих лиц Национального центра исполнительских искусств, инициирующих создание новой музыкально-сценической версии «А зори здесь тихие». Каковы же были исходные предпосылки для приглашения в качестве композитора именно Тан Цзяньпина? Вот как объяснил это решение сам создатель оперы.

«Инициатива исходила от НСРА в связи с 70-летием Победы в войне сопротивления Китая японским захватчикам и антифашистской войне мирового масштаба (2015). Первоначально Центр вёл переговоры с наследниками Кирилла Молчанова о возможной переработке его оперы. Однако по причинам, предположительно связанными с авторскими правами или иными обстоятельствами, контракт с правообладателем был расторгнут. В результате НСРА принял решение о создании принципиально новой версии произведения». По словам Тан Цзяньпина, «это решение далось непросто – долго обсуждали. Привлекли известного писателя Ван Фана для адаптации либретто, в качестве режиссёра утвердили Ван Сяоина. Как вам известно, премьера состоялась 5 ноября 2015 года в НСРА, а когда обратились ко мне, времени на создание музыки оставалось очень мало. Помню совершенно точно: НСРА связался со мной 8 марта 2015 года. Как раз был Женский день, я ужинал с друзьями, когда позвонили из Центра с предложением написать оперу. Услышав это, я сначала обрадовался и спросил: “О чём опера?” Ответили: “А зори здесь тихие”. Тут я засомневался – сюжет ведь всем китайцам знаком. Подумал: “Русская тема... Это сложно, мы не так глубоко чувствуем их музыку и культуру, как свою”. Но в итоге не устоял перед искушением и сказал: “Подписываю контракт! Присылайте либретто”. После чего начал подготовку»<sup>3</sup>.

Композитор вспоминает, что позже, в ходе обсуждения концепции с руководством театра (включая правки либретто), он высказал множество идей. «Где-то в апреле я предложил: раз опера называется “А зори здесь тихие”, её лейтмотив должен передавать не ярость войны, а тишину (в либретто Ван Фана действие начинается с боевой тревоги и подготовки к бою). Предлагал даже переименовать сочинение в “Тихие зори” или “Тихий рассвет”. Я хотел, чтобы пролог был созерцательным,

на китайской сцене оперу «А зори здесь тихие» композитора Кирилла Владимировича Молчанова по китайскому либретто (в СССР оригинальная постановка состоялась в 1973 года на сцене Большого театра, г. Москва).

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты приводятся из интервью с композитором Тан Цзяньпином, данным в ходе беседы с Ло Яном 3 июня 2025 года.

как позже ставший знаменитым хор “Россия, Родина моя” с его лирической красотой. Текст хора основан на стихах русской песни, а какой именно – не помню. Но руководство театра не поддержало эту идею. Тогда я открыл оперу вступительным соло баяна, за которым следует сцена, где Васков зовёт пятерых девушек-зенитчиц. Без слов – только имена. Как зов мира. Так опера началась призывом к миру»<sup>4</sup>.

Данная постановка представляет собой кросс-культурную адаптацию «русских элементов», образующих концептуальное ядро оперы. Это проявляется, прежде всего, в либретто и в музыкальной ткани произведения. Текст либретто включает значимые интертекстуальные отсылки. Так, Соня постоянно апеллирует к пушкинскому «Евгению Онегину», а её воображаемый возлюбленный Ленский существует вне временных и пространственных границ сюжета. Характерно, что, когда либреттист предложил включить мелодию арии «Куда, куда вы удалились», композитор категорически отказался использовать музыку П.И. Чайковского, поскольку тогда бы возник диссонанс со сценическим действием. Поэтому Тан Цзяньпин использовал только текст и написал на него собственную музыку.

В других случаях, он сознательно интегрировал русские музыкальные элементы в партитуру, стилизуя интонационный профиль оперы в соответствии с канонами русской классики. Характерные композиционные приёмы включают:

- 1/ Использование лейттемы баяна как инструмента с яркой национальной окраской.
- 2/ Цитирование русских народных тем («Эй, ухнем!», «Дубинушка», «Камаринская», «Дороженька», «Тропинка») и советских военных песен («Катюша»).
- 3/ Хоровые эпизоды в жанровой стилистике русского вальса.
- 4/ Оркестровку, отсылающую к эстетике балетов П.И. Чайковского.

Ограничиваясь рамками статьи, продемонстрируем приёмы стилизации и прямого цитирования на конкретных примерах.

Заглавный мотив темы, открывающей оперу, композитор построил на узнаваемой попевке – трихорде в кварте. Начало с кульминационного квинтового тона «а» (вершины-источника), плавная волнообразность мелодического рисунка, элегическое звучание ре минора создают оттенок меланхолической грусти

<sup>4</sup> Приведём текст первой сцены в переводе Ло Яна: «Галя, Соня, Женька, Рита, Лиза. Ты слышишь мой зов? Лиза, где ты? Женька, возвращайся скорее. Соня, Галя, где вы?».



Пример 1. Т.Цзяньпин «А зори здесь тихие», № 1, Прелюдия. Приветствие военных

Пример 2. Т.Цзяньпин «А зори здесь тихие», № 59 ария Васкова «Приношу их сюда»

Пример 3. Т.Цзяньпин «А зори здесь тихие», № 21 «Колыбельная песня»

(пример 1). Композитор связывает характер этой темы с образом «тихих зорь».

Тема зорь выполняет роль лейтмотива, неоднократно повторяясь в различных оперных номерах – в хоревых эпизодах «Какие тихие зори!» и «Моя Россия, мой отчий дом», в оркестровой партии, сопровождающей ариозо Васкова «Мы нашли укрытие» (№ 3, № 7, № 36 соответственно).

Важную драматургическую функцию она несёт в кульминационной сцене оперы (№ 59), в которой Васков (баритон), держа в руках тело убитой Лиды, рыдая от боли произносит: «Простите меня, простите меня,

мои девочки». В этот момент лейтмотив особенно экспрессивно звучит заключительный раз в оркестровом *tutti* на *fff*, в плотном аккордовом изложении на тремолирующем фоне группы струнных инструментов, в тональности смерти *h moll* (пример 2), предельно усиливая трагедийную концепцию финала.

Интонационное родство с лейтмотивом «зорь» демонстрирует тема колыбельной матери «Ох, малышка, спи спокойно» (пример 3). Тан Цзяньпин использует всё тот же трихорд в кварте, мастерски стилизуя абрис темы под интонации русской народной песни «Эй, ухнем!». Проникновенная сцена, передающая безмерную

28  
准尉 Captain  
嗒 哟 伐木 哟 嗒 嗒 嗒 嗒 嗒 哟 嗒  
Pno. f

35  
嘉丽娅 Galja f 伐木 哟 伐木 哟 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦  
丽达 Rita f 伐木 哟 伐木 哟 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦  
冉卡索妮娅 Zhenka/Sonia f 伐木 哟 伐木 哟 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦  
准尉 Captain  
嗒 嗒 嗒 嗒 嗒 哟 嗒 嗒 嗒 嗒 嗒 哟 嗒 嗒 嗒 嗒 嗒 哟 嗒

Pno. f

Пример 4. Т.Цзяньпин «А зори здесь тихие», № 49 фрагмент квинтета «Рубим дрова»

Пример 5. Т.Цзяньпин «А зори здесь тихие», № 8 «Пришло письмо»

материнскую любовь к ребёнку, обосновывает включение данной жанровой модели, и вместе с этим, выбор композитора в пользу свободной метрики темы.

Весьма остроумный пример стилизации русской народной песни демонстрирует композитор в квинтете «Рубим дрова, чтобы немцев запутать» (Васков, Галя, Рита, Женька, Соня). Тан Цзяньпин создал эпизод, в котором симитировал трудовой процесс (для дезориентации противника), а в мелодическом рисунке темы ансамбля завуалировал интонации «Дубинушки» в 29, 33 и 34 тактах (Пример 4).

К прямому цитированию композитор обращается

в массовой сцене «Пришло письмо» (пример 5). Тан Цзяньпин сознательно использовал стилистику русской народной песни-пляски «Камаринская». Жизнерадостная мелодия и упругий ритм создают яркую колоритную картину деревенского быта. Если говорить о музыкальном прообразе, то в этом случае Тан Цзяньпин вдохновился знаменитой симфонической фантазией М.И. Глинки «Камаринская».

Использование цитат русских народных песен («Эй, ухнем!», «Дороженька» в соло баяна в № 46, «Камаринская»), по выражению создателя оперы, было продиктовано сюжетом. Особенно очаровала Тан Цзяньпина

Пример 6. Т.Цзяньпин «А зори здесь тихие», № 45 Дуэт Лизы и Васкова

Пример 7. Т.Цзяньпин «А зори здесь тихие», № 56 Предсмертная песня Женьки

песня «Тропинка», которую он впервые услышал ещё в студенческую пору. Её красота стала для него незабываемой. «Я ввёл эту песню в сцену перед рассветом, когда Лиза поёт её Васкову. В либретто Ван Фана здесь предполагалась весёлая «Во поле берёза стояла». Но петь ночью так задорно? Немцев же привлечёшь! Я заменил её «Тропинкой» для того, чтобы зрители узнали песню и ощутили её глубину. Когда Лиза и Васков поют дуэтом, мелодия уходит от оригинала, но текст песни сохраняется» (пример 6).

Комментируя использование русских интонаций, Тан Цзяньпин отметил: «Для китайского композитора писать «русскую» музыку естественно: наша страна объединяет множество культур. Сегодня мы создаём в тибетском стиле, завтра – в синьцзянском или мяо. Я сознательно искал вдохновение в русском фольклоре.

Тем более, что русская музыка глубоко влияла на Китай с 1950–1960-х годов и продолжает влиять и по сей день. Эти мелодии для нас такие же родные, как и для россиян. «Эй, ухнем!» поют повсюду – это доказательство её универсальности. Русскую классику и музыку «Могучей кучки» мы тоже прекрасно знаем.

Творчество отражает уровень художника: как ты проникаешь в суть и что выбираешь. Русский стиль как концепция понятен китайцам, но уникален в мировом контексте. Создать «русское» по форме нетрудно, но важно достичь художественной глубины. Вот моя главная тема: «ми-до-фа-ми-ре-си» (напеваает) – она выросла из «Эй, ухнем!». А теперь мелодия Чайковского: «до-ми-ми-до-фа-ми-ре-си» (напеваает) – слышите родство интонаций? Композиторы не всегда копируют, но схватывают ядро стиля».

23-女兵

准尉

108 125

准尉 士兵 士兵 本应是男  
人 可男人爱喝酒 离了酒 心发痒

Пример 8. Т.Цзяньпин «А зори здесь тихие», № 23 Ария Васкова «Солдат должен быть мужчиной»

Следует отметить, что в опере особую драматургическую значимость приобретает использование песен Великой Отечественной войны. Они привлекаются композитором для психологизации образа персонажа. Тан Цзяньпин пояснил этот творческий подход следующим образом: «Во-первых, некоторые песни были прямо прописаны в либретто, например, “Катюша”. Перед гибелью Женька, чтобы отвлечь немцев, взбегает на утёс и сражается с врагом, громко распевая эту песню. Так музыка становится отражением жизни – Женька поёт “Катюшу” не только как героиня оперы, но и как живой человек. Образ Катюши органичен для сюжета: обе девушки прекрасны, а песня – это символ военных лет. Конечно, “Катюша” – русская песня с характерными национальными интонациями. Возьмите, к примеру, «Жаворонок» Глинки и «Катюшу», которая рождена из этой мелодической линии романса. Я использовал этот элемент, драматизировав образ через музыку».

В дополнении к словам композитора отметим, что сцена смерти Женьки является последним номером героини. Привлекая всех фашистов следовать за ней к краю обрыва, в самый трагический момент она поёт: «Расцвели яблони и груши, поплыли туманы над рекой...». Через мелодию песни раскрывается внутренняя тоска Женьки и её желание жить, дух праведности и величие героического поступка (пример 7).

По первоначальному замыслу предполагалось, что эту партию будет петь Рита, исполнительница которой

обладает тембром сопрано. Однако позже, чтобы лучше передать драматический накал сцены, композитор решил, что «Катюшу» лучше вложить в уста другой героини. Глубокий, густой и мощный голос Женьки (меццо-сопрано) усилил экспрессию, пожалуй, одного из самых трагических и пронзительных эпизодов спектакля.

О мужском персонаже Васкове Тан Цзяньпин говорил в интервью следующее: «... его финальный монолог я писал, разделив на три уровня: первый – *Зов* (т. е. зов погибших девушек-зенитчиц; второй – *Упрёк* (упрёк себе за то, что привёл их на войну). Наконец, третий – *Память* (обозначен словами: “Девушки, я бы отдал за вас свою жизнь”). В характере самого Васкова есть та сила, смелость и напористость, что свойственны русским. Поскольку я слышал много русских песен, для партии Васкова я взял за основу одну песню, помнится (напеваает мелодию), кажется, это “Там вдали, за рекой”». Ещё одним источником для сольного номера Васкова «Солдат должен быть мужчиной», композитор называет «Песнь о блохе» М.П. Мусоргского. Автор использовал ощущение от этой песни, создавая оперный номер, хотя в первоначальном либретто его не было (пример 8).

Учитывая систематическое включение русских элементов, возникает вопрос о жанровой принадлежности произведения. Его сложно определить однозначно, поскольку, по мнению автора, с одной стороны, в опере есть военный фон, раскрывающийся через противопоставление «Красоты и Войны», а с другой, – музыка



весьма лирична. «Можно было бы отнести “А зори здесь тихие” к эпической опере, но ей не хватает романтики и лиризма, присущих этому жанру», – отвечает Тан Цзяньпин. «Романтическая же опера требует множества сцен, выражающих любовь, ненависть, страсти персонажей, с лиричными, красивыми ариями. Я считаю, что в моей опере, помимо военного фона и масштабных батальных сцен, также уделяется внимание контрастности арий-характеристик каждого персонажа. Например, когда Галя говорит о любви, её ария очень романтична – это проявляется в сцене перед вальсом в первом акте, когда Галя, глядя на закат, мечтает о прекрасной любви и поёт свой “Вокализ”. Поэтому для меня, независимо от жанра, важно было добиться главного, а именно, чтобы музыка служила драматургии».

В программных заметках к опере под названием «От композитора» сформулированы три ключевых творческих принципа, определившие художественную концепцию произведения:

1/ Ориентация на масштабность французской *grand opera* и коллизию итальянской *opera seria*.

2/ Воплощение эстетики русской национальной композиторской школы, включая лирико-драматическое содержание (наследие П.И. Чайковского).

3/ Передача эмоциональной глубины музыки периода Великой Отечественной войны через аутентичность песенного материала (включая русскую песенную традицию).

Наибольшая сложность, по признанию автора, заключалась в реализации двух последних аспектов. Корректное воплощение «русской интонационности» требовало преодоления существенных художественных вызовов, а именно:

- необходимость установления диалога с непрекращаемым авторитетом русской классики (П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, Д.Д. Шостакович, С.С. Прокофьев);

- сложность создания оригинального высказывания в условиях глобальной узнаваемости канонических мелодий русских народных песен и песен военной тематики.

Несмотря на эти объективные трудности, Тан Цзяньпин сконцентрировал основные творческие усилия на данных аспектах. Перед ним стояла задача выработки такой музыкальной лексики, в которой бы сочеталась явленность русской традиции и индивидуальный почерк. Для творческого метода композитора принципиален отказ от стилевых ограничений, что реализуется в создании музыки, органично соответствующей драматургическим требованиям каждой сцены – сюжетной логике, характерам персонажей

и вокальным возможностям исполнителей.

Российская рефлексия китайской оперы носит амбивалентный характер, о чём свидетельствует одна из рецензий на постановку в Мариинском театре. С одной стороны, в ней отмечается глубина музыкального материала, демонстрирующего не имитацию, а осмысленное усвоение традиций русской композиторской школы и дирижёрское мастерство Люй Цзя. С другой стороны, критике подвергается избыточная стилизация сценографии, создающая эффект искусственности. Приведём фрагмент одной из рецензий. «На сцену, уставленную людьми-берёзами, высыпают “грибки”-пионеры – подбегают к уцелевшему Васкову». И здесь же: «Во всём этом действе на тему войны и мира нельзя не признать качества музыкального материала, выдавшего в композиторе не имитатора европейских культурных ценностей, но художника с хорошей рефлексией, отлично усвоившего уроки Шостаковича (оперного, симфонического и песенного, автора “Песни о встречном”), Прокофьева, Хачатуряна. Дирижер Люй Цзя добивался от оркестра Мариинского театра максимума экспрессии. Были в музыке и прямые цитаты из вступления к “Евгению Онегину”. Под Чайковского плясали и крестьяне, на сцену выходил даже романтик Ленский. А все пятеро русских красавиц пели роскошными, европейского калибра сопрано – в пусть даже столь густо китчевом сценическом преломлении режиссёра Вана Сяоина и художника-постановщика Лю Кедонга» [2]. Принципиально важным представляется признание российскими экспертами самостоятельной художественной ценности партитуры Тан Цзяньпина, интерпретирующей русскую историю о героическом подвиге девушек-зенитчиц сквозь призму китайского культурного кода – стоическом преодолении этапов Дао (пути) [там же].

Актуальность появления оперы «А зори здесь тихие» подтверждается её востребованностью в юбилейном 2025 году, ознаменованном 80-летием Победы и 10-летием её премьеры. Гастрольные мероприятия композитора в России, включая вышеупомянутый мастер-класс в ведущем музыкальном Вуз страны, и участие в Международном культурно-гуманитарном межвузовском молодёжном проекте «ОПЕРА & ПОДИУМ», на котором фрагменты произведения получили Гран-при, подчёркивают его международное признание. Как отмечает создатель оперы, сочинение музыки в русской стилистике поднимает фундаментальный вопрос о проявлении национального музыкального мышления китайского композитора, пытающегося разрешить проблему поиска баланса



между аутентичностью заимствования и национальной идентичностью авторского высказывания [4].

Исключительная продуктивность Тан Цзяньпина – 11 оперных постановок за 13 лет, в числе которых: национальные оперы «Ода Юности» (青春之歌, 2009), «Цянь Сюэсэн» (钱学森, 2011); эпические оперы «Революция 1911 года» (辛亥风云, 2011), «Девять песен Инди» (鄞地九歌, 2012), «Великий канал» (运之河, 2014), «Чжэн Хэ» (郑和, 2016), «Путешествие Цзянь Чжэна на Восток» (鉴真东渡, 2016), «Дневник Йохана Рабе» (拉贝日记, 2017), «Чжоу Эньлай» (周恩来, 2019), «Мечта юности» (青春铸剑, 2022) и романтическая опера «А зори здесь тихие» (这里的黎明静悄悄, 2015) – закономерно подводит авторов данной работы к постановке вопроса о творческих импульсах, позволяющих композитору столь интенсивно работать в различных стилевых и жанровых направлениях. Этот феномен требует целенаправленного погружения в вопросы развития современного китайского музыкального театра в контексте межкультурного диалога, что, конечно, не может быть охвачено рамками одной статьи.

Подводя итог, отметим, что оперой «А зори здесь тихие» Тан Цзяньпин осуществил качественный переход от музыкального заимствования к диалогу равных традиций. На наш взгляд, это произведение стало:

- символом нового этапа китайско-российского культурного обмена, где инновации рождаются через глубокое осмысление, а не имитацию;
- доказательством зрелости китайской композиторской школы, способной творчески переосмыслить русскую оперную и песенную традиции;
- успешным кросс-культурным экспериментом, демонстрирующим востребованность его сценической жизни (включение арий в концертный репертуар

вокалистов) и международным признанием (международные гастроли, премии).

Ключевым достижением композитора является то, что русская музыкальная стилистика служит не декоративным целям, а становится языком для выражения универсальных гуманистических ценностей. Как подчёркивает Тан Цзяньпин, этот опыт актуализирует фундаментальную проблему национальной идентичности в условиях межкультурного творчества. «Как китайскому композитору сделать так, чтобы опера, облачённая в русские музыкальные формы, осталась явлением китайской культуры? Ответ – в осознании глубины собственных традиций. Лишь опираясь на национальные корни, можно создавать произведения, значимые для всего мира».

По справедливому замечанию автора оперы, уникальность русской школы, сформировавшейся в условиях доминирования немецко-австрийской традиции, заключается в самобытной культуре. «Россия – часть Европы, но при этом сохранила независимую культурную систему. Так же и Китай должен осознавать ценность своей традиции, развивая её и создавая произведения, сочетающие национальную идентичность с общечеловеческими ценностями. Моя опера «А зори здесь тихие» – результат творческого диалога с русской культурой. Я надеюсь, что российские композиторы продолжат создавать выдающиеся произведения, обогащая этот культурный обмен».

Перспективы культурного сотрудничества видятся в упрочении таких условий, при которых творческий диалог инициирует рождение новых художественных форм, продуцирует появление и развитие такой модели, для которой характерно взаимное обогащение при сохранении собственной идентичности.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ 刘颖: 歌剧《这里的黎明静悄悄》中冉卡的形象塑造, 星海音乐学院学报, 2019年第一期, 129–138页。Лю Ин. Образ Женьки в опере «А зори здесь тихие...» // Журнал Синхайской консерватории музыки. 2019. № 1. С. 129–138.
- 2/ В Мариинском театре показали китайский спектакль «А зори здесь тихие». URL: <https://rg.ru/2018/09/16/reg-szfo/v-mariinskoy-teatre-pokazali-kitajskij-spektakl-a-zori-zdes-tihie.html> (дата обращения: 20.05.2025)
- 3/ 歌剧《这里的黎明静悄悄》海报 (国家大剧院官网). Афиша оперы «А зори здесь тихие» (NCPA, Пекин, 2015 URL: [https://www.chncpa.org/jmsc\\_237/yzjm/201510/t20151027\\_42201.shtml](https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/201510/t20151027_42201.shtml) (дата обращения: 05.01.2025).
- 4/ В СПбГУПТД прошёл гала-концерт проекта «ОПЕРА & ПОДИУМ». URL: [https://sutd.ru/novosti\\_i\\_obyavleniya/announces/27083/](https://sutd.ru/novosti_i_obyavleniya/announces/27083/) (дата обращения: 20.05.2025).
- 5/ 唐建平. 歌剧《这里的黎明静悄悄》乐谱及文本/唐建平.-北京: 国家大剧院, 2015年9月7日, 国家大剧院首演版. Тан Цзяньпин Опера «А зори здесь тихие»: партитура и либретто / Цзяньпин Тан. Пекин: Нац. центр исполнит. искусств, 2015. Премьерная редакция. 1 партитура.
- 6/ 唐建平. 歌剧《这里的黎明静悄悄》乐谱及文本/唐建平.-北京: 国家大剧院, 2016年10月8日, 国家大剧院第二轮演出版. Тан Цзяньпин. Опера «А зори здесь тихие»: партитура и либретто / Цзяньпин Тан. Пекин: Нац. центр исполнит. искусств, 2016. Вторая редакция. 1 партитура.
- 7/ 北京日报, 这部中国原创, 征服了世界上最挑剔的观众, 2018年9月. Beijing Daily. Эта китайская оригинальная опера покорила самую взыскательную аудиторию мира. 07.2018. URL: [https://www.chncpa.org/zxdt\\_331/zxdtlm/mts\\_334/201809/t20180920\\_190981.shtml](https://www.chncpa.org/zxdt_331/zxdtlm/mts_334/201809/t20180920_190981.shtml) (дата обращения: 06.01.2025).

## REFERENCES

- 1/ Liu, Ying (2019), "The Image of Ranka in the Opera The Dawns Here Are Quiet", Journal of Xinghai Conservatory of Music, no. 1, pp. 129–138. (In Chinese).
- 2/ The Mariinsky Theatre showed the Chinese play "The Dawns Here Are Quiet", Available at: <https://rg.ru/2018/09/16/reg-szfo/v-mariinskoy-teatre-pokazali-kitajskij-spektakl-a-zori-zdes-tihie.html> (Accessed 20 May 2025). (In Russ.)
- 3/ Poster for the opera "The Dawns Here Are Quiet" (NCPA, Beijing, 2015, Available at: [https://www.chncpa.org/jmsc\\_237/yzjm/201510/t20151027\\_42201.shtml](https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/201510/t20151027_42201.shtml) (Accessed 5 January 2025). (In Chinese).

- 4/ The SPbGUPTD hosted a gala concert of the OPERA & PODIUM project, Available at: [https://sutd.ru/novosti\\_i\\_obyavleniya/announces/27083/](https://sutd.ru/novosti_i_obyavleniya/announces/27083/) (Accessed: 20 May 2025). (In Russ.)
- 5/ Tan, Czyan'pin (2015), Opera "The Dawns Here Are Quiet": score and libretto, National Center for the Performing Arts, Beijing, Premiere version, 1 score. (In Chinese).
- 6/ Tan, Czyan'pin (2016), Opera "The Dawns Here Are Quiet": score and libretto, National Performing Arts Center, Beijing, Second edition, 1 score. (In Chinese).
- 7/ Beijing Daily. This Original Chinese Opera Captivates the World's Most Discerning Audience, Available at: [https://www.chncpa.org/zxdt\\_331/zxdtlm/mts\\_334/201809/t20180920\\_190981.shtml](https://www.chncpa.org/zxdt_331/zxdtlm/mts_334/201809/t20180920_190981.shtml) (Accessed 6 January 2025). (In Chinese).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ло Ян, аспирант 3 курса кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; преподаватель факультета вокального искусства и оперы, Музыкальный колледж Университета искусств Внутренней Монголии, Хух-Хото, (Китай)

E-mail: 334777@qq.com

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

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

## AUTHORS INFORMATION

Luo Yang, 3st year graduate student of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Lecturer, Faculty of Vocal Arts and Opera, School of Music, Inner Mongolia Arts University, Huh-Hoto, China

E-mail: 334777@qq.com

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

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

63/

**КУЛИГОВСКИЙ И.С.**

Сигизмунд Тальберг. Неизвестные страницы биографии



УДК 786

## СИГИЗМУНД ТАЛЬБЕРГ. НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ

**И. С. КУЛИГОВСКИЙ**

Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, 690091, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена выдающемуся австрийскому пианисту и композитору XIX столетия Сигизмунду Тальбергу. Цель – уточнение ряда аспектов его жизненного и творческого пути. Используя источниковедческий подход, автор анализирует научные и мемуарные работы, целый ряд которых впервые вводится в обиход российского музыковедения. В ходе исследования опровергаются некоторые устоявшие в музыковедении, в том числе российском, положения о раннем периоде жизненного и творческого пути Тальберга. Автор присоединяется к точке зрения, что отцом музыканта был князь Франц Иосиф фон Дитрихштейн, приобщая к уже известным доказательствам новое, найденное самостоятельно. Вместе с тем утверждается: распространённое мнение, что матерью Сигизмунда Тальберга была графиня Мария Быдескути фон Ипп нельзя считать вполне доказанным; возможно, таковой являлась баронесса Сюзанна Вецлар. Основное внимание уделено личности педагога Тальберга. Доказательно оспаривается фигурирующее в основных работах о Тальберге суждение, что им был И.Н. Гуммель. С точки зрения автора, главным наставником пианиста являлся К. Черни.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА.** Сигизмунд Тальберг, история музыки, история фортепианного искусства, И.Н. Гуммель, К. Черни.

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

## SIGISMOND THALBERG. UNKNOWN PAGES OF THE BIOGRAPHY

**I. S. KULIGOVSKII**

Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, 690091, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is dedicated to the outstanding Austrian pianist and composer of the 19th century Sigismond Thalberg. The goal is to clarify a number of aspects of his life and creative path. Using the source study approach, the author analyzes scientific and memoir works, a number of which are introduced into circulation in Russian musicology for the first time. In the course of the study, some established provisions in musicology, including Russian, about the early period of Thalberg's life and creative path are refuted. The author joins the point of view that the musician's father was Prince Franz Joseph von Dietrichstein, adding this new evidence, found independently, to the already known. At the same time, it is argued that the widespread opinion that his mother was Countess Maria Bydescuty von Ipp cannot be considered fully proven; perhaps she was Baroness Suzanne Wetzlar. The main attention is paid to the personality of Thalberg's teacher. The assertion that this was J.N. Hummel, which appears in the main works about Thalberg, is convincingly disputed. It is concluded that his main teacher was K.Czerny.

**KEYWORDS.** Sigismond Thalberg, music history, piano art history, J.N. Hummel, C.Czerny.

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



Имя Сигизмунда Тальберга (1812–1871) встречается практически в каждом учебнике по истории фортепианного искусства. Огромное влияние этого музыканта признавали такие авторитеты как Р. Шуман [9, с. 162] и Г. Гейне [16, с. 44]. По словам российского исследователя Е.М. Зингера, «в истории пианизма... Тальберг является одной из звёзд первой величины» [4, с. 59]. В то же время, многие аспекты биографии выдающегося австрийского мастера до нынешней поры остаются непрояснёнными. Данное обстоятельство обусловило актуальность настоящей работы.

Цель статьи – уточнение ряда аспектов жизненного и творческого пути Сигизмунда Тальберга. Методологической основой стал источниковедческий подход, позволивший проанализировать имеющиеся источники по биографии С. Тальберга с целью извлечения из них достоверной информации о его происхождении и обучении. Проведённое исследование позволило наиболее полно и точно представить картину формирования личности выдающегося музыканта.

Литературу, послужившую основным материалом для анализа, можно разделить на две группы. Первая из них – музыковедческие труды, где так или иначе затрагиваются вопросы, связанные с биографией С. Тальберга и его вкладом в фортепианное искусство. Прежде всего, это посвящённые непосредственно пианисту монографии П. Ратталино, Ф. Николози и М. Торино [19] и диссертация И. Гоминика [16]. Материалы данных исследований вводятся в отечественный научный оборот впервые. Кроме того, использованы содержащиеся разделы о С. Тальберге фундаментальные работы по истории западноевропейского фортепианного искусства Г. Шонберга [8], А. Алексеева [2], Е. Зингера [4] и др. К этой группе также можно отнести статьи о С. Тальберге, помещённые в авторитетных справочных изданиях – словарях Ж. Фетиса [15], Дж. Гроува [14], Г. Римана [6], российской Музыкальной энциклопедии [5]. Существенным подспорьем послужила также монография С. Айзенштадта о К. Черни [1].

Вторая группа – генеалогические исследования и мемуарные свидетельства, касающиеся круга родственников и друзей С. Тальберга, ещё не комментированные в российской специальной литературе. Это труд К. Аретина о князе Франце Иосифе фон Дитрихштейне [10], письма Ф. Листа [17] и Ф. Мендельсона [18], воспоминания Е. Дёлер [3] и др. Соответствующие

материалы послужили основой для исправления ряда биографических неточностей, содержащихся в сведениях о пианисте, приводимых в некоторых работах первой группы.

Прежде всего, опираясь на данные, почерпнутые из диссертации И. Гоминика [16], монографии П. Ратталино и др. [19], а также статьи Л. Энгеля, помещённой в Словаре Гроува [14, с. 95], кратко изложим основные этапы биографии С. Тальберга.

Сигизмунд Фортуне Франсуа Тальберг появился на свет в 1812 году, в селении Паки близ Женевы (Швейцария). Мальчик был рождён вне брака. Оба родителя – знатные аристократы. Ребёнок воспитывался в доме отца. В десятилетнем возрасте Сигизмунд переезжает в Вену. В 1826-м он направляется в Лондон. Там молодой пианист с огромным успехом даёт свой первый концерт и берет несколько уроков фортепиано у И. Мошелеса. В следующем году юноша возвращается в Вену, обучается теории музыки у С. Зехтера. Европейскую славу С. Тальберг приобретает в Париже, где поселяется в 1835 году. Огромную известность получило его состязание с Ф. Листом, по итогам которого многие крупнейшие знатоки музыкального искусства, в частности Г. Берлиоз, отдали пальму первенства именно С. Тальбергу. Музыкант триумфально гастролирует по западноевропейским странам, России и США (1855–1858 гг.). В 1858 году пианист прекратил концертную деятельность и обосновался в Италии, где проживал до своей кончины, занимаясь педагогикой и сочинением музыки.

С. Тальберг создал значительное число фортепианных сочинений, имевших в своё время большую известность и оказавших существенное влияние на развитие пианистического искусства. В их числе – Концерт для фортепиано с оркестром фа минор ор. 5, Большая соната до минор ор. 56, 12 этюдов ор. 26 и др. Особого совершенства он достиг в жанре парафразы. Среди его лучших и наиболее известных творений – Фантазия на темы оперы Дж. Россини «Моисей», Большой каприз на темы оперы В. Беллини «Сомнамбула», Фантазия на две русские темы. Музыкант также сделал существенный вклад в фортепианную педагогику и методику. В частности, среди его воспитанников был итальянский пианист Беньямино Чези, ставший профессором Петербургской консерватории и внёсший значительную лепту в российское музыкальное

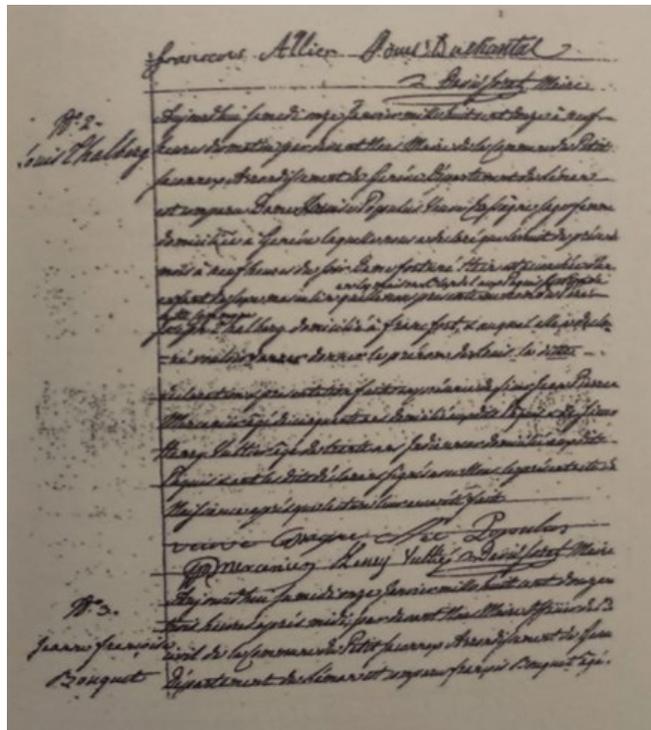
образование. Дидактический труд С. Тальберга «Искусство пения, применённое к фортепиано» явился важной вехой на пути совершенствования пианистического искусства.

Обратимся к основной проблематике настоящей статьи – неясностям в биографии пианиста. Связаны они, в первую очередь, с его происхождением. Сигизмунд Тальберг был незаконным сыном весьма знатных родителей. Атмосфера тайны, окружавшая ранние годы его жизни, во многом обусловила существенные расхождения в биографических источниках.

Споры вызывает уже имя матери музыканта. Долгое время безоговорочно считалось, что таковой являлась венгерская графиня Мария Быдескути фон Ипп, в замужестве баронесса Вецлар фон Планкерштерн. Данную точку зрения, в частности, высказывают Л. Колленегг и К. Вурцбах [19, с. 43]. Оба автора отмечают, что баронесса, вышедшая замуж через восемь лет после рождения Сигизмунда, признавала, что тот был её сыном. В качестве подтверждения исследователи приводят следующий факт. Баронесса носила кольцо на большом пальце и не раз говорила людям, что оно подарено не мужем, бароном Ф. Вецларом, но возлюбленным – отцом С. Тальберга, преподнёшим драгоценный подарок после того, как она родила ему сына [там же]. Однако в монографии П. Раталлино, Ф. Николози и М. Торино приводятся иные данные. На основании недавно обнаруженного свидетельства о смерти С. Тальберга там делается вывод, что его мать – баронесса Сюзанна Микаэла Вецлар [19, с. 72]<sup>1</sup>. С нашей точки зрения, аргументация обеих версий достаточно весома. Требуются дальнейшие исследования.

На вопрос, кто был отцом прославленного виртуоза, изученные нами работы также не дают однозначного ответа. Достоверно известно, что им являлся один из самых знатных сановников Австрийской империи – князь Дитрихштейн. Однако в соответствующую эпоху таковых было двое. Это братья Франц Иосиф и Мориц.

В подавляющем большинстве известных автору данной статьи источников называется имя князя Морица (см. напр.: [6, с. 1243]; [8, с. 104], [15, с. 207]). Князь Франц Иосиф назван отцом С. Тальберга лишь



**Рисунок 1.** Свидетельство о рождении С.Тальберга. Источник: Rattalino P., Nicolosi F., Torino M. The secret of Sigismund Thalberg. The pianist who played with three hands. Napoli: Colonnese Editore, 2023

в работах И. Гоминика [16, с. 4] и П. Ратталино, Ф. Николози, М. Торино [19, с. 41]. И. Гоминик не указывает основания для такого мнения, ограничиваясь его констатацией. Однако П. Ратталино и др. приводят в его пользу аргументы, с нашей точки зрения, вполне убедительные.

Первый из них связан с сохранившимся официальным свидетельством о рождении Сигизмунда Тальберга (рисунок 1). В качестве отца в нём фигурирует Йозеф Тальберг, а матерью названа Фортуна Штейн [19, с. 119]. Фиктивность этого документа признана в литературе практически безоговорочно. Так, Г. Шонберг пишет, что имя отца – плод фантазии баронессы М. Вецлар: «Фамилию... придумала мать, соединив Tal (долина) и Berg (гора) [8, с. 104].

Вместе с тем, информация из этого свидетельства, согласно справедливому утверждению П. Ратталино и др., прокладывает путь к доказательству отцовства Франца Иосифа. Как следует из биографии князя Ф. И. Дитрихштейна, написанной К. Аретином, барон

<sup>1</sup> Данные о матери С. Тальберга, приводимые в упомянутой монографии, принадлежащей трем авторам, разнятся: в одном из разделов таковой названа Мария Вецлар [19, с. 43], в другом – Сюзанна Вецлар [19, с. 72]. В то же время, один из создателей этого труда, Ф. Николози в письме к автору этих строк высказал полную уверенность, что истине соответствует утверждение, что пианист был сыном именно Сюзанны Вецлар.

фон Тальберг – дополнительный титул князя, данный по названию его родового замка в Штирии, также имеющего название Тальберг [10, с. 655]. Учитывая сходство между именем Йозеф, обозначенном в свидетельстве о рождении, с тем, что имел Франц Иосиф Дитрихштейн, можно с почти полной уверенностью утверждать, что родителем прославленного пианиста был именно он.

Ещё один аргумент, приводимый Ратталино и др. – князя Франца Иосифа считал отцом С. Тальберга Ф. Лист, прекрасно знавший как самого пианиста, так и обоих братьев Дитрихштейнов [17, с. 151].

Автору данной работы удалось обнаружить дополнительное доказательство отцовства Франца Иосифа, правда, косвенное, но достаточно весомое. Оно почерпнуто в воспоминаниях Елизаветы Алексеевны Шереметевой, жены близкого друга Сигизмунда Тальберга, пианиста Теодора Дёлера. Мемуаристка отмечает, что сразу после её свадьбы с Т. Дёлером С. Тальберг прекратил всякое общение с супружеской четой [3, с. 28]. Е.А. Шереметева не сообщает причину этого странного, на первый взгляд, решения. Однако это объясняется, по нашему мнению, именно обстоятельствами рождения С. Тальберга от Франца Иосифа. В 1797 году тот женился на русской графине Александре Андреевне Шуваловой [10, с. 4]. Ко времени бракосочетания Т. Дёлера и Е. Шереметевой европейская резиденция графини А. Шуваловой (к тому времени уже разведенной с Францем Дитрихштейном) являлась важнейшим центром общения русского высшего света за границей. Есть все основания предполагать, что бывшая супруга князя Франца Иосифа была близка с Елизаветой Шереметевой-Дёлер, также проживавшей тогда за рубежом. По всей вероятности, Сигизмунд Тальберг хотел исключить своё общение с кругом женщины, послужившей причиной несчастий его матери.

Таким образом, предположение о том, что родителем прославленного пианиста является именно князь Франц Иосиф Дитрихштейн, можно считать вполне доказанным (рисунок 2). Получившая же широкое распространение точка зрения об отцовстве князя Морица связана, как представляется автору настоящей статьи, с тем, что именно Морицу в Вене было поручено воспитание мальчика, которого первоначально готовили к военной и дипломатической службе [16, с. 4].

Обратимся к вопросу о раннем обучении С. Тальберга. Как уже было отмечено, первым наставником будущего знаменитого музыканта называют Марию Вецлар. Вопрос, была ли она матерью С. Тальберга, напомним, представляется спорным. Однако участие



Рисунок 2. Князь Ф.И. фон Дитрихштейн. Источник: [de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Joseph\\_von\\_Dietrichstein](https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Joseph_von_Dietrichstein)

в его воспитании, она, по всей видимости, принимала, так как была подругой и возлюбленной князя Морица фон Дитрихштейна, в венском дворце которого жил мальчик. Как следует из биографического словаря К. Вурцбаха, баронесса Мария распознала музыкальные способности сына ещё в самом раннем детстве. Будучи «прекрасной пианисткой-любительницей», она научила его азам фортепианной игры [19, с. 43]. Безусловно, участие в образовании принимал и отец. Его биограф свидетельствует, что в венской резиденции князя Франца Иосифа хранились партитуры с автографами В. А. Моцарта, а сам князь имел представление о музыке и даже способность к сочинительству, издавая преимущественно салонные менуэты, танцы и песни [10, с. 56]. Эти сведения дают основания предполагать, что особый интерес, проявленный С. Тальбергом к музыкальным занятиям, был обусловлен достаточно неплохой начальной подготовкой.

Вместе с тем, трудно предположить, что главным учителем музыканта, чья творческая деятельность



составила целую эпоху в истории мирового фортепианного искусства, была музыкантша-любительница. Сам С. Тальберг утверждал, что его основным педагогом являлся Август Миттаг, фэготист придворного оркестра австрийского императора. Этот музыкант помимо своего инструмента действительно неплохо владел фортепиано и в данном качестве был востребован в Вене начала XIX столетия как педагог (см. об этом: [16, с. 6]; [19, с. 44]). Скорее всего, А. Миттаг действительно принял участие в музыкальном образовании мальчика. Однако всё же сомнительно, что высокородные родители Сигизмунда, уделявшие огромное внимание его воспитанию и прекрасно осознававшие исключительные пианистические способности ребёнка, доверили основное обучение своего вундеркинда наставнику, никак не претендовавшему на значительное место в фортепианной педагогике того времени.

Осознание данного обстоятельства породило в музыковедческой среде поиски «главного учителя» виртуоза. В качестве такового в известной автору литературе называются имена Игнаца Мошелеса, Иоганна Непомука Гуммеля, Карла Черни, Иоганна Баптиста Крамера, Фридриха Калькбреннера и Иоганна Петера Пиксиса. Однако уже объёмность списка вызывает некоторые сомнения – число педагогов слишком велико. Эти музыканты, в отличие от баронессы С. Вецлар и А. Миттага, действительно могут быть названы в числе наиболее выдающихся пианистов своего времени. Но кто же из них действительно учил С. Тальберга?

Точные документальные основания имеются только в отношении И. Мошелеса. В письме к Ф. Мендельсону, датированном 14 августа 1836 г., тот сообщает, что занимался с С. Тальбергом, причём в ходе работы у него сложилось следующее впечатление – в кратчайшие сроки ученик достиг уровня, на котором ему уже не нужны дальнейшие занятия, чтобы стать первоклассным концертующим исполнителем [18, с. 139]. Однако эти уроки проходили в Лондоне в 1826 году. Четырнадцатилетний С. Тальберг, с успехом выступавший тогда в Англии, к тому времени был если не сложившимся, то уже достаточно подготовленным пианистом.

У И. Б. Крамера С. Тальберг действительно мог получать консультации, но это могло происходить лишь в Лондоне, где проживал выдающийся пианист, т. е. в течение весьма непродолжительного пребывания юности в этом городе. Что касается Ф. Калькбреннера и И. П. Пиксиса, то обучение у данных мастеров, по всей видимости, могло иметь место лишь в Париже, а там С. Тальберг оказался уже будучи вполне сложившимся пианистом. Таким образом, остаются два

имени – И. Н. Гуммель и К. Черни.

Первое из них упоминается чаще всего. В частности, учителем С. Тальберга И. Гуммеля называют в наиболее авторитетных трудах о пианисте: диссертации И. Гоминика [16, с. 6] и монографии П. Ратталино и др. [19, с. 44]. Но, по нашему мнению, это утверждение является ошибочным. Прежде всего, оно не имеет документального подтверждения: исследователи ограничиваются лишь простым указанием на имя И. Гуммеля. Кроме того, эта теория противоречит целому ряду биографических обстоятельств, связанных с формированием творческой личности С. Тальберга.

Отметим, прежде всего, что поиски «детского учителя» знаменитого пианиста в хронологическом плане необходимо ограничить лишь швейцарским (1812–1822) и венским (1822–1826, 1827–1835) периодами его жизни. Согласно известным автору биографическим сведениям об И. Гуммеле в интересующий нас период ни в Вене, ни в Швейцарии он не появлялся надолго [12, с. 412; 22, с. 168; 24, с. 156]. С 1816 по 1819 г. И. Гуммель занимал пост капельмейстера в Штутгарте, а с 1819-го по конец жизни (1837 г.) – в Веймаре, где и скончался. При этом именно в Веймаре творческая, в том числе педагогическая деятельность выдающегося музыканта была наиболее интенсивна. Но С. Тальберг окажется в данном городе только в 1841 году [16, с. 11]. Проживая в Веймаре, И. Гуммель неоднократно выезжал с гастрольными поездками. Однако в Вене в соответствующий период он побывал лишь единожды, в марте 1827-го (на похоронах Л. ван Бетховена), при этом провёл там короткое время [12, с. 403], а С. Тальберг же, судя по имеющимся сведениям, вернулся из Лондона в Вену только в апреле [16, с. 8].

Обратимся к версии о К. Черни. В прижизненных источниках, в частности, в статье о К. Черни Мишеля Бери, опубликованной в «Revue et Gazette Musicale» от 31 января 1836 г. [16, с. 7], а также в статье о С. Тальберге, опубликованной в «Grand Concert Book» 1857 г. [20, с. 11] информация о том, что К. Черни мог учить С. Тальберга, дана в предположительном ключе. В то же время, в таком авторитетном издании, как музыкальный словарь Г. Римана, С. Тальберг фигурирует в числе учеников Черни совершенно определённо [6, с. 1406]. Вместе с тем, Л. Энгель [14, с. 95] и И. Гоминик [16, с. 8] решительно утверждают, что эти данные – ошибка. Не упоминается С. Тальберг в числе учеников и в мемуарах самого К. Черни [1, с. 147].

По мнению автора настоящего исследования, именно К. Черни в качестве учителя С. Тальберга можно назвать с наибольшей вероятностью. Прямых



**Рисунок 3.** Партия Ю. фон Дитрихштейн в Концертном квартете К. Черни. Источник: Czerny, Karl. Quatuor concertant fur vier Piano-Forte. Wien: Diabelli und comp., 1830.

доказательств этому найти не удалось, однако ряд косвенных всё же были обнаружены.

Первым из них является факт того, что Карл Черни, в отличие от И. Гуммеля, в интересующий нас период практически безвыездно находился в Вене, входя в число самых авторитетных фортепианных педагогов столицы Австрийской империи.

Второе связано с его работой в качестве учителя музыки в семье Дитрихштейнов. В обширном черниевском композиторском наследии наличествует Quatuor concertant (Концертный квартет, сочинение для четырёх фортепиано) ор. 230. На титульной странице опуса указано имя исполнителя каждой партии. Согласно педагогической практике того времени, это предполагало, что таковыми являются ученики автора-педагога. Среди прочих там значится графиня Юлия фон Дитрихштейн (рисунок 3). В соответствии с генеалогическим древом рода Дитрихштейнов [10, с. 2], графиня Юлия – дочь князя Морица фон Дитрихштейна, в доме которого, напомним, воспитывался юный С. Тальберг. С высокой долей вероятности можно предположить, что попечитель юного виртуоза попросил прославленного маэстро К. Черни позаниматься и с ним. Отсутствие же сколько-нибудь значительных упоминаний об этих уроках представляется нам достаточно закономерным в силу незаконнорождённости С. Тальберга. Сам же Сигизмунд, став взрослым, предпочитал не распространяться подробно о годах своего «тайного пребывания» в доме Дитрихштейнов в качестве бастарда.

Третье косвенное доказательство – особое отношение К. Черни к С. Тальбергу, которое отличало великого педагога до самых последних дней его жизни.

Как известно, наиболее знаменитым учеником К. Черни был Ференц Лист. Но существуют данные, что к С. Тальбергу венский педагог испытывал более значительную симпатию. В уже упомянутых воспоминаниях Е. Дёлер содержится информация о том, что К. Черни в предсмертном бреду повторял имена Т. Дёлера и С. Тальберга, называя их «своими любимыми артистами» [3, с. 12]. Вряд ли старый музыкант, находясь на смертном одре, предавался анализу художественных достижений известных ему пианистов. Скорее, он вспоминал тех, кто был ему наиболее близок. Существенно, что Е. Дёлер приводит слова К. Черни «через третьи руки»: ей сообщил о них брат её мужа Теодора Дёлера, который, в свою очередь, узнал об этом от нотоиздателя И. Дёппера, непосредственно присутствовавшего при кончине. Может быть, столь длинный процесс несколько изменил подлинный смысл слов? Возможно, старый учитель шептал в бреду не о любимых *артистах*, а о любимых *учениках* – Т. Дёлере и С. Тальберге?

Наконец, существует ещё одно подтверждение роли К. Черни в профессиональном воспитании С. Тальберга. Оно также является косвенным, но, с нашей точки зрения, наиболее убедительным. Это отчётливая близость творческих принципов Сигизмунда Тальберга тем, которые прививал своим ученикам Карл Черни.

Так, С. Айзенштадт, рассматривая общие черты, присущие пианистическим индивидуальностям воспитанников К. Черни, заключает: «В отзывах на концерты Бельвиль-Ури, Дёлера, Куллака, Лешетицкого, Яэлла, как правило, не говорится о стихийном темпераменте, мощи, «фресковой» манере игры. Зато отмечаются



логика и вкус, красивый, благородный звук, изящество, отсутствие малейших преувеличений, внимание к отделке мельчайших деталей. По-видимому, именно эти качества в первую очередь возвращивал в своих учениках великий венский педагог... Правда, облик Листа... был совсем иным. Но, в отличие от всех перечисленных выше, он был гением, а, следовательно, не укладывался в стандарты «школы»» [1, с. 147].

Общие признаки черниевской школы, выделенные исследователем, в точности соответствуют известным отзывам об игре С. Тальберга. В пору расцвета его пианистической деятельности, пришедшегося на 1830-е – 1840-е годы, в фортепианном искусстве было чрезвычайно распространено увлечение внешней, пылкой виртуозностью, салонной чувствительностью, «блестящей пикантностью» выразительных эффектов. В игре С. Тальберга, как правило, отмечали благородный вкус, сдержанность, выверенность в построении формы, тонкое полифоническое мастерство (см.: [8, с. 104]).

Скупость движений С. Тальберга во время игры противопоставлялась бурной жестикуляции Ф. Листа [там же]. Но именно такой экономности движений учил и К. Черни. В его методических трудах можно найти немало призывов к юным музыкантам не увлекаться эффектными жестами (см.: [1, с. 192–193]). Этому же педагог обучал и Ф. Листа. Вспоминая первую встречу с будущим учеником в 1822 г., К. Черни писал, что тот «качался на стуле словно пьяный, так что мне казалось, что он вот-вот свалится на пол» (цит. по: [1, с. 60]). Слушая уже взрослого Ф. Листа в Париже, в пору его состязания с С. Тальбергом, учитель вновь остался недоволен: игра бывшего воспитанника показала ему «чудовищно бравурной, весьма сбивчивой и сумбурной» [там же, с. 68]. По всей видимости, Карлу Черни было гораздо ближе искусство другого его любимейшего ученика – того самого, имя которого вместе с именем С. Тальберга он повторял перед смертью. Это Теодор Дёлер – виртуоз, который по своей творческой манере был весьма близок С. Тальбергу (см. об этом: [2, с. 190]). Значительное сходство с художественным обликом последнего демонстрирует и другой выдающийся воспитанник К. Черни – Альфред Яэлль. Его даже называли «вторым Тальбергом» [1, с. 147].

Можно указать на ещё одну черту общности художественных обликов К. Черни и С. Тальберга, причём в данном отношении она сближает последнего с Ф. Листом [sic!]. Это преклонение перед Л. ван Бетховеном. Карл Черни, ученик великого композитора, всю жизнь относился к нему с поистине сыновней преданностью, неустанно пропагандируя его музыку.

Одно из главных методических изданий венского педагога – «О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена», где проанализирован практически весь корпус опусов его гениального учителя, созданных для этого инструмента [1, с. 36]. В 1856 г. Ф. Лист написал: «В двадцатых годах, когда большая часть бетховенских произведений была для большинства музыкантов своего рода загадкой сфинкса, Черни играл исключительно Бетховена с таким же совершенным пониманием, как и техникой» (цит. по: [1, с. 154]).

Ярким музыкальным впечатлением Сигизмунда Тальберга, относящимся к тем же 20-м годам XIX века, явилась премьера бетховенской Девятой симфонии в венском Кёртнертортеатре (1824 г.) [21, с. 92]. И вполне возможно, что огромное впечатление, произведённое на двенадцатилетнего ребёнка этим сложным сочинением, было подготовлено уроками «семейного музыкального педагога» Дитрихштейнов. В 1830-е годы – пору, когда С. Тальберг и Ф. Лист стали «музыкальными кумирами» Парижа – творения Л. ван Бетховена для широкой публики во многом продолжали оставаться «загадкой сфинкса». Напряжённый интерес к музыке гениального композитора отнюдь не был характерной чертой фортепианного исполнительства столицы Франции. При этом особый вклад в её распространение внесли именно Ф. Лист и С. Тальберг. Так, в 1837 г. Ф. Лист публикует фортепианные транскрипции трёх бетховенских симфоний – Пятой, Шестой и Седьмой; позже, в 1865 г., изданы переложения остальных творений великого мастера в этом жанре. Свою лепту в распространение симфонического творчества учителя К. Черни вложил и С. Тальберг: ему принадлежит «Воспоминание о Бетховене» – концертная фантазия на темы Седьмой и Пятой симфоний.

Тальберговская пропаганда сочинений венского классика развернулась особенно широко во время его гастролей в США (1855–1858 гг.). Американские слушатели, в целом, менее искушённые, чем европейские, особенно нуждались в просветительской работе подобного рода. В США С. Тальберг часто исполнял Двенадцатую и Четырнадцатую фортепианные сонаты, Третий и Пятый концерты для фортепиано с оркестром; при этом в Третьем концерте он играл каденцию собственного сочинения [20, с. 3]. Кроме того, во время американского тура пианист исполнил в дуэте с А. Вьетаном все бетховенские сонаты для скрипки и фортепиано [11, с. 216]. Камерные произведения Л. ван Бетховена он играл и в Европе – в частности, все виолончельные сонаты (совместно с Б. Косманом) [7, с. 17].



Ещё одна особенность творческого облика С. Тальберга, сближающая его с К. Черни – преклонение перед И.С. Бахом. В 20–30-е годы XIX столетия музыка великого лейпцигского кантора ещё не была так распространена. Огромное значение для пропаганды баховского творчества имел выход в 1837 году «Хорошо темперированного клавира» в редакции К. Черни. По словам С. Айзенштадта, «Даже если бы Черни не создал ничего, кроме этой редакции, он был бы достоин занять одно из самых почётных мест в пантеоне крупнейших деятелей музыкальной культуры» [1, с. 116]. По некоторым (правда, не полностью подтверждённым) данным, С. Тальберг в 1860-е годы также выпустил собственную редакцию «ХТК» (см. об этом: [23, с. 503]).

О той важности, которую С. Тальберг, как педагог, придавал изучению полифонических сочинений великого мастера, свидетельствует следующая цитата из его главного методического труда – «Искусство пения в применении на фортепиано»: «Мы рекомендуем тщательное и добросовестное изучение фуг, как наилучший метод освоения грамотной игры. Внимательное и качественное исполнение простой фуги на 3 или 4 голоса в умеренном темпе требует от пианиста и демонстрирует в случае успешного результата более таланта, чем исполнение самого блестящего, самого быстрого и самого сложного произведения для фортепиано» [19, с. 56]

С. Тальберг пропагандировал наследие И.С. Баха и как пианист. Так, в 1844 г. он принял участие в исполнении Концерта для трёх клавиров с оркестром в ансамбле с И. Мошелесом и Ф. Мендельсоном [16, с. 12].

Таким образом, хотя и нельзя считать полностью доказанным, что С. Тальберг являлся «прямым учеником» К. Черни, тем не менее, по нашему мнению, вероятность этого достаточно велика.

Подведём итоги исследования. Автор данной статьи проанализировал ряд аспектов ранней биографии

Сигизмунда Тальберга. При этом приведены аргументы, опровергающие распространённые и нашедшие отражение в авторитетных источниках мнения, связанные с происхождением и первоначальным профессиональным обучением выдающегося пианиста. Это, в частности, касается его отца. Таковым является не князь Мориц Дитрихштейн, как нередко обозначено в музыковедческой литературе, а его старший брат – князь Франц Иосиф Дитрихштейн. Вопрос же о матери С. Тальберга признан нерешённым и требующим дальнейшего изучения.

В рамках изучения проблемы установки личностей ранних учителей выдающегося пианиста указываются аргументы в пользу того, что из них следует исключить И. Гуммеля, чьё имя в данном качестве чаще всего фигурирует в музыковедческой литературе. Доказывается – этот выдающийся музыкант в соответствующий период не мог встречаться с С. Тальбергом настолько часто, насколько необходимо для полноценного обучения. В то же время приводятся косвенные, но, с точки зрения автора, убедительные данные, свидетельствующие, что главным учителем С. Тальберга был К. Черни. Они основаны в первую очередь на том, что в соответствующий период тот работал домашним учителем музыки в семье Дитрихштейнов, где воспитывался мальчик, а также опираются на ряд черт творческой личности С. Тальберга, которые, как предполагается в настоящей работе, унаследованы им от К. Черни. Среди последних выделены сходство тальберговской исполнительской манеры с той, что была присуща известным ученикам К. Черни, а также установка на пропаганду творчества Л. ван Бетховена и И.С. Баха.

Автор настоящей работы ни в коей мере не считает выводы, представленные в ней, окончательными. Необходимы дальнейшие исследования, прежде всего, связанные с изучением архивных материалов.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Айзенштадт С.А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. М.: Композитор, 2010. 216 с.
- 2/ Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
- 3/ Дёлер Е.С. Теодор Дёлер: воспоминания Е.Д. М.: Типо-литография А.В. Васильева и К<sup>о</sup>, 1901. 76 с.
- 4/ Зингер Е.М. Из истории фортепианного искусства Франции. М.: Музыка, 1976. 111 с.
- 5/ Коган Г.М. Тальберг // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М.: «Советская энциклопедия», 1981. С. 398–399.
- 6/ Тальберг // Рима Г. Музыкальный словарь; / пер. с 5-го нем. изд.. Москва, Лейпциг: изд-во Юргенсона, 1896. С. 933–1531.
- 7/ Чинаев В. «Эффект контрапункта»: русские исполнительские традиции и современный контекст // Фортепианная культура России: история и современность. М.: Московская консерватория, 2015. С. 15–26.
- 8/ Шонберг Г. Великие пианисты / Пер. с англ. В.Бронгулева. М.: Аграф, 2003. 416 с.
- 9/ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-A. М.: Музыка, 1978. 330 с.
- 10/ Aretin K.O. von. Dietrichstein, Franz Joseph von // Neue Deutsche Biographie, V. 3. Berlin: Duncker & Humblot, 1957. 830 с.
- 11/ Baron J. Vieuxtemps (and Ole Bull) in New Orleans // American Music. № 8 (2). University of Illinois Press. 274 с.
- 12/ Benyovszky K: Johann Nepomuk Hummel: Der Mensch und Künstler. Breslau: Eos-Verlag 1934. 650 с.
- 13/ Czerny K. Quatuor concertant fur vier Piano-Forte. Wien: Diabelli und comp., 1830. 99 с.
- 14/ Engel L. Thalberg // A Dictionary of Music and Musicians by Eminent writers, English and foreign. With illustrations and woodcuts. Edited by Sir George Grove, D.C.L., V. IV. London: McMillan and Co., 1890. P. 95–98
- 15/ Fétis F.J. Thalberg // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique/ Paris: Firmin-Didot, 1878. 528 с.
- 16/ Hominick I. Sigismund Thalberg (1812–1871), Forgotten Piano Virtuoso: His Career and Musical Contributions, Ohio State Univ. 1991, DMA Diss. 65 p.
- 17/ Liszt F., d'Agoult M. Correspondance. V. 1: 1833–1840, Paris: Grasset, 1933. 175 p.
- 18/ Mendelssohn Bartholdy F/ Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles, ed. Felix Moscheles, Leipzig: Duncker & Humblot, 1888. 189 p.

- 19/ Rattalino P, Nicolosi F., Torino M. The secret of Sigismund Thalberg. The pianist who played with three hands. Napoli: Colonnese Editore, 2023. 131 p.
- 20/ Thalberg and Vieuxtemps Grand Concert Book. New York. 1857. 37 p.
- 21/ Thayer A. Ludwig van Beethovens Leben, auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters, edited by Hugo Riemann. Leipzig: Duncker & Humblot, 1908, 412 p.
- 22/ Thomas K. Johann Nepomuk Hummel und Weimar. Komponist, Klaviervirtuose, Kapellmeister 1778–1837. Weimar: Rat der Stadt, 1987. 244 p.
- 23/ Vitale V. Sigismondo Thalberg in Posilippo. Nuove rivista musicale italiana. Roma: Rai Libri, 1972. 505 p.
- 24/ Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar. Kassel: Bärenreiter, 2003. 315 p.

## REFERENCES

- 1/ Aizenshtadt, S. (2010), Uchitel' muzyki. Zhizn' i tvorchestvo Karla Cherni [The music teacher. Life and work of Carl Czerny], Kompozitor, Moscow, 178 p. (In Russ.)
- 2/ Alekseev, A.D. (1988), Istoriia fortepiannogo iskusstva. P. 1 i 2 [The history of piano art], Muzyka, Moscow, 415 p. (In Russ.)
- 3/ Aretin, K.O.F. von (1957), Dietrichstein, Franz Joseph von [in:] Neue Deutsche Biographie, vol. 3, Duncker & Humblot, Berlin, 830 p. (In Germ.)
- 4/ Baron, J.H. (1990), "Vieuxtemps (and Ole Bull) in New Orleans". American Music. 8 (2). University of Illinois Press, Illinois, 274 p. (In Eng.)
- 5/ Benyovszky, K. (1934), Johann Nepomuk Hummel: Der Mensch und Künstler, Eos-Verlag, Breslau, 650 p. (In Germ.)
- 6/ Chinayev, V. (2015), "The contrapunctal effect": the Russian performing traditions and modern context", The Russian piano culture: history and modern time, Moskovskaia konservatoriia, Moscow, pp. 15–26 (In Russ.)
- 7/ Czerny, K. (1830), Quatuor concertant fur vier Piano-Forte, Diabelli und comp., Wien, 99 p. (In Germ.)
- 8/ Döhler, Y.S. (1901), Teodor Dohler: vospominaniia E.D. [Theodor Döhler: the memories of E.D.], Tipo-litografiia A.V. Vasiliieva i K<sup>o</sup>, Moscow, 76 p. (In Russ.)
- 9/ Engel, L. (1890), Thalberg // A Dictionary of Music and Musicians by Eminent writers, English and foreign. With illustrations



and woodcuts. Edited by Sir George Grove, D.C.L., Vol. IV. McMillan and Co., London, pp. 95–98 (In Eng.)

**10/** Fétis, F.J. (1878), Thalberg // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / par F.-J. Fétis. Boielieu-Derossi, Firmin-Didot, Paris, 528 p. (In Fr.)

**11/** Hominick, I.G. (1991), Sigismund Thalberg (1812–1871), Forgotten Piano Virtuoso: His Career and Musical Contributions, DMA Diss, Ohio State Univ., Ohio, 65 p. (In Eng.)

**12/** Kogan, G.M. (1981), “Thalberg”, Muzykal’naya entsiklopediia. T. 5 [Music encyclopedia. Vol. 5], Sovietskaiia Entsiklopediia, Moscow, pp. 398–399 (In Russ.)

**13/** Liszt, F., d’Agoult, M. (1933), Correspondance, ed. Daniel Ollivier, Vol. 1: 1833–1840, Grasset, Paris, 175 p. (In Fr.)

**14/** Mendelssohn Bartholdy, F. (1888), Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles, ed. Felix Moscheles, Duncker & Humblot, Leipzig, 189 p. (In Germ.)

**15/** Rattalino, P., Nicolosi, F., Torino, M. (2023), The secret of Sigismund Thalberg. The pianist who played with three hands, Colonnese Editore, Napoli, 131 p. (In Eng.)

**16/** Schonberg, G. (2003), Velikiie pianisty. Per. s angl. V.Bronguleva [The great pianists. Translated from English by V.Bronguleev], Agraf, Moscow, 416 p. (In Russ.)

**17/** Schumann, R. (1978), O muzyke i muzykantai. Tom II-A [About music and musicians. Vol. II-A], Muzyka, Moscow, 1978. 330 p. (In Russ.)

**18/** Thalberg (1896), Riman, G. Muzykal’nyi slovar’; per. s 5-go nem. izd. [Riemann H. Musical dictionary; translated from 5th german edition], Yurgenson, Moscow, Leipzig, pp. 933–1531 (In Russ.)

**19/** Thalberg and Vieuxtemps Grand Concert Book (1857), Undefined publisher, New York, 37 p. (In Eng.)

**20/** Thayer, A.W. (1908), Ludwig van Beethovens Leben, auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters, edited by Hugo Riemann, Fünfter Band, Dunckler & Humblot, Leipzig, 412 p. (In Germ.)

**21/** Thomas, K. (1987), Johann Nepomuk Hummel und Weimar. Komponist, Klaviervirtuose, Kapellmeister 1778–1837. Rat der Stadt, Weimar, 244 p. (In Germ.)

**22/** Vitale, V. (1972), Sigismondo Thalberg in Posilippo. Nuove rivista musicale italiana 6, Rai Libri, Roma, 505 p. (In Ital.)

**23/** Zinger, Y.M. (1976), Iz istorii fortepiannogo iskusstva Frantsii [From the history of French piano art], Muzyka, Moscow, 111 p. (In Russ.)

**24/** Zwischen Klassik und Klassizismus (2003). Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar. Anselm Gerhard, Laurenz Lütteken (editors), Bärenreiter, Kassel, 315 p. (In Germ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

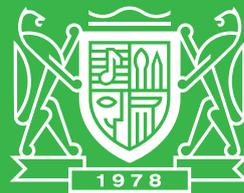
Кулиговский Иван Сергеевич, преподаватель кафедры фортепиано, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток).

E-mail: vanya2309@mail.ru

#### AUTHOR INFORMATION

Ivan S. Kuligovskii, Lecturer at the Department of Piano, Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok).

E-mail: vanya2309@mail.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ

- 74/ **КАЛИНИНА Ю.А.**  
Формирование академической  
музыкальной культуры  
в республиках Алтай, Тыва,  
Хакасия: опыт культурологиче-  
ского моделирования
- 86/ **ПЫЛЬНЕВА Л.Л.**  
Отражение бурятских культур-  
ных традиций в сочинениях  
Л.Н. Санжиевой для ятаги



УДК 781.7

## ФОРМИРОВАНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РЕСПУБЛИКАХ АЛТАЙ, ТЫВА, ХАКАСИЯ: ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

**Ю.А. КАЛИНИНА**

Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова,  
655017, Абакан, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Метод моделирования, широко применяемый в культурологических исследованиях, позволяет представить полную картину анализируемого объекта и происходящих в нем явлений и процессов. В данной статье предлагается структурно-динамическая модель формирования академической музыкальной культуры в республиках Алтай, Тыва, Хакасия, которая способна отразить динамику её развития и конструктивные особенности в каждом отдельном историческом периоде. Такой подход создаёт возможности для комплексного анализа культуры как системной целостности, и, в то же время, как детерминированного открытого процесса, прослеживаемого в исторической динамике. Научная новизна исследования заключается в попытке выстроить общую для трёх южносибирских республик модель профессиональной музыкальной культуры академического типа в единстве её темпоральных и структурных характеристик. В опоре на предложенную теоретическую модель можно решать такие исследовательские задачи, как выявление синхронности и асинхронности процессов развития академической музыкальной культуры в разных регионах, установление сходства и региональных особенностей музыкальной культуры Алтая, Тывы и Хакасии. При построении структурно-динамической модели музыкальной культуры автор ориентировался на методологию системного подхода и концепцию диалога культур. Это позволяет рассмотреть анализируемый объект во всей его полноте и целостности, изучить состояния музыкальной культуры в аспектах взаимодействия традиционной и академической культур, в историко-культурном и общественно-политическом контекстах.  
**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** академическая музыкальная культура, модель, система, диалог культур, культура Алтая, Тывы, Хакасии.  
**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## FORMATION OF ACADEMIC MUSICAL CULTURE IN THE REPUBLICS OF ALTAI, TYVA, KHAKASSIA: EXPERIENCE OF CULTURAL MODELING

**YU.A. KALININA**

N.F. Katanov Khakass State University, 655017, Abakan, Russia

**ABSTRACT.** The modeling method, widely used in cultural studies, allows us to present a complete picture of the analyzed object and the phenomena and processes occurring in it. This article proposes a structural and dynamic model of the formation of academic musical culture in the republics of Altai, Tyva, and Khakassia, which allows us to reflect the dynamics of its historical development and design features in each individual historical period. This approach creates opportunities for a comprehensive analysis of culture as a systemic integrity, and, at the same time, as a deterministic open process traced in historical dynamics. The scientific novelty of the study is an attempt to build a common model of academic-type professional musical culture for the three South Siberian republics in the unity of its temporal and structural characteristics. Based on the proposed theoretical model, it is possible to solve such research tasks as identifying the synchronicity and asynchrony of the processes of development of academic musical culture in different regions, establishing similarities and regional features of the musical culture of Altai, Tyva and Khakassia. When building a structural and dynamic model of musical culture, we relied on the methodology of a systematic approach and the concept of a dialogue of cultures. This allows us to consider the object under study in its entirety and integrity, to study the state of musical culture in aspects of the interaction of traditional and academic cultures, in historical, cultural and socio-political contexts.

**KEYWORDS:** academic musical culture, model, system, dialogue of cultures, culture of Altai, Tyva, Khakassia.

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



Современная система музыкальной культуры в национальных республиках Южной Сибири явилась результатом взаимодействия двух её различных типов – традиционной художественной культуры тюркских народов Саяно-Алтая (алтайцев, тувинцев, хакасов), и русской музыкальной культуры, которая, в свою очередь, вступила на путь общеевропейского развития в эпоху петровских преобразований. Цель данной статьи – предложить и обосновать теоретическую модель процесса формирования академической музыкальной культуры в национальных республиках, позволяющую рассмотреть множество информационных фактов в логике культурно-исторической динамики и выстроить систематизированную картину музыкальной культуры как развивающегося объекта.

#### Академическая музыкальная культура как система

К началу Нового времени в Европе сложился тип музыкальной культуры, который принято называть академическим. Сущностной характеристикой академической музыкальной культуры выступает её опусцентричность – появление «произведения» как самостоятельного автономного феномена, что стало возможным благодаря возникновению системы письменной фиксации музыкальных текстов. Сформировавшаяся в Европе система нотации обусловила всеобъемлющий, универсальный характер европейских музыкальных традиций, о чём справедливо высказался историк музыки М.А. Сапонов: «Европейская музыкальная культура стала в полном смысле единственной письменной музыкальной культурой в мире, что и явилось одним из факторов универсальности и всемирной общезначимости художественных ценностей, созданных этой культурой. Письменный способ существования музыкальной традиции – это не просто альтернатива устному, он несёт в себе совершенно новую концепцию музыкального искусства, иные эстетические критерии, другую творческую психологию, свою слуховую настройку и связанные с письменностью методы музыкального обучения» [13, с. 4].

В рамках новоевропейской академической музыкальной традиции сложилась и утвердилась жанровая система, основу которой составили симфония, соната, концерт, квартет, опера, кантата, оратория, вокальная и инструментальная миниатюра, была выработана логика конструктивного мышления, приёмы формообразования и развития. Откристаллизовалась

мажоро-минорная ладовая система, закономерности функциональной гармонии, обусловленные возможностями равномерной темперации, широкий спектр характерных для музыки данного типа средств музыкальной выразительности. Эти свойства приобрели значение универсальных жанровых, композиционных, ладогармонических характеристик классического музыкального искусства. Академическая музыка обладает и своим особым концептуальным пространством, наполненным художественными и этическими идеями, отличающимися глубиной смыслов, серьёзностью, философичностью. В.Н. Холопова сравнивает её значение с религией, относя к высшим ценностям, которые когда-либо были созданы человечеством [15, с. 3]. Рассматривая христианские истоки академической музыки, учёный приходит к выводу, что её фундаментальные качества – возвышенный, благочестивый, высоконравственный стиль, значительность и глубина музыкального выражения – были предопределены «рождением под куполом храма» [там же, с. 7].

В России формирование нового типа музыкальной культуры, обусловившей последующее развитие отечественного музыкального искусства, происходило наряду с общественно-политическими, военными, экономическими, церковными, промышленными, административными реформами Петра I и имело ничуть не меньшее значение. Менее чем за два столетия на основе европейских музыкальных традиций, фольклорного пласта русской музыки и многовековых традиций уникального русского вокально-хорового искусства, сформировалась музыкальная культура мирового значения. Возникла русская композиторская школа, появилась плеяда выдающихся исполнителей, была создана сеть музыкальных образовательных учреждений, произошёл огромный скачок в сфере музыкального просветительства. Таким образом, к 60-м годам XIX века в России сложились основополагающие элементы профессиональной музыкальной культуры академического типа (далее ПМКАТ) – культуры письменной нотной традиции.

Система ПМКАТ в дальнейшем развивалась в рамках европейской модели и включала в себя в качестве основных элементов композиторское творчество, музыкальное исполнительство, музыкальное образование, науку о музыке и музыкальную критику, выполняющих роль научной и публицистической рефлексии



на события и факты музыкальной культуры. В свою очередь эти подсистемы имеют свой состав элементов.

Компонентами системы композиторского творчества становится вся совокупность произведений в различных жанрах, репрезентирующих особенности культуры, сами авторы как представители определённой школы или стиливого направления, композиторские техники, средства распространения композиторского творчества, профессиональные сообщества.

Музыкальное исполнительство объединяет коллективы и солистов, репертуар, инструментарий, различные формы исполнения (театральные, инструментальные, вокальные, хоровые), каналы трансляции музыкального творчества, находящиеся в постоянном развитии от сугубо концертной и сценической практики, любительского музицирования до различных совершенствующихся технологических форм (методов звукозаписи, радио-и-теле-трансляций, интернет-контента).

Система музыкального образования включает в себя образовательные учреждения (музыкальные школы, колледжи, вузы), педагогический состав и учащихся, учебно-методическую составляющую – педагогический репертуар, нотные, учебные и методические издания, современные электронные образовательные ресурсы.

Научная и публицистическая рефлексия также является необходимым элементом ПМКАТ. Наука о музыке задаёт методологический фундамент для понимания музыкального искусства как особого способа художественного осмысления действительности в конкретных социально-исторических условиях, изучает специфические особенности и внутренние закономерности музыки, обобщает практику сочинения и исполнения произведений. Музыкальная публицистика и критика обеспечивают основу для объективной критической оценки музыкальных явлений, формируют общественное восприятие искусства. Систему научно-музыкальной и публицистической рефлексии составляют критики и музыковеды, научные дисциплины (теория и история музыки, музыкальные психология, социология, фольклористика, этнография, акустика и др.), научные и популярные печатные издания, всё жанровое разнообразие критической и научной деятельности.

Таким образом, в ПМКАТ мы выделяем четыре элемента, в совокупности образующих тетрадную систему:

- 1/ Композиторское творчество.
- 2/ Музыкальное исполнительство.

3/ Музыкальное образование.

4/ Научно-музыкальная и публицистическая рефлексия.

ПМКАТ одновременно обладает свойствами универсальности и уникальности. Универсальное начало проявляется в самой тетрадной структуре системы, сформированном комплексе музыкальных жанров и форм, композиторских техник, характеризующих именно этот тип музыкальной культуры. Выражением уникальности становится фундаментальное основание ПМКАТ – базисный слой национальной культуры. Оригинальность традиционной музыкальной культуры обусловлена её историей, в процессе которой сформировались особенности мышления, вербальный и музыкальный язык, традиции, сложившиеся в течение длительного периода формирования этноса. Уникальность этнических музыкальных традиций выражается в интонационных, метроритмических, тембровых особенностях, национальных темах и сюжетах, питающих творчество композиторов. Кроме того, уникальность ПМКАТ выражается через индивидуальное авторское начало, благодаря которому по первым звукам, интонациям, аккордам, возникает узнаваемость автора музыкального произведения. Таким образом, академическая музыкальная культура обладает свойствами как универсальности, так и национальной (региональной) уникальности и авторской индивидуальности, так как её становление происходит при условии органичного взаимодействия типизированных свойств академической музыкальной традиции, комплекса специфических национальных традиций и неповторимого авторского стиля.

ПМКАТ на протяжении всей истории своего существования обогащалась национальными музыкальными традициями разных народов, и, в свою очередь, в процессе культурного обмена, стала фундаментом академического музыкального профессионализма в подавляющем большинстве стран всего мира. Основопологающим фактором в процессе формирования ПМКАТ выступает появление национальных композиторов и освоение ими общеевропейского жанрового комплекса. Не менее важную роль играет становление профессионального музыкального образования и воспитания как необходимого элемента системы, деятельность музыкально-просветительских обществ, призванных популяризировать академическую музыку. Развитие филармонической системы и становление музыкальной критики и музыковедческой мысли как публицистической и научной рефлексии на явления и события художественной культуры,



завершает процесс формирования ПМКАТ.

В национальных регионах Саяно-Алтая, географически и культурно-исторически достаточно длительное время обособленных от европейского магистрального пути развития музыкального профессионализма, процессы формирования ПМКАТ были неразрывно связаны с историей освоения Сибири. Становление музыкальной культуры академического типа в этом регионе происходило в очень сжатые сроки, фактически отсчет следует вести с 20-х гг. XX века. Но предпосылки для прорастания академической музыкальной культуры на национальной почве возникли значительно раньше, в период активного освоения Сибири, Забайкалья и Дальнего Востока, на протяжении XVIII–XIX столетий. Различные формы общения сибирских аборигенов с пришлыми русскими людьми постепенно приводили к нарастанию изменений в бытовой и мировоззренческих сферах контактирующих народов, а позже это взаимовлияние породило новое качество художественной культуры.

В процессе становления музыкальных традиций академического типа на национальной почве участвовало две стороны – подвергающаяся воздействию традиционная культура этносов, населяющих Южную Сибирь (культура-реципиент), и воздействующая русская культура (культура-донор), вступившие в межкультурное взаимодействие. При рассмотрении связей и взаимовлияния культур представляется целесообразным опираться на концепцию диалога, представленную в трудах отечественных мыслителей М.М. Бахтина и его последователя В.С. Библера. М.М. Бахтин понимал культуру как форму коммуникации представителей различных культур. Согласно его концепции, культуры находятся в постоянном диалоге и взаимодействии, в процессе которого они дополняют и обогащают друг друга. Диалог между разными культурами неизбежен, но возникает только при соблюдении следующих условий: равенства культур, уважения к чужой культуре и признаний её права на отличия. Каждая культура проявляет себя наиболее полно и глубоко только в глазах другой: «Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур» – пишет учёный [1, с. 334–335]. В.С. Библер также высказывает мысль о необходимости диалога для самосознания культуры: «Культура есть там, где есть две (как минимум) культуры; <...> самосознание культуры есть форма её бытия на грани с иной культурой» [2, с. 85].

Диалогичную природу межкультурного взаимодействия традиционных культур сибирских автохтонов и русской культуры отмечает Л.Л. Пыльнева. Исследуя процессы становления творчества композиторов Бурятии, Тувы и Якутии, автор указывает на существование двух форм межкультурного диалога, возникающих в условиях совместного проживания народов – «диалог прочтений» чужих традиций и «диалог формирований» новых – «обе формы диалога проявились на самых разных уровнях и в немалой степени обусловили будущие культурные перекрещивания» [10, с. 154–155].

#### Структурно-динамическая модель формирования системы ПМКАТ в национальных регионах Южной Сибири

В соответствии с методологией системного подхода и в опоре на концепцию диалога культур, мы предлагаем структурно-динамическую модель формирования ПМКАТ в национальных республиках Южной Сибири как системы, в которой выделяем пять блоков (подсистем) структурных и функциональных элементов. Рассмотрим последовательно системный комплекс ПМКАТ.

**1-я подсистема – система традиционной культуры (культура-реципиент).** Музыкальная культура коренных народов, населявших осваиваемые русскими первопроходцами и поселенцами территории Южной Сибири, являясь частью традиционной культуры-обычая (термин А.В. Костиной, А.Я. Флиера [9]), обладала этнической самобытностью, жанровым разнообразием, необычными музыкальным инструментами. Музыка была неотъемлемым атрибутом при обрядах и обращениях к сверхъестественным силам, музыканты, певцы и сказители сопровождали различные события в жизни семьи, рода, племени. В каждой из трёх республик были свои певцы-рапсоды (тувинские хоомейжи, алтайские кайчи, хакасские хайджи), наделенные особым даром сказительства, талантом уникального, незнакомого европейцам, способа вокального звукоизвлечения – горлового пения («кай» у алтайцев, «хай» у хакасов, «хоомей» у тувинцев). Многие тысячи строк эпических сказаний, разнообразные песенные жанры фольклора они сопровождали игрой на традиционных музыкальных инструментах, являющихся важным элементом духовной и материальной культуры<sup>1</sup>. В системе

<sup>1</sup> Музыкальный инструментарий сибирских тюрков отличается разнообразием и включает различные группы: струнно-щипковые – алтайский топшуур, тувинские дошпулуур, чанзы, цитра чадаган, хакасские хомыс, чатхан; струнно-смычковые – тувинские игил, бызаанчи, хакасский ыых; алтайский икили: духовые – шоор



традиционной художественной культуры сибирских тюрков одно из ведущих мест занимал героический эпос – древнейший жанр устного народного творчества, в котором формировалось самоосознание этноса, связанное с представлениями о времени и пространстве, нравственных доминантах – чести, долге, справедливости. Эпические сказания до наших дней донесли основополагающие традиции мифосложения, механизмы передачи из поколения в поколение свода духовных ценностей. Исполнительское мастерство народных сказителей и музыкантов, исключительная память, уровень владения вокальной техникой и музыкальными инструментами свидетельствуют о существовании в народной среде алтайцев, тувинцев, хакасов устного музыкального профессионализма (УМП).

Исследователь музыкальной культуры коренных народов Сибири Ю.И. Шейкин, исходя из теории стадийного образования норм фольклора, выводит следующие исторические стадии его звуковой практики, складывающиеся последовательно: архаичная, традиционная, профессиональная и инновационная [17, с. 10–11]. Нельзя не согласиться с мнением Ю.И. Шейкина, что профессионализация фольклора связана с повышенной ролью мастерства в исполнении авторитетных носителей традиций, создающих эталонные образцы культуры. Характерными признаками УМП учёный называет формирование специализированной лексики и мифов о приобретении дара, возникновение социальных преград к постижению сакральных знаний, появление отличий в одежде [там же]. В каждой сибирской этнической культуре УМП представлен как в персонифицированном виде (сказители, шаманы, народные певцы и музыканты-инструменталисты), так и в форме религиозных практик (шаманизм, тенгрианство у алтайцев, тувинцев, хакасов, бурханизм у алтайцев и хакасов, ламаизм и буддизм у тувинцев). Особо отметим шаманизм как одну из классических форм реликтового профессионализма, включающего в синкретизм ритуального поведения такие музыкальные элементы, как ритмизация всего обряда и вокализация (звукоподражание и горловое пение) [4, с. 162].

Система традиционной культуры и УМП явились базисом для ПМКАТ. Сформировавшийся в недрах традиционной культуры специфический комплекс

художественных средств – интонационные, ладовые, ритмические, тембровые особенности музыкального языка, музыкальные инструменты и способы их настройки, жанровая система музыкального фольклора – отражают особенности художественного мышления, предопределённые мировосприятием народа. Функцией традиционной культуры как элемента системы является выражение ментальности, мировоззрения этноса, глубинных духовных культурных оснований, послуживших национальным фундаментом для ПМКАТ.

**2-я подсистема – фольклористические и этнографические исследования как необходимая научная платформа для формирования ПМКАТ.** Процесс узнавания и изучения традиционных культур на первом этапе был своего рода «взглядом со стороны» русской культуры на уникальные культуры сибирских автохтонов. Первые научные экспедиции получали новую информацию о Сибири, необходимую для освоения её огромных территорий и природных ресурсов – картографировали новые земли, изучали флору и фауну, проводили археологические раскопки. Одновременно с этим направлением деятельности первых исследователей Сибири возрастал интерес русского мира к истории, культуре, быту сибирских инородцев, издревле населявших этот край. Выдающиеся учёные записывали сведения об укладе жизни и обрядах разных народов, собирали древности, найденные в курганах, предметы культа и быта сибиряков, составляли этнографические коллекции, помогающие формировать представления о сибирских этносах и их культурах<sup>2</sup>. В путевых заметках путешественников нашли отражение черты традиционной культуры сибирских народов: внешний облик, жилища, промыслы, пища, верования. Такие сведения были важны для понимания условий жизни различных народов, системы их выживания. Уже в первых этнографических документах рассматриваются музыкальные практики, особенности музыкального языка, музыкальных инструментов сибирских тюрков. Например, Иоганн Гмелин – крупный учёный, член Российской Академии наук, который провёл ряд исследований в Южной Сибири в рамках Великой Северной экспедиции (1733–1743 гг.), одним из первых описал шаманскую практику

у алтайцев и тувинцев, лимби у тувинцев, хобырах у хакасов; язычковые – различные разновидности варганов (хакасский темир-хомус, тувинский колзун-хомус, алтайский комус), ударные – хакасский түүр, алтайский тюнгур, использовавшиеся в шаманской практике.

<sup>2</sup> Первые этнографические описания художественной культуры алтайцев, тувинцев, хакасов принадлежат исследователям XVIII в. – Д.Г. Мессершмидту, Г.Ф. Миллеру, П.С. Палласу, И.Г. Гмелину и др. В XIX веке исследования Южной Сибири продолжили Г.Гельмерсен, В.В. Радлов, Г.Н. Потанин, В.В. Вербицкий, Н.Ф. Катанов, Н.М. Ядринцев.



енисейских кыргызов, а также сумел зафиксировать тексты и нотировать три хакасские песни [8, с. 32]. Особо необходимо отметить деятельность выдающегося русского ученого-востоковеда, археолога, этнографа В.В. Радлова, который совершил несколько экспедиций по Горному Алтаю, Туве и Минусинской котловине, произвёл обследование и раскопки археологических памятников, собрал многочисленные лингвистические и фольклорные материалы, в том числе впервые записал образцы тувинского фольклора.

В фольклористических исследованиях, начавшихся в XIX веке, народное творчество рассматривалось как богатейший источник тем, образов, сюжетов, отражающих мировоззрение народа. Постигание музыкального фольклора приводило к осознанию оригинальности музыкального языка, интонационно- и метrorитмического комплекса, специфических тембровых звучаний, особого типа музыкального мышления, уникальных исполнительских традиций. Необходимо отметить, что активное изучение музыкального творчества народов Сибири началось с конца XIX столетия, продолжалось на протяжении XX века и связано с деятельностью крупных сибирских музыкантов, которые стали первыми композиторами Горного Алтая, Тувы и Хакасии<sup>3</sup>.

Исследования, направленные на фиксацию, сохранение и изучение традиционной музыкальной культуры коренных народов, проживавших на территории Саяно-Алтая, сыграли важнейшую роль в становлении ПМКАТ. Результаты научных изысканий, начавшиеся в XVIII веке и продолжающиеся по настоящее время, послужили мощным фундаментом для формирования национальных композиторских школ Хакасии, Тувы и Горного Алтая. Осуществляемая фиксация устного фольклора коренных народов, описание существующих музыкальных практик, создание фонда нотных и фонографических записей народной музыки разных жанров позволили сохранить фольклорные прообразы региональных пластов музыкальной культуры, которые в дальнейшем в композиторской практике прочно координировались с академическими музыкальными традициями.

<sup>3</sup> Непосредственным собиранием и изучением музыкального фольклора народов Южной Сибири занимались А.В. Анохин, А.Н. Аксёнов, А.М. Ильин, Н.Ф. Катанов, А.А. Кенель, Р.Г. Миронович, которые не только заложили основы южносибирской региональной фольклористики, но и стали основоположниками профессиональной академической музыкальной традиции в Горном Алтае, Туве и Хакасии.

Именно фольклор стал первоначальным источником для композиторского творчества и питает его на протяжении всей истории ПМКАТ в национальных республиках. Научный подход к изучению музыкального фольклора обусловил становление сибирского музыковедения, сначала направленного на формирование представлений о специфических чертах традиционной культуры сибирских народов, и далее распространившегося на другие элементы музыкальной культуры. Таким образом, этнографические и фольклористические исследования обеспечивают научные взгляды на специфику традиционной культуры и становятся первой ступенью в процессе формирования научно-музыкальной рефлексии как одного из необходимых элементов тетраидной системы ПМКАТ.

**3-я подсистема – культурное посредничество.** Процесс установления взаимоотношений между коренными сибирскими народами и русскими первопроходцами, переселенцами, христианскими миссионерами и другими носителями русской культуры, начавшийся с момента похода Ермака на территорию Сибирского ханства (1581–1585 гг.), был многоплановым и многоканальным. Прежде всего взаимодействие происходило на военном (нередко конфликтном) уровне, далее устанавливалось на государственно-политическом уровне, закреплялось в практике торгово-экономических отношений, и активно развивалось в пространстве бытовой повседневности. Диалог культур охватывал широкий спектр обыденной жизни автохонов и русских переселенцев, культурный обмен на хозяйственно-бытовом уровне способствовал адаптации народов к изменившимся условиям жизни. А.М. Черная, рассматривая этнокультурные связи в эпоху колонизации Сибири в археологическом контексте, отмечает, что представители разных культурных миров, «оказавшись в едином пространственно-временном континууме, становятся «собеседниками» и ведут «разговор», даже не зная вербального языка, на языке материальных предметов, объектов, символов» [16, с. 72–73]. Однако межэтническое взаимодействие не ограничивалось только обменом предметами материальной культуры. Мирное сосуществование автохонных народов и русских переселенцев, взаимная лояльность к особенностям быта, верований, традиций, духовным ценностям постепенно приводили к взаимообмену и в области нематериальной культуры. Посредники, представлявшие русскую культуру, несли с собой свой уклад жизни, христианскую религию, традиции, в том числе музыкальные, сложившиеся в народной среде. В свою



очередь, русские люди в процессе адаптации к новым условиям жизни заимствовали традиционный и полезный опыт коренного населения.

По мере формирования в Сибири разных сословий и социальных групп – чиновничества, купечества, золотопромышленников, социального слоя сибирской интеллигенции, – в обществе утверждались формы любительского музицирования, принятые в дворянской среде. Состоятельными людьми приобретались музыкальные инструменты, устраивались музыкальные и танцевальные вечера, организовывались показы спектаклей, концерты и т. д. В.П. Бойко, исследуя проблемы формирования и функционирования западно-сибирского купечества, приходит к выводу, что фактически чиновничество и купечество имели для культуры Сибири то же значение, что и салонная и усадебная культура российского дворянства: «Нувориши из отставных чиновников строили в городе и за городом барские особняки в виде поместий с домашними оркестрами и оранжереями, вели барский образ жизни со склонностью к изысканным и утончённым удовольствиям» [3, с. 191].

Невозможно переоценить общественную, культурно-просветительную, научную деятельность политических ссыльных, оказавших огромное влияние на развитие культуры Сибири. Южная Сибирь приняла несколько больших волн политических ссыльных, в числе которых находилось большое количество высокообразованных людей, увлечённых идеями просветительства, обладавших широким кругозором и разнообразными интересами. В условиях острой нехватки специалистов в Сибирской провинции ссыльные вели деятельность в качестве учителей, врачей, агрономов, сыграли большую роль в научном изучении Сибири, становлении системы образования, развитии инфраструктурных институтов культуры – музеев, театров. Политические ссыльные, большинство из которых являлись представителями русского и польского дворянства и интеллигенции, привносили элементы европейской культуры в сибирскую действительность.

Многие из отбывавших ссылку являлись хорошими музыкантами, играли на музыкальных инструментах, сочиняли, обладали яркими вокальными данными. Благодаря стремлению ссыльных поселенцев скрасить свой скромный быт творческими вечерами, домашними концертами, распространялось любительское музицирование, складывались городские любительские хоры, ансамбли, оркестры. Известен даже факт организации любительского оркестра для

рабочих – по инициативе ссыльного поляка Гульбицкого на Абаканском железодельном и чугуноплавильном заводе был создан струнный оркестр – главное культурное достижение завода [10, с. 31]. Так европейские традиции русской музыки становились достоянием общественности.

Культурное посредничество обеспечило начало интеграции национальных сибирских окраин в культурное пространство Российской империи. Функция этого элемента системы заключается в установлении культурного взаимодействия, подготовки прямого диалога культур.

**4-я подсистема – система культуры-донора**, представляющая собой музыкальную культуру академического типа в исторической динамике становления и развития в национальных регионах. Так как система культуры-донора не вторгается сразу во всей своей целостности и полноте в культуру-реципиент, то её необходимо рассматривать как процесс непосредственного непрерывного формирования на основе бинарных связей этнических традиций и традиций академической музыкальной культуры.

ПМКАТ в рамках динамического процесса непосредственного «врастания» в традиционную культуру «проживает» три этапа:

**1-й этап: период культурного строительства** в национальных регионах, сопряжённый с деятельностью русских специалистов и формированием национальной творческой интеллигенции. 20–40 е гг. XX века характеризуются развитием музыкального просветительства, началом творческой, педагогической деятельности русских специалистов – флагманов академических музыкальных традиций, высокообразованных, талантливых музыкантов – композиторов, фольклористов, педагогов, закладывающих основы ПМКАТ в прочной связке с традиционным искусством<sup>4</sup>. Этим людям было суждено стать основоположниками национальных композиторских школ, воспитать продолжателей своего дела из числа музыкантов коренной национальности, заложить основы региональной фольклористики, системы музыкального образования.

**2-й этап: становление и развитие музыкального образования** как основного института воспроизводства профессиональной культуры. Формирование системы музыкального образования было направлено

<sup>4</sup> Л.И. Израйлевич, Р.Г. Миронович, А.Н. Аксёнов в Тувинской Народной Республике, А.В. Анохин, А.М. Ильин в Ойротской автономной области (Горный Алтай), А.А. Кенель в Хакасии.



на создание классической модели академического музыкального трёхступенного образования: начальная ступень – школа, ступень среднего профессионального образования – училище, позже колледж, ступень высшего образования – консерватория, институт искусств или культуры. Первыми образовательными организациями стали музыкальные школы, затем музыкальные училища<sup>5</sup>. Попытка создания высшей ступени музыкального образования была предпринята только в Хакасии<sup>6</sup>.

Данный элемент системы ПМКАТ направлен на подготовку профессиональных кадров, обеспечивающих функционирование как самой системы музыкального образования, так и иных элементов системы, прежде всего композиторского и исполнительского творчества, регионального музыковедения, деятельности концертных организаций, что в полном объёме реализуется на следующем этапе.

**3-й этап: формирование национальных композиторских школ и развитие институтов академической культуры.** В рамках этого этапа протекают процессы «вращения» национальных композиторов, накопления музыкального профессионализма. В республиках начинают творческую деятельность авторы коренной национальности, получившие профессиональное образование в ведущих музыкальных учебных заведениях страны: А.Б. Чыргал-оол, Р.Д. Кенденбиль, С.М. Бюрбе, В.С. Тока, Х.К. Дамба в Туве, Б.М. Шульгин в Республике Алтай, Г.И. Челбораков в Хакасии. Кроме того, появляются талантливые композиторы, занимающиеся сочинением музыки «по велению души» и в связи с необходимостью формирования педагогического репертуара для школьников

и студентов и концертного – для молодых творческих коллективов, создаваемых в республиках. Так, например, в Хакасии создавала вокально-хоровые произведения для ансамблей «Чон көглері» и «Жарки» Н.В. Катаева – первый хакасский профессиональный хормейстер. Руководитель оркестровой группы «Жарков» П.М. Ким нарабатывал репертуар для оркестра. В Горном Алтае композитор-самородок А.А. Тозыяков в период работы музыкальным руководителем ансамбля песни и танца Горного Алтая писал песни и инструментальные композиции для коллектива.

Эти и другие музыканты стояли у истоков развития национальной музыкальной культуры, вели активную деятельность по формированию профессионального музыкального искусства. В данный период развиваются академические формы трансляции композиторского творчества (филармонии, театры, творческие коллективы – оркестры, ансамбли), формируются творческие союзы<sup>7</sup>. Возникновение институтов академической музыкальной культуры было сопряжено с развитием музыкальной критики, публицистики, началом становления музыковедческой науки.

**5-я подсистема – профессиональная музыкальная культура на современном этапе.** Этот этап характеризуется устойчивым закреплением тетраидной структуры ПМКАТ, наличием всех четырёх элементов: творчества композиторов, музыкального исполнительства, системы музыкального образования и регионального музыковедения. Выделение данного этапа ПМКАТ в качестве самостоятельной подсистемы обусловлено, во-первых, определённой степенью полноценности всех её элементов, во-вторых, новым качеством соотношения академического и традиционного начал в музыкальной культуре.

В каждой из трёх республик сложилась система музыкального образования, обеспечивающая жизнеспособность музыкальной культуры. В Хакасии сегодня действуют 17 ДШИ, 15 ДМШ; в Республике Алтай – 12 ДШИ, 3 ДМШ, в Туве – 28 ДШИ, Музыкальная школа-студия при Кызыльском колледже искусств имени А.Б. Чыргал-оола, Республиканская основная общеобразовательная музыкально-художественная школа-интернат им Р.Д. Кенденбиля. Работают

<sup>5</sup> В Хакасии первая музыкальная школа была открыта в Абакане в 1942 г., в Туве – в 1947 году в Кызыле, в Республике Алтай в Горно-Алтайске – в 1952 г. Музыкальное училище в Кызыле создано решением Тувинского областного исполкома от 24 июля 1959 года № 342, Абаканское музыкальное училище открыто на основании Приказа Красноярского краевого управления культуры от 20 апреля 1960 года № 134, в Горно-Алтайске Колледж культуры и искусства создан 22 февраля 2003 года на основании Постановления Правительства Республики Алтай от 22.02.2003 года № 49.

<sup>6</sup> Институт искусств Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова был открыт решением Учёного совета университета в декабре 1997 года на базе Абаканского музыкального училища. Решением Учёного совета ХГУ им. Н.Ф. Катанова от 31.03.2022 г. институт искусств преобразован в институт филологии и искусств. С 2022 г. набор в институт на специальности музыкального профиля прекращен.

<sup>7</sup> Тувинская государственная филармония была основана в 1969 г., Хакасская республиканская филармония – в 1989 г., Государственная филармония Республики Алтай – в 1993 г. Союз композиторов Тувинской АССР сформирован в 1978 г., Союз композиторов Республики Хакасия – в 1996 г. В Республике Алтай Союз композиторов не зарегистрирован.



учреждения среднего профессионального образования: Кызыльский колледж искусств имени А.Б. Чыргал-оола в Туве, Колледж культуры и искусства имени Г.И. Чорос-Гуркина в Республике Алтай, Музыкальный колледж и Хакасский колледж искусств в Хакасии<sup>8</sup>. Таким образом, в каждой из трёх республик сформированы практически идентичные двухступенные системы музыкального образования.

К концу XX века результаты творческого труда национальных композиторов и музыковедов, работающих в республиках, позволяют говорить о сложившихся в той или иной степени национальных композиторских школах. Л.Л. Пыльнева выделяет их следующие признаки: преемственность поколений музыкантов; наличие на каждом этапе развития крупных фигур, сыгравших значительную роль в становлении национальной композиторской школы; постоянное увеличение числа авторов, что свидетельствует о непрерывающихся творческих импульсах; наличии развитой жанровой картины и ярких художественных результатов [10, с. 453–455]. Не останавливаясь в рамках данной статьи на детальном сравнительном анализе композиторских школ Алтая, Тувы и Хакасии, отметим, что наибольшее соответствие этим признакам наблюдается в музыкальной культуре Тувы. В её профессиональном сообществе просматривается преемственность уже трёх поколений специалистов, продолживших дело основоположников тувинской композиторской школы – А.Н. Аксёнова, Р.Г. Мироновича, Л.И. Израйлевича. Первое поколение – тувинцы А.Б. Чыргал-оол, Р.Д. Кенденбиль, С.М. Бюрбе; представители второго поколения – В.С. Тока, Х.К. Дамба, С.М. Крымский, Б.Н. Нухов, С.И. Бадыраа; третье поколение – современные авторы Н.А. Лопсан, О.В. Тюлюш, А.С. Монгуш, У.Б. Хомушку, Ч.В. Комбу-Самдан. Большинство из названных музыкантов получили профессиональное образование по специальности «композиция» и являются членами Союза композиторов России. В жанровой картине академической тувинской музыки представлены циклическая симфония, симфоническая поэма, инструментальный концерт, кантатно-ораториальные, камерно-инструментальные

и вокальные произведения, опера, балет, мюзикл.

Композиторское сообщество Алтая и Хакасии гораздо скромнее по численности. В Хакасии в настоящее время работают три композитора с профильным образованием – О.Г. Алахтаева (выпускница Казанской консерватории, ныне преподаватель Хакасского колледжа искусств, член Союза композиторов России), выпускники Красноярской академии музыки по классу композиции И.А. Жихарева (артистка симфонического оркестра), С.А. Мицукова (преподаватель сольфеджио и композиции в частной детской музыкальной студии). Лидером композиторского сообщества Хакасии является Т.Ф. Шалгинова (выпускница Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова по классу фортепиано, 1981 г.), театральный композитор, пианистка, педагог, член Союза композиторов России. Из числа предшественников современных композиторов Хакасии к числу профессиональных авторов, безусловно, относятся А.А. Кенель – основоположник хакасской академической музыки, национальные композиторы первого поколения Г.И. Челбораков – первый хакасский композитор, Н.В. Катаева, П.М. Ким.

В Республике Алтай последователями «первопроходцев» академического музыкального искусства А.В. Анохина и А.М. Ильина стали Б.М. Шульгин (первый профессиональный композитор-алтаец), талантливые музыканты, исследователи народного творчества алтайцев, педагоги, общественные деятели А.А. Тозыяков, В.Ф. Хохолков. Второе поколение алтайских композиторов представляют пианист, лидер алтайского джазового движения И.К. Дмитриев, В.Г. Пешняк (автор гимна Республики Алтай, член Союза композиторов России), В.Е. Кончев. Одним из немногих профессиональных композиторов Республики Алтай является А.Трифонов – выпускник Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, основатель ансамбля электронно-этнической музыки «Новая Азия».

Отметим и другие проявления неравнозначного развития четырёх элементов ПМКАТ в разных республиках. Например, по состоянию музыковедческой науки в явных лидерах – Республика Тыва, в которой сформирована школа тувинского этномузыкознания. Более того, Е.К. Карелина выделяет в истории развития тувинского музыковедения несколько музыковедческих школ: столичную (связанную с именами Е.В. Гиппиуса и И.В. Мациевского), Новосибирскую (ученики Ю.И. Шейкина, С.П. Галицкой, Г.Б. Сыченко) и Дальневосточную (школа Е.И. Алкон и С.Б. Лупиноса) [7]. В Туве работают три доктора наук, занимающиеся вопросами

<sup>8</sup> Наличие в настоящее время в Хакасии двух профильных колледжей объясняется переходным периодом, обусловленным постепенной ликвидацией музыкального колледжа, входящего в структуру Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова, и его замещением колледжем искусств, созданным в 2022 г. Постановлением Правительства Республики Хакасия № 576 от 22.09.2022 г.



тувинского фольклора (В.Ю. Сузукей, З.К. Кыргыз) и истории тувинской музыки (Е.К. Карелина), музыковеды с учёной степенью кандидата наук (А.Д. Баранмаа (Монгуш), М.М. Бадыргы, А.Х. Кан-оол, У.О. Монгуш, Е.Л. Тирон). Тувинское музыковедение насчитывает объёмный корпус научных исследований и изданных трудов – начиная с монографии А.Н. Аксёнова «Тувинская народная музыка», и до фундаментального исследования Е.К. Карелиной «История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней». Авторским коллективом под руководством Е.К. Карелиной подготовлено учебное пособие «Тувинская музыкальная литература» [14]. В соседних республиках пока ничего подобного по масштабам музыковедческой работы и значимости её результатов не появилось.

Особенностью данного этапа развития музыкальной культуры является новое соотношение академических форм и актуализированной фольклорной практики. Творчество композиторов характеризуется стремлением к синтезу фольклора и жанров академической музыки, ярким выражением этнического начала в рамках академических традиций. Традиционная культура народов Саяно-Алтая принадлежит не только историческому прошлому. Сегодня Саяно-Алтай является одним из тех регионов мира, где сохраняются либо возрождаются традиции живого функционирования фольклора в различных жанровых разновидностях. Эти процессы активно протекают в каждой из трёх республик. Элементы традиционной культуры, переживающие свой ренессанс, претерпели существенные видоизменения, трансформировавшись в составные части системы профессионального музыкального искусства. Е.К. Карелина отмечает появление такого феномена, как «новое менестрельство» [5] – деятельность современных фольклорных групп, в состав которых входят профессиональные музыканты, являющиеся носителями этнических традиций. Артисты подобных фолк-коллективов часто идут по пути смелых стиливых экспериментов, миксуя фольклор с рок-музыкой, джазом, рэпом и пр. Получившие большую популярность благодаря активной гастрольной практике, современные «менестрели» становятся главными акторами культурной экспансии национального искусства за пределы региона и страны.

Приметой времени является активное возрождение традиции сказительского искусства, исполнения героического эпоса. В этот процесс вовлечены не только сказители, но и профессиональные артисты, студенты профессиональных учебных заведений и даже школьники. В XXI веке эпическое исполнительство пропагандируется как культурное наследие и культивируется в новых для него условиях – в формате конкурсов, фестивалей, концертной практики, характерной для академического искусства<sup>9</sup>.

В заключение подчеркнём следующее. Предлагаемая нами теоретическая модель ПМКAT не только отражает динамику её исторического развития, темпоральные характеристики, даёт представление о её конструктивных особенностях в каждый отдельный исторический период, но и позволяет проанализировать культуру как «ставшее», как системную целостность. Данный подход к изучению процессов формирования академической профессиональной музыкальной культуры в национальных республиках Южной Сибири делает возможным провести систематизацию информационного множества фактов и выстроить достаточно убедительную картину музыкальной культуры как интенсивно развивающегося объекта в трёх разных регионах. В сопоставлении с заявленной моделью отчётливо проявляются синхронность и асинхронность процессов становления ПМКAT в республиках Алтай, Тыва, Хакасия, общее и особенное в развитии музыкальной культуры, обнаруживается комплекс проблем (проблемное поле), что в совокупности может быть использовано при прогнозировании тенденций дальнейшего развития профессиональной музыкальной культуры в трёх соседних южносибирских национальных регионах.

<sup>9</sup> В Республике Алтай с 2004 года организуется Международный Курултай (фестивальный форум сказителей), в 2023-м впервые прошла Декада алтайского героического эпоса. В Хакасии с 2020 г. проводится конкурс сказителей «Ночь героического эпоса», 2021 год был объявлен Годом хакасского эпоса. В Тыве первый конкурс сказителей состоялся в 2021-м в рамках фестиваля «Съезд сказителей и хоомейжи: прошлое и настоящее».



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
- 2/ Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.: Прогресс, 1991. 176 с.
- 3/ Бойко В.П. Купечество Западной Сибири в конце XVIII–XIX в. Очерки социальной, отраслевой и ментальной истории. Томск: Изд-во Том. гос. архит.-строит. ун-та, 2009. 308 с.
- 4/ Зуев И.Н., Романова Е.Г., Мусухранов И.Л., Молявко Г.П. Актуализация базовых мифологических представлений алтайцев в музыкальной составляющей неошаманского обряда (на материале исследований культовой практики неошаманизма Горного Алтая) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 51. С. 154–165.
- 5/ Карелина Е.К. Музыкальное искусство тюрков Южной Сибири в условиях современной культуры // Музыка. Искусство, наука, практика. 2017. № 4 (20). С. 48–53.
- 6/ Карелина Е.К. Музыкальная культура Республики Тыва // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/tyva-muzykal-naia-kultura-78d677?v=9887542> (дата обращения: 12.05.2025)
- 7/ Карелина Е.К. Страницы истории тувинского этномышлени // Вестник музыкальной науки. 2016. № 2 (12). С. 10–17.
- 8/ Кондратова Н.Н., Крупин Д.Н. История музыкальной культуры Хакасии (ее взаимодействие и взаимообогащение с русской музыкальной культурой). Абакан: Изд-во ХРИПК и ПРО «Роса», 2000. 108 с.
- 9/ Костина А.В. Концепция культуры А.Я. Флиера и её роль в становлении отечественной культурологии // Культура культуры. 2024. № 3. URL: <http://www.cult-cult.ru/flier-s-concept-of-culture-and-its-role-in-the-development-of-russian-cultural-s/?ysclid=m5oax91ufb704249510> (дата обращения: 04.08.2024)
- 10/ Леончик С.В. Ссылынные участники польского восстания 1863–1864 годов на Абаканском железодельном заводе // Материалы «Краеведческих чтений» Хакасского национального музея 2004–2005 годов. Абакан: Хакасское книжное изд-во, 2007. С. 31–33
- 11/ Патачаков К.М. Декабристы в Минусинской ссылке (к 150-летию восстания декабристов). Машинопись с авторскими правками // ГУК РХ «Национальный архив» Фонд № Р–966. Опись № 1. Дело № 14.
- 12/ Пыльнева Л.Л. Процессы становления творчества композиторов Бурятии, Тывы и Якутии. Дис. ... докт. искусствоведения. Новосибирск, 2013. 665 с.
- 13/ Сапонов М. Искусство импровизации. М.: Музыка, 1982. 77 с.
- 14/ Тувинская музыкальная литература: учебник / Кызылский колледж искусств им. А.Б. Чыргал-оола, коллектив авт.; под ред. Е.К. Карелиной. Кызыл, ООО «ИПП «ЖУРНАЛИСТ», 2022. 284 с.

- 15/ Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М.: Московская консерватория, 2015. 226 с.
- 16/ Чёрная М.П. Этнокультурное взаимодействие в эпоху колонизации Сибири: от археологического контекста к исторической интерпретации // Вестник Томского государственного университета. История. 2017. № 49. С. 71–77.
- 17/ Шейкин, Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. М.: Вост. лит., 2002. 716 с.
- 18/ Шулбаев О.Н. Политическая ссылка в Минусинском округе (1825–1895 гг.) Дисс. ... канд. истор. наук. Абакан, 2000. 183 с.

## REFERENCES

- 1/ Bakhtin, M.M. (1979), *Aestetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], *Iskusstvo*, Moscow, 424 p. (In Russ.)
- 2/ Bibler, V.S. (1991), *Mikhail Mikhailovich Bakhtin ili Poetika kul'tury* [Mikhail Mikhailovich Bakhtin, or the Poetics of culture], *Progress*, Moscow, 176 p. (In Russ.)
- 3/ Boyko, V.P. (2009), *Kupechestvo Zapadnoy Sibiri v konze XVIII–XIX v. Oчерki socialnoy, otraslevoy i mentalnoy istorii* [Merchants of Western Siberia at the end of the XVIII–XIX century. Essays on social, industry, and mental history], *Publishing House of the State Architectural Institute.-builds, University, Tomsk*, 308 p. (In Russ.)
- 4/ Zuev, I.N., Romanova, E.G., Musukhranov, I.L., Molyavko, G.P. (2023), "Actualization of the basic mythological representations of the Altaians in the musical component of the Neo-Shamanic rite (based on research on the cult practice of neo-Shamanism in Gorny Altai)", *Journal of Tomsk State University. Cultural studies and art criticism*, no. 51, pp. 154–165. (In Russ.)
- 5/ Karelina, E.K. (2017), "The musical art of the Turks of Southern Siberia in the context of modern culture", *Music. Art, science, practice*, no. 4 (20), pp. 48–53. (In Russ.)
- 6/ Karelina, E.K. "Musical culture of the Republic of Tyva", *Great Russian Encyclopedia: scientific and educational portal*, Available at: <https://bigenc.ru/c/tyva-muzykal-naia-kultura-78d677?v=9887542> (Accessed 12 May 2025). (In Russ.)
- 7/ Karelina, E.K. (2016), "Pages of the history of Tuvan ethnomusicology", *Journal of Musical Science*, no. 2 (12), pp. 10–17. (In Russ.)
- 8/ Kondratova, N.N., Krupin, D.N. (2000), *Istoriya muzikalnoy kultury Khakasii (eyo vzaimodeystvie i vzaimobogashchenie s russkoy muzikalnoy kulturoy)* [The history of musical culture of Khakassia (its interaction and mutual enrichment with Russian musical culture)], *Publishing house of KHRIPK and PRO Rosa, Abakan*, 108 p. (In Russ.)
- 9/ Kostina, A.V. (2024), "The concept of culture by A.Ya. Flier and its role in the formation of Russian cultural studies", *Culture of*



culture, no. 3, Available at: <http://www.cult-cult.ru/flier-s-concept-of-culture-and-its-role-in-the-development-of-russian-cultural-s/?ysclid=m5oax91ufb704249510> (Accessed 04 August 2024). (In Russ.)

**10/** Leonchik, S.V. (2007), "Exiled participants of the Polish uprising of 1863–1864 at the Abakan ironworks", Materials of the "Local history readings" of the Khakass National Museum 2004–2005, Khakass Book Publishing House, Abakan, pp.31–33. (In Russ.)

**11/** Patachakov, K.M. Dekabristy v Minusinskoy ssylke (k 150-letiyu vosstaniya dekabristov) [Decembrists in Minusinsk exile (on the 150th anniversary of the Decembrist uprising)]. Typescript with copyright edits by GUK RH "National Archive" Foundation. No. R–966. Inventory No. 1, Case No. 14. (In Russ.)

**12/** Pylneva, L.L. (2013), Prozesy stanovleniya tvorchestva kompozitorov Buryatii, Tyvy i Yakutii [The processes of formation of the creative work of the composers of Buryatia, Tyva and Yakutia], Cand. Sc.Thesis, Novosibirsk, 665 p. (In Russ.)

**13/** Saponov, M. (1982), Iskusstvo improvizatsii [The Art of improvisation], Moscow, 77 p. (In Russ.)

**14/** Tuwinskaya myzikalnaya literature (2022), [Tuvan musical literature: textbook], Kyzyl College of Arts named after A.B. Chirgal-ool, author's collective; edited by E.K. Karelina. Kyzyl, 284 p. (in Russ.)

**15/** Kholopova, V.N. (2015), Rossiyskaya akademicheskaya muzika posledney trety XX – nachala XXI vv. (zhanry i stili) [Russian academic music of the last third of the XX – early XXI centuries (genres and styles)], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, 226 p. (In Russ.)

**16/** Chernaya, M.P. (2017), "Ethnocultural interaction in the era of colonization of Siberia: from the archaeological context to historical interpretation", Journal of Tomsk State University. History, no. 49, pp. 71–77. (In Russ.)

**17/** Sheikin, Yu.I. (2002), Historiya muzikalnoy kultury narodov Sibiri: sravnitelno-istoricheskoe issledovanie [The history of musical culture of the peoples of Siberia: a comparative historical study], East lit., Moscow, 716 p. (In Russ.)

**18/** Shulbaev, O.N. (2000), Politicheskaya ssylka v Minusinskom okruge (1825–1895 gg.) [Political exile in the Minusinsk district (1825–1895)], Cand. Sc.Thesis, Abakan, 183 p. (In Russ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Калинина Юлия Александровна, аспирант, Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова; директор Хакасского колледжа искусств

E-mail: [luliia\\_kalinina@list.ru](mailto:luliia_kalinina@list.ru)

#### AUTHORS INFORMATION

Yulia A. Kalinina, Postgraduate student, N.F. Katanov Khakass State University; Director of the Khakass College of Arts

E-mail: [luliia\\_kalinina@list.ru](mailto:luliia_kalinina@list.ru)



УДК 787.5

**ОТРАЖЕНИЕ БУРЯТСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ  
В СОЧИНЕНИЯХ Л.Н. САНЖИЕВОЙ ДЛЯ ЯТАГИ****Л.Л. ПЫЛЬНЕВА**Новосибирская государственная консерватория имени  
М.И. Глинки, 630099, г. Новосибирск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Целью данной статьи является рассмотрение сочинений для ятаги бурятского композитора Л.Н. Санжиевой в связях с национальной культурой. Данный традиционный инструмент прочно вошёл в музыкальный обиход Бурятии в 1970-е годы, и в Восточно-Сибирском институте культуры был открыт специальный исполнительский класс. Анализируемый сборник «Сочинения для ятаги» (2012) предназначен как для совершенствования мастерства ятагисток в учебном процессе, так и для концертной практики. Выявлена связь произведений, представленных в издании, с образами природы («Зов изюбра», «Пробуждение», «О чем поют саранки», «Олений рог»), историческими персонажами («Юрта в степной дали»), национальными культурами и легендами («Путешествуя по Тунке», «Алтан мундарга», «Харагун»). Обнаружена преимущественная опора партии ятаги на ангемитонную пентатонику минорного наклонения, широко распространённую в бурятской традиционной культуре, в сочетании с семиступенными звукорядами в партии фортепиано или оркестра. Синтез типовых интонационных оборотов с авторскими мелодическими находками свидетельствует о творческой изобретательности Л.Н. Санжиевой, умело сочетающей традиционное музыкальное культурное наследие с авторской фантазией. Следующие сборники бурятского автора, предназначенные для иочина, лимбы, хура и морин-хура, способствуют расширению образной сферы и поиску новых возможностей музыкального языка. Исполнительская популярность произведений Л.Н. Санжиевой в концертной и образовательной практике является важным свидетельством их востребованности и национального признания творчества композитора.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Санжиева Лариса Николаевна, сибирский композитор, музыкальная культура Бурятии, бурятские народные инструменты, произведения для ятаги.

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

**REFLECTION OF BURYAT CULTURAL TRADITIONS  
IN THE COMPOSITIONS FOR YATAGA OF  
L. N. SANZHIEVA****L.L. PYLNEVA**Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, 630099,  
Novosibirsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** The purpose of this article is to review the compositions for the yataga by the Buryat composer L.N. Sanzhieva in connection with national culture. This traditional instrument became firmly established in the musical life of Buryatia in the 1970s, and a special performing class was opened at the East Siberian Institute of Arts. The analyzed collection "Compositions for yataga" (2012) is intended both for improving the skills of yataga players in the educational process and for concert practice. The connection of the plays and concerts of the collection with images of nature ("The Call of Izyubr", "Awakening", "What the Daurian lily sing about", "Deer Horn"), historical characters ("Yurt in the steppe distance"), national cults and legends ("Traveling through Tunka", "Altan Mundarga", "Kharagun"). The predominant reliance of the attack part on the angemitonic pentatonic minor mood, widespread in Buryat traditional culture, in combination with seven-step scales in the piano or orchestra parts, was found. The synthesis of typical intonation phrases with the author's methodological findings testifies to the creative ingenuity of L.N. Sanzhieva, who skillfully combines traditional musical cultural heritage with the author's imagination. The following collections by the Buryat author, intended for iochin, limba, khur and morin-khur, contribute to the expansion of the imaginative sphere and the search for new musical language possibilities. The performance of the composer's works in concert and educational practice is an important evidence of their relevance and national recognition.

**KEYWORDS:** Sanzhieva Larisa Nikolaevna; Siberian composer; musical culture of Buryatia; Buryat folk instruments; works for yataga.

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



Работы композиторов, проживающих в республиках Сибири, во многом целенаправлены на поддержание и сохранение национальных традиций. Это реализуется, как правило, через обращение к эпическим сказаниям, легендам, сказкам, к жанрам традиционного искусства, к цитатному музыкальному материалу и интонационным особенностям фольклора. Кроме того, в Бурятии развивается особая тенденция, связанная с созданием специального репертуара для национальных инструментов<sup>1</sup>. Такое направление работы во многом определяется интересами образовательного процесса, необходимостью обеспечения факультетов и отделений, обучающихся студентов по профилю народных инструментов.

В Восточно-Сибирском государственном институте культуры с конца 1980-х годов начали формироваться исполнительские специальности по классам иочина, ятаги, хура, морин-хура, чанзы, лимбы, которые и потребовали создания особого репертуара, включающего как инструктивные, так и концертные опусы. Одним из авторов сборников, предназначенных для студентов-исполнителей и педагогов, стала Л.Н. Санжиева<sup>2</sup>, которая уже несколько десятилетий работает в Улан-Удэ. Ею написаны «Сочинения для ятаги», «Сочинения для лимбы», «Сочинения для иочина», а в настоящее время готовятся сборники для хура и морин-хура. Опусы для ятаги стали хронологически первыми в этом ряду, что делает изданные ноты вехой в творческой биографии композитора<sup>3</sup> [17].

О Л.Н. Санжиевой к настоящему времени опубликовано несколько статей, в том числе А.Петрунина [16], О.Куницына [9–10], В.Лазаревой [11], однако произведения для народных инструментов музыковедами не исследованы. Цель данной статьи: выявить связи музыкальных сочинений сборника Л.Н. Санжиевой для ятаги с национальным традиционным искусством и культурой. Учитывая, что данные опусы ещё не изучались, важными стали дескриптивный, историко-культурный методы, элементы целостного анализа.

Рассматриваемый сборник содержит 13 произведений в различных жанрах для 13-струнной и 21-струнной ятаги<sup>4</sup>: включены в основном ансамбли и оркестровые опусы. Издание снабжено методическими рекомендациями и краткими комментариями автора, указывающими, для какого этапа обучения предназначены пьесы и каких специальных навыков от музыканта они требуют. О широких возможностях предложенного репертуара свидетельствует аннотация, в которой отмечено, что произведения могут заинтересовать «исполнителей на гучжене, каягыме, кото, транхе, цитре, чадагане, чатхане» [17, с. 2].

Сочинения Л.Н. Санжиевой программны, имеют названия, а некоторые – и посвящения, что позволяет с достаточной точностью очертить круг представленных образов. Кроме того, содержательные нюансы уточнены автором: это, например, информация о концерте № 2 «Зов изюбра», который адресован жителям Баунтовского района и «написан под личным впечатлением зова изюбра, а также после прочтения стихотворения народного поэта Бурятии Шагдара Байминова «Пора изюбриного зова»» [17, с. 106]. Ещё одно произведение, снабжённое комментарием – «Юрта в степной дали», посвящённая «его Святейшему XII Пандито Хамбо ламе Даша-Доржо Итигэлову<sup>5</sup> <...> В Иволгинском районе Республики Бурятия есть

<sup>1</sup> Данная тенденция также прослеживается в Туве и Якутии, где протекают аналогичные процессы.

<sup>2</sup> Санжиева Лариса Николаевна (р. 1966) – доцент, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия. Окончила Улан-Удэнское музыкальное училище им. П.И. Чайковского (1987), теоретико-композиторский факультет (1994) и ассистентуру-стажировку (1997) НГК имени М.И. Глинки по классу Г.Н. Иванова. С 1994 года преподаёт в ВСГИК, с 1997 года – член Союза композиторов России, в 2011–2023 гг. – председатель СК РБ, Среди сочинений Л.Н. Санжиевой: балет «Гэсэр», музыка к спектаклям театра кукол «Ульгэр», камерная музыка для академических и народных инструментов, произведения для симфонического оркестра и оркестра бурятских народных инструментов, песни.

<sup>3</sup> Композитор упоминает плеяду одарённых ятагисток, среди которых О. Иванова, Э. Доржиева, М. Сафронова, Т. Григорьева, В. Намдыкова, Н. Малатхаева, Е. Томитова, С. Дашиева, А. Добчинова.

<sup>4</sup> В.В. Китов описывает инструмент следующим образом: «Ятага – струнный щипковый инструмент китайского происхождения <...> Известны аналогичные инструменты у других народов – калмыцкая ятага, тувинский чадаган, хакасский чатхан. В Бурятию ятага была привезена из Монголии в 1976 г., стала необычайно популярна и получила быстрое распространение среди населения» [6, с. 38–39]. Диапазон инструмента: f – es<sup>3</sup>.

<sup>5</sup> В другом сборнике того же композитора использовано название Итэгэлов.



местность, где родился и вырос Д.-Д. Итигэлов. В юрте, где жил его святейшество, забил родник. Оронгойская долина изумительна по красоте» [там же, с. 105].

Пожалуй, лишь одна из пьес отсылает к творчеству небурятского поэта, она создана по стихотворению Осима Рёта «Всё в лунном серебре». Его хайку представляет весьма поэтичную картину:

*«Все в лунном серебре...  
О, если б вновь родиться  
Сосною на горе!»<sup>6</sup>*

Отметим, что обращение к культуре Японии не единично в творчестве Л.Н. Санжиевой, её перу также принадлежит музыка к спектаклю «Вечный странник» Лу Синя, опус «Остров небесных сетей», созданный по пьесе известного японского драматурга Тикамацу Мондзаэмона «Самоубийство влюблённых на острове Небесных сетей» и «Посвящение японскому поэту Басё» для фортепиано. Это свидетельствует о далеко не случайном интересе композитора к искусству страны восходящего солнца.

Тем не менее, основной массив сочинений рассматриваемого сборника навеян образами, неразрывно связанными с родным краем Л.Н. Санжиевой. В основном это отсылка к пейзажным зарисовкам, святым буддийского пантеона, историческим персонажам: «На просторе северного склона», «Широкий Баргузин», «Алтан Мундарга», «С синеватых вершин Залатуя», «Харагун», «Путешествуя по Тунке», «О чём поют саранки», «Олений рог», «Пробуждение» и уже упомянутые «Юрта в степной дали» и «Зов изюбра». Отметим, что и в следующих сборниках, созданных для иочина<sup>7</sup>, лимбы<sup>8</sup> и морин-хура<sup>9</sup> преимуществен-

но сохраняется подобная образная направленность. Более того, некоторые особо удачные опусы повторяются в новых аранжировках.

Внимание к природному началу во многом обусловлено характерным для бурятской культуры восприятием природы как органичной и благосклонной среды для существования всего живого. Поэтому любовование её красотами и умение ценить всё то, что она даёт человеку, поклонение духам («хозяевам») местности символизирует в первую очередь бережное отношение бурят к родной земле. Упоминание мест, связанных с особо почитаемыми куклами для коренных жителей Республики, означает связь с заповедным началом. Изобилует преданиями и легендами, например, Тункинский район, которому посвящено одно из сочинений Л.Н. Санжиевой. Он «представляет собой территорию, где сложилась особая модель этнолокального развития шаманизма и где сформировалась по-своему уникальная религиозная ситуация. В мифоритуальной шаманской картине мира бурят Байкальского региона горная система Восточных Саян Тункинского района представлена как местопребывание главных западных божеств – Хан Шаргай-нойона и Буха-нойона» [19], а также как место почитания культов «духа-хозяина» озера Байкал, духов локальных источников, местных гор, духов Тункинской земли и воды. С культом Буха-нойона Баабая – первопретка ряда бурятских племен и Шаргай-нойона – небесного богатыря, который спустился с неба, чтобы охранять Тункинскую долину связана почитаемая на территории Тункинского национального парка Белая гора<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Более известен другой перевод стиха:

*«Осенняя луна.  
О, если б вновь родиться  
Сосною на горе!»*

<sup>7</sup> В издании представлены «Соната», «Небесные верблюжата» (по стихотворению А. Перенова), «У подножия Саянских гор», «Пьеса», «Шелковый путь», «Мальчишки в бантиках», «По дороге», «Вариации на тему алтайской народной песни Алтын-кол», «Бабушкины шанги», «Трон царицы Монголжан», «Сувинский замок», «У реки», «Тайна гуннов», «В степи», «Сэргэ» («Коновязь»).

<sup>8</sup> Сборник включает пьесы «Встречаем Сагаалган», «Бурятские узоры», «Ая-ганга», «Пора цветения багульника», «Свет послания», «На просторе северного склона», «Приношение его Святейшеству XII Пандито Хамбо Ламе Даша-Доржи Этигэлову», «Орой намартаа» («Поздней осенью», на сл. В. Тугдэмэ), «Осенняя сага», «В степи».

<sup>9</sup> В издание, опубликованное в 2024 году, помещены следующие пьесы: «Пенится кумыс в пиале», «Перед весенним кочевьем»,

«Прелюдия», «Большая медведица», «Воспоминание», «Сон в лесу», «Мамины ладони», «Колыбельная для внучки», «Багульник в сиянии солнца».

<sup>10</sup> «Легенда рассказывает, что недалеко от села Тагархай в Тункинском районе Республики Бурятия находится первоначальное место расположения Буха-ноена, откуда он охватывал взором все окрестности. По интерпретации сказителей, Буха-ноен своим присутствием вселял в людей покой и умиротворение» [12, с. 57–58]. «Жители Тунки считают, что Буха-ноен и ныне находится на страже покоя своего народа. Чтобы поклониться своему предку, они отправляются к Саянским горам, поднимаются к его каменному изображению в виде лежащего рогатого быка, совершают там обряд умилостивления тотема» [12, с. 58]. В ритуалах, проводимых в честь Буха-ноена (или Ринчен-хана в буддийской традиции), происходит обращение и к другим божествам, в числе которых: «Мандарга (Саяны), Великое море (Байкал), Иркут, Тунка, Ринчен-Хан, его жена Харимац, девять сыновей и девять дочерей Ринчен-Хана, Шаргай-хан, “хозяин” горы Улан хабсагай, “хозяева” гор Баян Гухуй, Бургэ, озеро



К тотемным местам приводит и легенда тункинских хонгодоров о небесной деве-лебедице, чьими потомками они себя считают. Описанию культов Тункинской долины посвящён ряд трудов, в том числе Г.Э. Тарановой [18], Т.М. Михайлова [13–14], Л.Л. Абаевой [1], Н.Л. Жуковской [4], Л.Ц. и С.Д.-Н. Малзуровых [12], О.А. Шаглановой [19], Л.М. Кузнецовой [8].

Некоторые культы становятся чтимыми не только для жителей районов, но для всех бурят независимо от места их обитания. Среди таковых, помимо упомянутых тункинских, следует назвать озеро Байкал, одну из Восточно-Саянских вершин – пик Алтан Мундарга<sup>11</sup> («Золотая скала»), заповедник Алханай, шаманкамень в истоке Ангары, хребет Хамар-Дабан<sup>12</sup> и др. Часть из них оказалась в поле зрения композитора. Это, например, Алтан Мундарга – одна из священных гор в Бурятии, находящаяся в Окинском районе (о культе подробно пишут Ж.А. Зимин [5], Б.Ц. Гомбоев [3]), и образ Баргузина<sup>13</sup> (северо-восточного ветра на Байкале), который неразрывно связан со знаменитым озером и символизирует мощь природной стихии. Кроме того, в сборнике Л.Н. Санжиевой упомянуты живописная местность Харагун (от бур. черная кобыла) Боханского района Иркутской области, гора Залатуй (от бур. залаа – красная кисточка, пушистая верхушка дерева, хохол у птицы), а также период цветения саранок (даурских лилий или лилий кудреватых). Саранка для Бурятии является одним из символов красоты природы, а её расцветание связано с самым изобильным и благодатным для скотоводов и кочевников временем года<sup>14</sup>.

Улан нур» [12, с. 59]. Г.Э. Таранова отмечает, что в Тункинском районе «сосредоточены 43 объекта культурного наследия, среди которых 13 памятников археологии, 5 памятников архитектуры, объекты этнографии, народных промыслов и ремёсел, природные памятники, культовые сакральные места, памятные захоронения» [18, с. 549].

<sup>11</sup> Образ Золотой скалы дал название этнокультурному фестивалю «Алтан Мундарга», который проводится в Улан-Удэ. В соревнованиях включаются следующие конкурсы: разбивание хребтовой кости, «Һээр шалган», бурятские национальные игры «Талган Тобшо наадан», «Тэбэг», «Шагай наадан».

<sup>12</sup> О легендах данной местности см. в книге Г.Р. Галдановой «Закаменские буряты» [2].

<sup>13</sup> Наименование Баргузин также носит река, вытекающая из озера Балантамур и впадающая в Байкал, есть и одноименное село в Забайкалье.

<sup>14</sup> Отметим, что, несмотря на распространение в Северо-Восточном, Юго-Восточном Прибайкалье, по рекам Джиде, Темнику, Хилку, Тунгую, саранка включена в «Красную книгу» республики

Страницы, посвящённые Даша-Доржо Итигэлову (1852–1927), появляются и в рассматриваемом сборнике, и в собрании для лимбы. Такое внимание обусловлено неординарной личностью учёного. Это – культовая фигура для буддистов Бурятии, духовный учитель, религиозный и общественный деятель, автор большого количества трудов по медицине и философии. Его персоне, помимо всего прочего, связана и с мистическими практиками. Тело XII Хамбо ламы Итигэлова помещено в специальное хранилище в Иволгинском дацане, и вокруг этого «захоронения» не иссякают споры.

Специфика музыкального воплощения представленных образов во многом определяется особенностями инструмента: тембром, строем, возможностями и традиционными приёмами звукоизвлечения, а также техникой игры на ятаге. Важную роль играют, разумеется, и инструктивные задачи. Учитывая фольклорное происхождение инструмента, композитор практически во всех пьесах в его партии опирается на звукоряды в пределах пентатоники. Использованы её следующие виды:

*c-es-f-g-b* («Широкий Баргузин» и «Юрта в степной дали», причем последняя – с «модуляцией» в *es-f-g-b-c*);

*g-b-c-d-f* (концерт № 2 «Зов изюбра» и «О чём поют саранки», но при этом во второй теме концерта происходит смена звукоряда на *e-g-a-h-d*);

*a-c-d-e-g* («С синеватых вершин Залатую» для двух ятаг<sup>15</sup>, «Харагун»), тот же звукоряд является базовым в концерте № 1 для ятаги и симфонического оркестра, но с переходом в среднем разделе к *e-g-a-h-d (c)*, а в «Алтан Мундарга» – с переходом в среднем разделе к звукоряду *d-f-g-a-c*;

*f-g-a-c-d* («Олений рог»);

*as-b-c-es-f* («На просторе северного склона»).

ладовая переменность *c-d-e-g-a* и *a-c-d-e-g* ощущается в пьесе «Пробуждение»;

базовый звукоряд *d-f-g-a-c* в квартете для четырёх ятаг «Путешествуя по Тунке» обогащается в партии ятаги II дополнительным звуком, благодаря чему формируется гексахорд *d-e-f-g-a-c*, а в т. 13 включается звук *cis* в партии ятаги III, образуя функцию гармонической доминанты к *d-moll*.

Наиболее частым надо признать использование лада V, который, как отмечает О.В. Новикова,

[7, с. 284–285] как редкое растение.

<sup>15</sup> Существует и редакция для укрупнённого ансамбля, в котором каждую линию дублируют несколько инструментов, что способствует большей яркости произведения.



встречается и в большинстве образцов традиционных песен [15, с. 8]. В сборнике Л.Н. Санжиевой таких пьес девять из тринадцати. Ещё в трёх сочинениях композитор опирается на достаточно редкий в песенном фольклоре лад I [там же], обращение к которому продиктовано, по всей видимости, академическими традициями. Наконец, особняком стоит пьеса «Все в лунном серебре», в которой инструмент звучит сольно: здесь композитор опирается на полутоновую пентатонику *e-f-a-h-c* с переходом в её вариант *a-h-c-e-f*. Это обусловлено адресацией к японской культуре, не связанной с Бурятией, поэтому наличие не только кварто-квинтовых, кварто-секундовых, но и тритоновых созвучий воспринимается как особая краска.

В произведениях рассматриваемого издания партия ятаги (или ансамбля ятаг), как правило, остается в рамках заданного ангеми-tonного звукоряда, появляются лишь незначительные включения звуков, выходящих за его пределы. Например, помимо упомянутого «Путешествия по Тунке», в среднем разделе пьесы «Харагун» в интервальном проведении иногда добавлен звук *f*, с ц. 4 концерта «Зоб изюбра» применяется звук *fis*, в вариациях «Широкий Баргузин» однократно добавляются звуки *as* (ц. 11) и *a* (ц. 14), дополнительные звуки включаются в ряд сочинений также благодаря форшлагам и глиссандо.

Партия фортепиано или оркестра при этом решена иначе. Как правило, это использование семиступенных звукорядов (натурального, гармонического мажора или трех видов минора). Например, в вариациях «Широкий Баргузин» фортепианная партия базируется на гармоническом и мелодическом *c-moll*, в опусе «О чём поют саранки» – на натуральном и гармоническом *g-moll*, в пьесе «Пробуждение» использован звукоряд *C-dur* – натурального *a-moll*, в «Оленьем роге» – *F-dur*, а в пьесе «Харагун» – *a-moll* с многочисленными альтерациями. В последнем случае звукоряд практически приближается к «условно диатоническому ладу» *A-c-d-e-f-fis-g-gis-a*, зафиксированному О.В. Новиковой в традиционных образцах [15, с. 159].

В партии фортепиано (или оркестра) при этом часто употребляются плагальные обороты, аккорды кварто-секундовой структуры, неоднократные повторения оборотов, а также кластерные созвучия или звуко-красочные эффекты нефункциональной природы (например, *cis-e-fis-a-h; a-d-e-a → cis-fis-ais*), хроматические подголоски. Однако в срединных каденциях и в конце построений преимущественно звучат привычные функциональные обороты, утверждающие тональность. В некоторых случаях автор прибегает

к более специфическим решениям: например, в «Алтан Мундарга» не только традиционный инструмент, но и партия фортепиано основывается на пентатонике *a-c-d-e-g* в экспозиции и репризе, и пентатонике *d-f-g-a-c* – в среднем разделе, но с добавлением звука *f* в первом случае и звука *b* во втором, эпизодически расширяя звукоряд до гексахорда.

Если же говорить о произведениях Л.Н. Санжиевой для народных инструментов в целом, то несколько иная ситуация наблюдается в сборниках для других составов, где использовано большее ладовое разнообразие. Так, например, в сборнике для лимбы имеются и пьесы, основанные на пентатонике *c-d-e-g-a* («Встречаем Сагаалган»), *es-f-g-b-c* («Бурятские узоры»), и на других звукорядах. В «Ая-ганга», например, начальный пентахорд *d-f-g-a-c* со второго раздела обогащается звуком *e*, расширяя звукоряд до шестиступенного, фактически, образуя диатонический лад с пропуском VII ступени, «Пора цветения багульника» для альтовой лимбы написана в натуральном *c-moll*, а «Свет послания» для басовой лимбы – в натуральном *b-moll*. В «Большой медведице» в партии морин-хура применяется звукоряд *B-dur*, лишенный IV ступени, а в пьесе «Перед весенним кочевьем» для того же инструмента – пентатоника *f-as-b-c-es* с единичным вкраплением звука *e* в среднем разделе. В фактурных вариациях для иочина и фортепиано на тему «Алтын-кол» использована пентатоника солиста *g-b-c-d-f* и гармонический минор в партии фортепиано и т. д.

Звукоряды и принципы звуковысотной организации и другие средства музыкального языка в пьесах для ятаги, приёмы развития материала синтетичны по своей природе: автор опирается как на традиционные ритмы и мелодические обороты, так и на собственные интонационные находки. Например, в основу одного из номеров сборника положена песня «Ургыхэн Бургуужан» («Широкий Баргузин»), вариации на неё построены как фактурные со строгим соблюдением структуры. Используются возможности колорирования (форшлагги, арпеджиатто, глиссандо), регистровых перемещений, интервальные и октавные проведения и т. д.). В качестве приёмов развития в этом и других произведениях преобладает вариационность и вариантность. Гармоническое разнообразие вариаций обеспечивается благодаря изменениям в партии фортепиано: если в первых трёх проведениях использовано функциональное сопровождение *t-t-D-t-III-S<sup>m</sup>-D-t*, то в четвёртом, например, *III-III-D-t-III-s<sup>H</sup>-D-t*, а далее периодически добавляются аккорды



кварто-секундовой структуры или септаккорды.

Среди художественных эффектов – также отдельные иллюстративные приёмы, как изображение дуновения ветра, достигаемое за счёт пассажей и глиссандо («Пробуждение», «О чем поют саранки»), имитация скачки, воспроизведённая благодаря повторяющейся ритмоформуле (например, во втором разделе «На просторе северного склона», в средних разделах пьес «Олений рог» и «Юрта в степной дали»), подражание пастушьему наигрышу («Перед весенним кочевьем» для морин-хура).

Логично, что при опоре на традиционные звукоряды в партии солирующего инструмента часто используются характерные ритмоформулы и типичные интонационные обороты и окончания типа *f-es-c; d-c-a; f-d-c-a, g-g-b-g; d-e-d-c-a; g-f-es-c; g-es-f-es-c; c-es-f-g-f-es-c* и т. д. Но отметим и мелодическую изобретательность автора, его несомненный дар мелодиста: в произведениях появляются и романсовые интонации, и широкие, нетипичные для народной музыки ходы, и прихотливые ритмические рисунки («На просторе северного склона»). Оригинальная тема, сочетающая опевания и широкие интервалы, звучит в «Алтан Мундарга». В сборнике для лимбы песенно-романсовые интонации свойственны, например, для пьесы «Пора цветения багульника», чему способствует размер 6/8 и характерный аккомпанемент. В опусе «Большая медведица» для морин-хура и фортепиано наблюдается то же примечательное контрастное сочетание широкой и узкой интервалики, где широкие ходы (октава, секста, квинта) обычно приходятся на большие длительности, а секундовые опевания – на мелкие. Диапазон мелодии при этом инструментальный, составляет более двух октав при её несомненно вокальной природе. Отметим, что здесь и в других сочинениях Л.Н. Санжиевой приёмы опевания не служат для заполнения широких ходов, а часто становятся небольшой остановкой, своего рода трамплином для следующего подъёма. Так достигается охват нескольких регистров и формируется ощущение пространства, простора. Данный приём является одной из индивидуальных черт почерка композитора.

«Музыкальное приношение» Л.Н. Санжиевой Д.-Д. Итигэлову сконцентрировано на состоянии

умиротворения, созерцательности, меланхоличности, что достигается благодаря неспешному вариантному развертыванию мелодии широкого дыхания, охватывающей весь диапазон инструмента, и при этом статичности и стабильности ритмических и гармонических оборотов в аккомпанементе, плагальности. Традиционные приёмы вариантного развития и типовые интонационные обороты органично проникают в авторское мелодическое решение. В начальном проведении мелодия содержит квинтовые, октавные ходы и опевания тонов, а далее оплетается различными фигурациями, завоёвывая всё большую tessitura. Во втором разделе происходит обновление темы, в ней появляются более экспрессивные интонационные обороты (в том числе содержащие септиму и нону), меняется и гармония, которая способствует утверждению *Es-dur* (*Es-B-As-Es* как *T-D-S-T* и *Es-B-Es-f-B-Es* как *T-D-T-II-D-T*). Две темы пьесы как бы демонстрируют здесь две ипостаси образа, связанные с высотами духовного подвижничества и с противоречиями пребывания в материальном мире.

«Путешествие по Тунке», созданное для квартета ятаг, «О чём поют саранки» для дуэта ятаг и фортепиано и «С синеватых вершин Залатуя» для двух ятаг обладают большим спектром колористических и композиционных резервов благодаря ансамблям традиционных инструментов: это возможность использования более широких диапазонов, тонкой звукописи и сложных метrorитмических сочетаний партий, а также внедрения приёмов имитации, аккордового изложения тем.

Выработанные в сборнике для ятаги принципы работы с традиционными инструментами получили развитие в ряде следующих изданий, дополнившись новыми находками и в содержательном плане, и в средствах музыкальной выразительности. В заключение хотелось бы отметить востребованность сочинений Л.Н. Санжиевой для народных инструментов. Они постоянно звучат в концертах, на фестивалях и конкурсах различного масштаба, используются в учебном процессе. Можно с уверенностью сказать, что такое «хождение музыки» композитора и есть настоящее национальное признание.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абаева Л.Л. Культ гор и буддизм в Бурятии. М., 1992. 139 с.
- 2/ Галданова Г.Р. Закаменские буряты. Новосибирск, 1992. 173 с.
- 3/ Гомбоев Б.Ц. Почитание духов гор у окинских бурят // Этнографическое обозрение. 2002. № 2. С. 69–76.
- 4/ Жуковская Н.Л. На перекрестке трех религий (из истории духовной жизни бурятского села Торы) // Шаманизм и ранние религиозные представления. К 90-летию доктора исторических наук, проф. Л.П. Потапова. М., 1995 С. 76–87.
- 5/ Зимин Ж.А. Этнокультурные традиции Окинского края. Улан-Удэ: Изд.-полиграф. комплекс ВСГАКИ, 2001. 124 с.
- 6/ Китов В.В. Оркестр бурятских народных инструментов. История оркестрового исполнительства на бурятских народных инструментах. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2001. 312 с., ил. 3 л.
- 7/ Красная книга редких и находящихся под угрозой исчезновения видов животных и растений Бурятской АССР / Ред. колл. А.И. Плотников и др. Улан-Удэ: Бур. кн. изд-во, 1988. 416 с.
- 8/ Кузнецова Л.М. Мифотворчество священных шаманских мест // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: Материалы III международного симпозиума. В 3 т. Т. 2. Улан-Удэ: ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2006. С. 272–276.
- 9/ Куницын О. Композитор Лариса Санжиева // Бурятия. 1995. 14 июня.
- 10/ Куницын О. Призвание // Правда Бурятии. 1998. 19 марта.
- 11/ Лазарева В. Санжиева Лариса Николаевна // Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940–2000). Улан-Удэ, 2000. С. 89–93.
- 12/ Малзурова Л.Ц., Малзурова С.Д.-Н. Бурятские повествования о тотемах // Гуманитарный вектор. Востоковедение. 2009. № 4. С. 57–60.
- 13/ Михайлов Т.М. Бурятский шаманизм: история, структура, социальные функции. Новосибирск, 1987. 288 с.
- 14/ Михайлов Т.М. Из истории бурятского шаманизма с древнейших времен по XVIII в. Новосибирск, 1980. 320 с.
- 15/ Новикова О.В. Пентатоника в песенной традиции бурят. Новосибирск: Окарина, 2010. 180 с.
- 16/ Петрунин А. Обаятельная первая женщина-композитор в Бурятии // Бизнес оло. 1999. 2 апр.
- 17/ Санжиева Л.Н. Сочинения для ятаги [ноты]: учеб. пособие. Улан-Удэ: Изд.-полиграф. комплекс ФГБОУ ВО ВСГАКИ, 2012. 108 с.
- 18/ Таранова Г.Э. Развитие культурного туризма в Тункинском районе // Наше наследие: формирование устойчивой модели

развития народной художественной культуры в современном мире: Материалы VI междунар. научного симпозиума 23–26 июня 2008 г., г. Улан-Удэ – озеро Байкал. Улан-Удэ: ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2008. С. 547–557.

19/ Шагланова О.А. Шаманизм у бурят Тункинской долины: Вторая половина XIX–XX вв.: Дисс. канд. истор. наук. Улан-Удэ, 2003. 218 с.

## REFERENCES

- 1/ Abayeva, L.L. (1992), Kul't gor i Buddizm v Buryatii [The cult of mountains and Buddhism in Buryatia], Moscow, 139 p. (In Russ.)
- 2/ Galdanova, G.R. (1992), Zakamenskiye Buryaty [Zakamensk Buryats], Novosibirsk, 173 p. (In Russ.)
- 3/ Gomboev, B. C. (2002), "The worship of mountain spirits among the Okin Buryats", Ethnographic review, no. 2, pp. 69–76. (In Russ.)
- 4/ Zhukovskaya, N.L. (1995), "At the crossroads of three religions (from the history of the spiritual life of Buryat village Torah)", Shamanism and early religious beliefs. On the occasion of the 90th anniversary of Doctor of Historical Sciences, Professor L.P. Potapov, Moscow, pp. 76–87. (In Russ.)
- 5/ Zimin, Zh.A. (2001), Ethnokul'turnye traditsii Okinskogo kraia [Ethnocultural traditions of Okinsky region], IPK VSGAKiI, Ulan-Ude, 124 p. (In Russ.)
- 6/ Kitov, V.V. (2001), Orkestr Buryatskih narodnyh instrumentov. Istoriya orkestrivogo ispolnitel'stva na Buryatskih narodnyh instrumentah [Orchestra of Buryat folk instruments. The history of orchestral performance on Buryat folk instruments], IPK VSGAKiI, Ulan-Ude, 312 p., ill. (In Russ.)
- 7/ Krasnaya kniga redkih i nahodyashih'sya pod ugrozoi ischezno-veniya vidov jivotnyh i rastenyi Buryatskoi ASSR [The Red Book of Rare and endangered species of animals and plants of the Buryat ASSR] (1988), Edited by A.I. Plotnikov et al., Bur. kn. publishing house, Ulan-Ude, 416 p. (In Russ.)
- 8/ Kuznetsova, L.M. (2006), "Myth-making of sacred shamanic sites", Cultural space of Eastern Siberia and Mongolia: Proceedings of the III International Symposium, Vol. 2, IPK FGOU VPO VSGAKI, Ulan-Ude, pp. 272–276. (In Russ.)
- 9/ "Kunitsyn, O. (1995), "Composer Larisa Sanzhieva", Buryatia, June, 14. (In Russ.)
- 10/ Kunitsyn, O. (1998), "Vocation", The Truth of Buryatia, March, 19. (In Russ.)



- 11/ Lazareva, V. (2000), "Sanzhieva Larisa Nikolaevna", Union of Composers of the Republic of Buryatia. On the 60th anniversary of its foundation (1940–2000), Ulan-Ude, pp. 89–93. (In Russ.)
- 12/ Malzurova, L.C., Malzurova, S.D.-N. (2009), "Buryat narratives about totems", Humanitarian vector. Oriental studies, no. 4, pp. 57–60. (In Russ.)
- 13/ Mikhailov, T.M. (1987), Buryatskiy shamanism: istoriya, struktura, sotzial'nyie funkzii [Buryat shamanism: history, structure, social functions], Novosibirsk, 288 p. (In Russ.)
- 14/ Mikhailov, T.M. (1980), Iz istorii Buryatskogo shamanizma s drevneishih vremen po XVIII vek [From the history of Buryat shamanism from ancient times to the XVIII century], Novosibirsk, 320 p. (in Russ.)
- 15/ Novikova, O.V. (2010), Pentatonika v pesennoi traditsii Buryat [Pentatonics in the Buryat song tradition], Okarina Publ., Novosibirsk, 180 p. (In Russ.)
- 16/ Petrunin, A. (1999), "The charming first female composer in Buryatia", Business, Apr., 2 (In Russ.)
- 17/ Sanzhieva, L.N. (2012), Sochineniya dlya yatagi: uchebnoye posobiye [Compositions for Yataga: textbook], Publishing house of polygraph complex FSBEI IN VSGAKI, Ulan-Ude, 108 p. (In Russ.)
- 18/ Taranova, G.E. (2008), "The development of cultural tourism in the Tunka region", Our legacy: the formation of a sustainable model for the development of folk art culture in the modern world: proceedings of the VI International Scientific Symposium on June 23–26, 2008, Ulan-Ude – Lake Baikal, IPK FGOU VPO VSGAKI, Ulan-Ude, pp. 547–557. (In Russ.)
- 19/ Shaglanova, O.A. (2003), Shamanism among the Buryats of the Tunka Valley: the second half of the XIX–XX centuries: Cand. Sc. Thesis. Ulan-Ude, 218 p. (In Russ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки  
E-mail: pylneva@mail.ru

#### AUTHOR INFORMATION

Lada L. Pylneva, D. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Professor of the Department of Music Theory and Composition, Novosibirsk State Conservatoire named by M.I. Glinka  
E-mail: pylneva@mail.ru



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

95/

ГУРИНА Е.А.,  
АНТИПОВА Ю.В.  
«Мессия» Г.Ф. Генделя  
и “...A Soulful Celebration”  
К. Джонса: раздвигая  
границы эпох



УДК 784.2

## «МЕССИЯ» Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ И “...A SOULFUL CELEBRATION” К. ДЖОНСА: РАЗДВИГАЯ ГРАНИЦЫ ЭПОХ

**Е.А. ГУРИНА, Ю.В. АНТИПОВА**

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630520, Новосибирск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье с позиций межпластовых пересечений и творческого диалога традиций (академической и массовой музыки) рассматривается госпел-альбом “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” (prod. by Quincy Jones, 1992), который представляет собой ремейк великой оратории Г.Ф. Генделя в традициях афроамериканской музыки. Указываются образно-содержательные и художественные стороны «Мессии», оказавшиеся близкими для современных музыкантов, носителей госпел-традиции; выявляются особенности их обращения с музыкой оратории. Сравнительный анализ оригинала и госпел-версии позволяет выявить следующие особенности работы с генделевским текстом: выбор номеров в соответствии с замыслом создателей альбома, преобладание торжественных, гимнических звучаний; сохранение контура тем во многих избранных номерах оратории при дальнейшем варьировании в афроамериканском стиле; усиление ритмического начала; изменение исполнительского состава во многих композициях альбома; исполнение-импровизация номеров в характерной, неакадемической манере, которая подчёркивает эмоциональную выразительность слова. Авторами исследования определяется роль госпел-версии оратории в популяризации сочинения Г.Ф. Генделя, в формировании музыкального вкуса современной аудитории.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Г.Ф. Гендель, оратория «Мессия», массовая музыка, госпел, ремейк, “A Soulful Celebration”.

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

## G. F. HANDEL’S “MESSIAH” AND “...A SOULFUL CELEBRATION” BY Q. JONES: PUSHING THE BOUNDARIES OF EPOCHS

**E.A. GURINA, Y.V. ANTIPOVA**

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630520, Novosibirsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article examines the gospel album “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” (prod. by Quincy Jones, 1992), which is a remake of the great oratorio by G.F. Handel in the tradition of African American music. The figurative, meaningful and artistic aspects of the “Messiah” are indicated, which turned out to be close to modern musicians, carriers of the gospel tradition; the peculiarities of their treatment of the music of the oratorio are revealed. A comparative analysis of the original and the gospel version reveals the following features of working with the Handel text: the choice of numbers in accordance with the intention of the creators of the album, the predominance of solemn, hymnal sounds; preservation of the contour of themes in many selected numbers of the oratorio with further variation in the African-American style; strengthening the rhythmic beginning; changing the performing composition in many compositions of the album; performance-improvisation of numbers in a characteristic, non-academic manner, which emphasizes the emotional expressiveness of the word. The authors of the study defines the role of the gospel version of the oratorio in popularizing G.F. Handel’s work, in shaping the musical taste of a modern audience.

**KEYWORDS:** G.F. Handel, oratorio “Messiah”, popular music, gospel, remake, “A Soulful Celebration”.

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



Альбом “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration”, созданный темнокожими американскими музыкантами (композиторами, аранжировщиками, исполнителями) представляет собой ремейк оратории в жанре госпел. Он был высоко оценён публикой и профессионалами в области шоу-бизнеса, получил ряд премий, среди которых высшая награда «Грэмми» в номинации «Лучший современный соул-госпел-альбом». Подобные проекты можно отнести к «третьему пласту»<sup>1</sup> (определение принадлежит В.Д. Конен), отчасти «третьему течению»<sup>2</sup> (термин Г.Шуллера) и джаззину<sup>3</sup> (термин в отечественном музыковедении зафиксировал В.Озеров). Одновременно они свидетельствуют о продолжающейся эволюции джаза (от «бытового функционирования к концертному, а в соответствии с этим – к его профессионализации» [6, с. 183]), а также тех направлений, которые выросли на его основе. “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” доказывает, что использование классики в пространстве массовой культуры может вызывать к жизни «художественно полноценные, далёкие от спекулятивных, чисто коммерческих целей образцы» [6, с. 180] и реализовать творческий диалог традиций.

Адаптированный перевод избранных частей оратории Г.Ф. Генделя на современный язык афроамериканской музыки породил новое звучание, оказывающее мощное воздействие на слушателей с самыми разными предпочтениями. И если оратория Г.Ф. Генделя является репертуарным произведением, то альбом носителей госпел-традиции, глубоко верующих христиан, в настоящее время существует только в эксклюзивной

записи<sup>4</sup>. В «живом» концертном звучании повторить всю композицию представляется довольно сложным, поскольку в её исполнении приняли участие сессионные артисты, специально приглашённые для осуществления проекта. Кроме того, как любой масскультурный продукт, “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” не предполагает нотной записи и основан на коллективной импровизации. Его музыка, с одной стороны, требует знания оратории Г.Ф. Генделя, с другой, вовлекает в своё пространство и неискушённого слушателя. Госпел-альбом, как и произведение великого немецкого мастера, обращён к светлым сторонам человеческой личности и способен объединять людей<sup>5</sup>.

В связи с заявленной темой, важно указывать на два следующих обстоятельства. Первое из них – специфика музыки Г.Ф. Генделя, обладающая многими свойствами массового искусства, и уже при жизни композитора (который был успешным, как бы сейчас сказали, продюсером своего творчества) имевшая самый широкий отклик огромной аудитории. Г.Ф. Гендель чрезвычайно чутко улавливал актуальные тенденции культурно-общественной жизни, запечатлевая дух времени в найденных им универсальных «формулах». Он сумел трансформировать близкое к народному искусство (в основе целого ряда тем Г.Ф. Генделя, особенно его хоров, лежат мелодии хоралов, антемов, гимнов) «...в строгую, величественную и полнокровную музыку, несущую в себе и отображение вечной, небесной гармонии, и некое прикосновение к незыблемым основам Божьего мироздания» [4]. Всё это позволило композитору создавать глубокую и, одновременно, эмоционально выразительную, полную энергии музыку, которая пережила своё время и свою эстетическую среду, и стала драгоценным достоянием человечества. Космополитичность и экстравертность Г.Ф. Генделя, чья вдохновенная «речь» была обращена словно бы ко всем людям, гармонично сочетались с прочной опорой на протестантские традиции. Второе обстоятельство связано с происхождением

<sup>1</sup> Данное определение более подробно рассматривается в книге В.Д. Конен «Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX в.» Москва: Музыка, 1994. 157 с. [2].

<sup>2</sup> Г.Шуллер ввёл данное понятие в 1957 году для описания рода музыки, который вышел из джаза, но представляет собой синтез классической музыки и джаза.

<sup>3</sup> В настоящее время исследованием данного явления занимается И.А. Преснякова. См.: Преснякова И.А. Джаз и эра свинга: pro et contra // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы Международной научной конференции. РАМ имени Гнесиных, 27–30 октября 2020 года / Ред.-сост. Т.И. Науменко. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 70–78.

<sup>4</sup> Последнее концертное исполнение альбома состоялось в 2017 году, в Кеннеди Центре, США.

<sup>5</sup> Стоит вспомнить ответ Г.Ф. Генделя лорду Kinnoul после исполнения «Мессии»: «Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я стремился сделать их лучше» [1, с. 30–31].



религиозной музыки афроамериканцев (госпел, спиричуэлс): имеющая в основе протестантские хоралы и гимны, она столетиями сохраняла, с одной стороны, родовые их свойства, с другой – трансформировала их сообразно художественным вкусам темнокожих, принадлежащих христианским общинам. Обращение создателей “...A Soulful Celebration” к «Мессии» обусловлено, таким образом, не только глубиной и страстностью их христианской веры, но и близостью самого материала, которая обнаруживается между афроамериканской и европейской музыкой.

«Мессия» является 16-той по счету из 32 ораторий, написанных Г.Ф. Генделем. Либретто было составлено другом композитора Ч.Дженнинсом на основе Библейских текстов о жизни Христа. Идея настолько захватила Г.Ф. Генделя, что через 24 дня сочинение было готово, а кризис, который он переживал и даже был готов покинуть Англию навсегда, преодолён. Слуга Г.Ф. Генделя признавался в том, что не раз заставлял его в слезах во время работы над ораторией. Этот душевный подъём вернул композитора к полноценной творческой жизни, подарил откровения, наполнил счастливыми мгновениями. «...небеса отверзлись предо мною и горные селения представились мне в полном блеске!», – восклицал Г.Ф. Гендель о знаменитой части из «Мессии» «Аллилуйя» [5, с. 19]. В конце своей рукописи он написал буквы “SDG” – *Soli Deo Gloria*, «Слава одному лишь Богу».

Успешная премьера оратории состоялась в Дублине в апреле 1742 года. В марте 1743 года она была впервые исполнена в Лондоне, однако, сочинение приняли с трудом. И Г.Ф. Гендель прекрасно представлял, что название «Мессия» рядом с обозначением места премьеры – театра Ковент-Гарден – непременно вызовет возражения и протесты. «Оратория либо является религиозным действием, либо нет. Если она является таковым, то возникает вопрос, является ли театр подходящим для этого действия храмом, и может ли труппа актёров заменить служителей слова Божьего, ибо в таком случае это и происходит», – писал некто под именем Филарет (цит. по: [7, с. 563–564]). Ораторию объявили без названия, так как церковные власти посчитали его богохульным. На афишах сообщалось о «Священной оратории» (“Sacred oratorio”). Последовавшие за ней два повторных представления прошли почти при закрытых дверях. В прессе не появилось даже упоминаний о первых лондонских исполнениях популярнейшего до сих пор произведения Г.Ф. Генделя. В дальнейшем она на годы была снята с репертуара и вновь прозвучала только в 1749 году.

Лишь с 1750 года Г.Ф. Гендель начал практику ежегодного завершения сезона перед Пасхой «Мессией»<sup>6</sup>.

Оратория предстаёт как масштабный триптих. **I часть:** пророчество о спасении, рождение Христа (увертюра и 19 номеров); **II часть:** принесение в жертву, бичевание и крестные муки; смерть и воскресение Христово; триумф Господа (23 номера); **III часть:** искупления грехопадения Адама; прославление Иисуса Христа, торжество Истины (9 номеров).

Из 53 номеров оратории 28 являются сольными – они демонстрируют различные типы арий (лирические, пасторальные, героические), 2 дуэта, речитативы (*secco* и *accompagnato*). 21 номер составляют хоры; 2 – являются оркестровыми (*Sinfonia*/Увертюра и *Pifa*/Пастораль). Во времена Г.Ф. Генделя «Мессию» исполняли 33 оркестранта и 23 певца. Впоследствии композитор не раз вносил изменения в партитуру. Самое знаменитое произведение Г.Ф. Генделя, которое возвело его в ранг классика, и которым он сам гордился едва ли не больше, чем любым из прочих своих шедевров, никогда не издавалось автором и никогда не имело окончательного варианта текста. Музыка оратории допускала исполнение почти любыми составами, от камерного (как в Дублине в 1742 году) до самого мощного, какой только возможен. Присоединиться к прославлению Создателя мог любой, кто изъявил бы желание и имел бы к этому достаточные способности.

Примерно, то же самое касалось и хора, хотя здесь Г.Ф. Гендель рассчитывал на профессиональных церковных певчих, число которых позволялось многократно увеличивать – слышимость текста и мелодии от этого не страдала. Возгласы же «Аллилуйя!» в знаменитом хоре из второй части мог скандировать весь зал. Появление же вариантов сольных номеров было вызвано особенностями голоса и дарования каждого конкретного певца, принимавшего участие в том или ином исполнении «Мессии». Идя навстречу солистам, Г.Ф. Гендель вставлял, сокращал или вовсе купировал арии, изменял тональности, передавал арию от одного голоса к другому, превращал арию в дуэт, и т.д. Когда состав певцов вновь менялся, композитор мог вернуться к прежнему варианту – либо начальному, либо промежуточному.

Особенно подвижной оказывалась структура

<sup>6</sup> Последний раз при жизни композитора она прозвучала 6 апреля 1759 года, за неделю до его кончины. Примечательно, что все средства от исполнения этой оратории Г.Ф. Гендель всегда направлял на благотворительные цели, что было актом благодарности Создателю.



и последовательность сольных номеров во второй части. Однако модифицировались и арии в первой, в зависимости от того, кто был солистом. Например, ария "But Who May Abide..." существует в вариантах для баса, альты и сопрано, при этом варьируются и форма, и сложность мелодической линии. Так что и здесь ни одно из решений не было неизменным. Поэтому, никакой из сохранившихся источников не может считаться выражением окончательной воли композитора, а всякое исполнение «Мессии» оказывается по-своему уникальным. Сам Г.Ф. Гендель, несравненный импровизатор, поражал современников тем, что аккомпанировал певцам, приспособившись к их темпераменту и виртуозности, не имея перед собой нот. Это означает, что каждое представление оратории под руководством автора было неповторимым, живым. В последние годы жизни Г.Ф. Гендель играл вслепую, и это обстоятельство только усиливало воздействие мощного заряда музыки на слушателей.

Одновременно оратория представляет собой драматургически и композиционно выстроенный цикл, основанный на чередовании контрастных образов. Одним из главных выразительных и действенных средств ораторского обращения к огромному числу людей является мелодия – энергичная, обладающая широким, чётким рисунком, с выравненной ритмикой и замкнутыми построениями (исключение составляет аккомпанированный речитатив с выраженной декламационностью, предполагающей некую свободу интонационно-гармонического языка).

Мелодии Г.Ф. Генделя разнообразны: это и мотивы, следующие по аккордовым звукам (хор № 3 "And The Glory Of The Lord") и узоры оперно-колоратурного типа (хор № 6 "And He Shall Purify", № 19 "His Yoke Is Easy..." и др.); широкие звуковые волны, размашистые взлёты (хор № 47 "The Trumpet Shall Sound") и крутые спады (ария сопрано № 16 "Rejoice Greatly..."); скованное движение в узком диапазоне, диатоника и хроматика (хор № 24 "All We Like Sheep..."); певучесть на консонирующих интервалах и напряжённые интонации на септимах, тритонах в кульминационных фазах мелодического движения (ария № 2 "Every Valley..."). В оратории проявляется одна из коренных черт стиля композитора: конкретность, пластическая зримость мелодического образа, способность воспроизвести в движении мелодии облик человека, его жесты, характер; воссоздать детали ландшафта или даже воплотить сущность философского понятия.

Генезис генделевского мелоса, его жанрово-интонационные истоки – немецкая, английская,

итальянская песенность. Как известно, он обращался к народным напевам, фоновой быта, наигрышам. Отсюда сочетание фраз как широкого дыхания, так и коротких, чётких. Формообразующей стороной большинства мелодий является ясная метрическая основа, ритмическое единообразие и опора на диатоничность. Однако, в остро драматичных речитативах *accompagnato* и в тех хорах, где наползающие пласты неустойчивых гармоний с энгармоническими модуляциями рисовали образы тьмы, небытия, смерти (№ 21 "He was despised"), гармонический язык усложняется. Фактурные особенности «Мессии», как и во многих его сочинениях, характеризуются опорой на гомофонный склад, но лапидарностью гармонических шагов и подчёркиванием интонационной рельефности при достаточной тембральной красочности. Он любит унисоны, двухголосие, октавное дублирование в басу, а также гармоническое четырёхголосие немецко-хорального типа.

Увертюра к «Мессии» (e-moll) напоминает оперную «симфонию», а вокальные номера (с №№ 1 по 9) образуют повествовательное циклическое вступление, в котором арии, хоры и аккомпанированные речитативы тематически связаны между собой. Здесь господствуют повествовательно-вдумчивые интонации, «спокойствие» и ровность ритмического рисунка, неторопливое движение мелодии. Только иногда эта широта разрывается ураганом звуков, предвещающих скорую трагедию.

Словно из глубины веков доносятся голоса о важных событиях, а первый ми-мажорный речитатив (утешение «страдающим и обременённым») пророчит скорый конец несправедливой власти. В середине части мажорная зона «окутывается» си минором (№№ 10–11 речитатив и ария): народ, плутающий во тьме, зрит ясный свет впереди, который вселяет светлую веру. «Золотое детство» героя предстаёт в облике целого пасторального цикла (№ 13 "Pifa"). Ангелы поют рождественское "Gloria In Excelsis" (Речитатив № 14). I часть завершается изящным хором с кружевной мелодией, имитационным развитием, метрически чётким сопровождением. Создаётся ощущение праздника.

Во II части сосредоточено трагедийное ядро и драматическая кульминация оратории. Несмотря на существенное преобладание минора, погружения в сферу, связанную с распятием, погребением, слезами здесь нет. Только 15-тактное мини-ариозо в e-moll (№ 28 "Behold, And See If There") несколько приближается к образам страданий, но и ему присуща экспрессия. Даже такие «тёмные» номера, как хор № 20



“Behold the Lamb of God” («Вот Агнец Божий») излучают внутреннюю силу, а воинственный хор “Let Us Break Their” (№ 39) в могучих потоках музыки выражает пафос гневного протеста. И, наконец, “Hallelujah” (№ 42) – грандиозная песнь славы: Г.Ф. Гендель органично слил здесь традиции и приёмы, идущие от перселловских «Антемов» и использовал напев народного протестантского хора: “Wachet auf, ruft uns die Stimme!” («Проснитесь, голос нас сзывает!»).

Жизнерадостные гимны III части звучно противопоставят мраку, печали и смерти. Ария Largetto (E Dur) «Я знаю, жив спаситель мой!» (№ 43 “I Know That My Redeemer Liveth”) полна ораторского пафоса, интеллектуализма. Финал – это апофеоз, народный праздник свободы и победы над смертью. Между арией тенора “Comfort Ye My People” № 1 и финальным хором “Amen” есть тематическая общность, скрепляющая композицию.

Тональный план оратории, как и переходы от номера к номеру, имеет строгую логику, осуществляя долгий путь от e-moll увертюры к D-dur финального хора. Каждая предыдущая часть приходится следующей или одноимённой, или S, или D. Движение устремлено от дизезных тональностей, преимущественно мажорных I части в бемольную минорную сферу II-ой, и затем в III части – возвращение в дизезные тональности. Перед утверждением D-dur в финале появляются Es, g в роли минорной субдоминанты. Создаётся ощущение, что оратория сочинена на одном дыхании.

Судьба «Мессии» после смерти Г.Ф. Генделя сложилась удачно. Хорошо известны факты обращения к «Мессии» таких мастеров, как К.Ф.Э. Бах, Й.Гайдн, В.А. Моцарт. Она становилась объектом различных вмешательств, породивших разнообразные версии, все из которых также пользовались большим успехом и вызывали самые восторженные отклики. Когда в XX веке встал вопрос о том, как же именно следует исполнять «Мессию», мнения музыкантов разделились, и однозначного решения в этом вопросе быть, вероятно, не может. В Британии закрепилась традиция на Рождество слушать хор «Аллилуйя» стоя, как гимн, а бессмертная музыка Г.Ф. Генделя стала достоянием не только Англии и Германии, но мира.

Подводя итоги краткого исторического экскурса и замечаниям по «Мессии», укажем на следующие важные, в связи с предстоящим обсуждением альбома, аспекты:

1/ «Мессия» – одно из самых мощных по воздействию на слушателя сочинений

музыканта-проповедника. В оратории духовного содержания композитор-протестант отразил глубину своей веры. Это светское произведение, которое воспринимается как религиозный акт, пробуждающий истинное благоговение.

2/ Будучи непревзойдённым импровизатором, Г.Ф. Гендель создавал «Мессию» как живой организм, который и спустя многие десятилетия не стал окаменевшим прошлым.

3/ Г.Ф. Гендель – оперный композитор и театральность является характерной чертой его творчества.

4/ Стилистика барокко сочетается у Г.Ф. Генделя с классическим стилем, которому присущи ясность формы, гармонического языка, выразительность и рельефность мелодии, преобладание гомофонного склада над полифоническим, что сохраняет актуальность для слушателей нашего времени.

5/ Г.Ф. Гендель – экстраверт; он открыт миру и впитал всё прогрессивное в области современной инструментальной, музыкально-театральной, хоровой музыки Европы. В его творчестве переплавились интонации немецких, английских народных мелодий и протестантских хоралов, итальянская песенность, звуки лондонских улиц. Его язык универсален демократичен и понятен.

6/ Г.Ф. Гендель многогранен и современен: в наше время он был бы не только композитором, аранжировщиком, исполнителем, но и успешным продюсером, «продвигающим» свои сочинения. Он создаёт свою «Мессию», понимая многие запросы современников.

7/ Творчество Г.Ф. Генделя излучает оптимизм, поэтому интерес к его музыке не угасал на протяжении многих веков и более того – он располагал к возникновению новых прочтений сочинения.

Рождение легендарного альбома “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” было подготовлено рядом событий в музыкальной индустрии Америки. В 1990 году в США вышел “The Young Messiah”, который включал фрагменты из оратории в исполнении белых христиан. Идея нового прочтения оратории великого мастера барокко принадлежала менеджеру исполнителей госпела Норману Миллеру. После ряда успешных выступлений с этой версией оратории у Н. Миллера возникает мысль об исполнении «Мессии» афроамериканскими артистами. В результате переговоров с бывшим менеджером госпел-секстета “Take 6” Гейл Хэмилтон в проект были приглашены Мервин Уоррен (бывший солист “Take 6”, а в последствии продюсер альбома) и знаменитый



продюсер Куинси Джонс<sup>7</sup>. Каждый из создателей "A Soulful Celebration" ранее имел опыт исполнения или продюсирования «Мессии»<sup>8</sup> и сотрудничество оказалось плодотворным.

В целом для осуществления замысла было привлечено около 100 музыкантов, представляющих афроамериканское музыкальное сообщество, многие из которых внесли свои стилистические «штрихи» в прочтение оратории. В «звёздный» состав проекта вошли такие именитые джазовые вокалисты, как Патти Остин, Стиви Уандер, Эл Джарро, Дайан Ривз, коллективы "The Yellowjackets", "Take 6", "Sounds of Blackness", Хор мальчиков Гарлема и многие другие.

Джонс в газете "WashingtonPost" от 29 ноября 1992 года сравнивая «Мессию» с судьбой известного христианского гимна конца XVIII века "Amazing Grace"<sup>9</sup>, адаптированного церквями для чернокожих, писал: «Точно также, мы взяли Генделя и превратили его в баптиста» [9]. Это высказывание может показаться самонадеянным и вызвать вопрос: вправе ли кто-либо вносить изменения в партитуру музыкального шедевра великого композитора? Мнения критиков относительно такой интерпретации «Мессии» разделились: приверженцы классического исполнения, не поддержали подобный «эксперимент», вольное обращение с гармонической, композиционной составляющими оратории, пение не в академической манере и, как следствие, «сужение диапазона у вокалистов, отсутствие в тесситуре высоких нот, которые

могли бы исполнить академические певцы» [10]; другая – большая часть – отмечала необычность интерпретации, способствующей популяризации легендарной оратории Г.Ф. Генделя.

Американский музыкальный критик К. Пэйслз писал в газете "L.A. Times" от 23 декабря 1992 года: «...Практически каждый певец здесь позволяет себе вольности в звуковысотности, изменении или расширении музыкальной линии в выразительных целях. На самом деле, этого и ожидали от этих певцов. Во времена Г.Ф. Генделя вокалисты поступали бы также...» [10]. Г. Хемилтон отмечала в свою очередь: «Трудно петь тихо и сдержанно, когда ты чем-то взволнован. Для этого нужно хлопать в ладоши и притопывать ногами, что и произошло, когда мы записывали хор "Hallelujah!"»<sup>10</sup> [8]. Именно это качество госпела и привлекает слушателя. «...Госпел несёт облегчение страдающим..., а наша музыка приносит им его», – говорил А. Бейли, руководитель Harlem Gospel Choir [3].

В основном, все музыканты проекта с детства были знакомы с традицией госпел<sup>11</sup>, так как пели в протестантских приходах методистских церквей, которым принадлежали их семьи. Религиозные гимны и духовные песни, идущие от спиричуэлса и госпела, часто исполнялись с ритмичной игрой на фортепиано или органе с прихлопыванием и притопыванием в манере «вопрос-ответ», a cappella, идущих от ритуальной обрядовости афроамериканцев. В них коллективная импровизация в свободном стиле перемежалась с риторической декламацией проповедника. Не используя сложных для понимания текстов и формулировок, госпел доносил смысл веры до каждого, апеллируя к понятным вещам и духовным ценностям. Развиваясь, госпел, как и джаз, постепенно превращался в искусство, требующее серьёзных вокальных навыков и техники.

<sup>7</sup> Куинси Джонс (14 марта 1933, Чикаго, Иллинойс, США – 3 ноября 2024, Лос-Анджелес) – успешный композитор, аранжировщик, трубач, один из самых мощных в музыкальной отрасли, лауреат многих престижных премий, среди которых 27 премий «Грэмми». В юном возрасте сочинял песни для Дюка Элингтона, Каунта Бейси и др. известных исполнителей. В Париже изучал композицию и теорию музыки под руководством Оливье Мессиана и Нади Буланже. Как трубач и музыкальный руководитель сотрудничал с Диззи Гиллеспи, был продюсером Фрэнка Синатры, самого продаваемого альбома в истории "Thriller" Майкла Джексона. Джонс написал музыку к 33 кинофильмам.

<sup>8</sup> Гейл Хемилтон пела ораторию в старших классах школы и колледжа; Мервин Уоррен родился в семье потомственных священников, поэтому был знаком с произведением Генделя. А Куинси Джонс имел опыт продюсирования интерпретации хора "I Know That My Redeemer Lives" в исполнении Сары Воан в фильме «Боб и Кэрл, Тед и Элис» 1969 года.

<sup>9</sup> "Amazing Grace" – христианский гимн, опубликованный в 1779 году, написанный в 1772 году английским англиканским священником и поэтом Джоном Ньютоном (1725–1807).

<sup>10</sup> Вспомним американскую комедию Эмиля Ардолино, вышедшую в 1992 году с Вупи Голдберг в главной роли «Действуй, сестра!»

<sup>11</sup> Госпел (от англ. Gospel music – евангельская музыка) родился в среде методистских церквей американского юга в конце XIX века. Основателем жанра считается методистский священник Чарльз Тиндли (ок. 1859–1933), писавший тексты и мелодии к ним. «Отцом» современной музыки в жанре госпел называют пианиста Томаса Дорси, популярного в 1920-е годы блюзового музыканта. Впервые термин «госпел» был использован Филиппом Блиссом в сборнике 1974 года: «Песни госпел, избранное собрание гимнов и песен, старых и новых, для евангельских собраний, воскресных школ». Известной госпел-певицей стала Махалия Джексон (1911–1972). Её успех вызвал международный интерес к госпел-музыке, положив начало «золотому веку госпела».



Однако генетически обусловленные способности к молитвенной концентрации и, одновременно, непосредственности в выражении полнокровных чувств и трансляции мощной жизнеутверждающей энергии, к спонтанности и интуитивности, оставались неизменными, располагали к диалогу с аудиторией. Под влиянием госпела, спиричуэлса, ритм-энд-блюза, а также вокальной джазовой импровизации в 50-е годы XX века в Южных Штатах возникает жанр соул ("soul" – «душа») с характерной для него экстатической вокальной манерой<sup>12</sup>. Определив жанр альбома как соул-госпел, создатели, тем не менее, включили в него гораздо более обширный спектр стилей и жанров афроамериканской музыки [10].

Так, в увертюре, названной авторами проекта "A Partial History of Black Music", перед слушателем проходит ретроспекция джаза: от африканских барабанов, интонаций спиричуэлса, блюза, ритмов рэгтайма, биг-бэнда до танцевальных композиций 1970-х годов и хип-хопа [8]. Аранжировщики при переформатировании барочного стиля Г.Ф. Генделя проявили максимум творческой свободы и фантазии. Музыка оратории стала для создателей госпел-версии идеальным «собеседником», способным откликнуться на самый неожиданный поворот мысли и поддержать её. Такие барочные принципы, как концертное со свойственным ему духом соревновательности; чередование solo и tutti в concerto grosso; прелюдирование в органных импровизациях, также сродни как инструментальному джазу, так и вокально-хоровым его формам.

Создателями "Handel's Messiah: A Soulful Celebration" были выбраны номера в основном из I части, посвящённой теме Рождества – главного праздника европейской христианской культуры. В результате, из оратории Г.Ф. Генделя составлена своего рода рождественская «кантата». В госпел-альбоме 16 треков. Из них 11 номеров из I части, 4 – из II-ой, 1 номер из III части; 8 хоров, 5 арий, увертюра, 2 речитатива; 12 мажорных номеров и 4 минорных (№№ 1, 5, 6, 12).

Хотя, оратория задумывалась и была впервые исполнена на Пасху, после смерти Г.Ф. Генделя стало традиционным исполнять «Мессию» в период адвента, Рождественского поста. В эти концерты обычно включается только первая часть произведения английского

мастера, повествующая о рождении Мессии и хор «Аллилуйя» (заключительный хор II ч.). Однако, создатели госпел-версии вводят в альбом 4 номера из II-й части, посвящённой страданиям Спасителя. Так, 12-й трек, соответствующий 21 номеру оратории (II ч., хор "Behold The Lamb of God", g-moll), представляет собой джазовую композицию, инструментальный блюз с «вокализмом» саксофона, в котором передаются скорбные чувства без слов. В альбом под № 15 вошёл 1-й номер из III части (№ 43, ария сопрано "I Know That My Redeemer Liveth"), к которому у Г.Ф. Генделя было особое, очень личное отношение. Эта ария на слова из Иова отражает в себе и глубокий смысл веры музыкантов проекта и, возможно, дань уважения гению барокко.

Соприкосновение с высоким стилем немецкого барочного мастера, бесспорно, обогатило музыкальный язык исполнителей, расширило границы возможностей жанра. Аранжировщики отталкивались от генделевских мелодий и гармоний, но в основном, использовали их как повод для оригинальной, современной интерпретации. Изменения коснулись, практически, всех составляющих элементов произведения.

Для того, чтобы выявить способы работы с исходным музыкальным материалом, проанализируем следующие треки альбома: "Every Valley Shall Be Exalted" (№ 3), "And The Glory of the Lord" (№ 4) и "Behold, A Virgin Shall Conceive" (№ 7), в которых степень преобразования генделевского материала наиболее интенсивна (с точки зрения исполнительского состава и жанровой трансформации номеров).

### № 3. "Every Valley Shall Be Exalted"

*«Каждая долина будет возвышена, а каждая гора и холм будут понижены; кривые станут прямыми, а неровные места – ровными». (Исаия 40: 4)*

Ария тенора (E-dur) написана в духе итальянских браваурных арий с нежными и брассовыми фиоритурами. Г.Ф. Гендель использует излюбленные в старинной музыке иллюстративные приёмы. Мелодия буквально графически изображает детали текста. Например, на слова "every valley" («всякий дол») диапазон вокальной партии расширяется до октавы, затем во время слов "shall be exalted" («да наполнится») происходит поступенное заполнение интервала гаммообразным движением или длительными мелодическими фигурациями. Форма здесь строфическая и идёт от поэтического текста. В арии 4 раздела (схема 1).

Оркестровое вступление обрамляет этот номер оратории и тематически подготавливает арию. В нём звучат интонации первой ("Every valley") и третьей ("the crooked straight") строф. Гомофонная фактура

<sup>12</sup> Исследователи В.Д. Конен, П. Гуральник, Д.Л. Коллиер, и др. определяют соул как слияние ритм-энд-блюза и госпела (сочетание духовного и танцевально-развлекательного начала. Первыми образцами этого жанра являются песни "I got a woman" 1954 года, и "Georgia on my mind" 1960 года Рэя Чарльза.



Вступл.	A (E-dur)	B (H-dur)	оркестр	C (A-dur)	оркестр	D (E-dur)	повтор вступл.
9 тактов	15 тактов	17 тактов	3 такта	8 тактов	1 такт	24 такта	9 тактов

Схема 1. Г.Ф. Гендель. Структура арии тенора "Every Valley Shall Be Exalted"

Вступление (A-dur)	A (A-E)	оркестр	B (A-E-H)	A1 (A-dur)	Coda (A-dur)
10 тактов	27 тактов	5 тактов	62 такта	28 тактов	4 такта

Схема 2. Г.Ф. Гендель. Структура хорового номера "And The Glory of the Lord"

сопровождения, упругий пунктирный ритм, синкопы, трели в оркестровой партии придают характер торжественности. Все строфы скрепляются инструментальным проигрышем, основанным на вокальной теме. Создаётся эффект соло-тутти. Мелодия широкого диапазона развита и виртуозна.

Вокальная партия раздела B (H-dur) то извилиста ("the crooked straight"), то декламационна ("the rough places plain"). Своими интонациями она утверждает произносимое слово. Чёткие каденции очерчивают грани построений. Линия баса пульсирует восьмыми, передавая радостное возбуждение. В аккомпанементе преобладает аккордовый склад с ясной гармонической функцией. В разделах C и D тема проходит от разной высоты (A-E-H), смена тональностей в вокализе (тт. 48–51, A-dur в D-dur, E-dur) создаёт динамику в развитии и усиливает настроение праздничной приподнятости.

Итак, в оратории это ария тенора. В альбоме же данный трек исполняет трио, в составе которого Лизз Ли, Крис Уиллис и рэп-исполнитель Майк И. Аранжировщики номера Мервин Уоррен и Марк Кибл придумали оригинальный ход: вставить аудиозапись оркестрового вступления оратории и начальную фразу тенора "Every Valley..." (тт. 1–10) в традиционном исполнении, полностью соответствующем партитуре. Барочное звучание резко обрывается вторгающейся танцевальной музыкой в стиле современного R&B, соединяющем в себе элементы фанка, соула и хип-хопа. За фанковый компонент отвечают пульсирующий ритм, синкопированные духовые, «фанкующий» бас (бас-гитара). Стилистика хип-хопа поддерживается зацикленными ритмами драм-машины ("dram-machine"). Поочередно исполненные соло вокалистов, развивающих

основную мелодию арии Г.Ф. Генделя в соул-госпел манере, переходят в дуэт. Перед кульминацией вступает Майк И. со своей импровизированной рэп-партией, завершающейся следующим возгласом: "...He's God Almighty and I call him the Great One!" («... Он Всемогущий Бог, и я называю его Великим!») Соул традиция проявляется в присутствии активной импровизации Лизз Ли и Криса Уиллиса, которые подхватывают фразы друг друга, демонстрируют вокальную технику, украшенную мелизмами. Эмоциональный фон нарастает благодаря повышенно экспрессивной манере пения с выкриками. Трек завершается типичной схемой госпел-музыки «зов-ответ» (*call and response*) и поочередного пропевания слова "Exalted".

Таким образом, новая версия представляет собой ремейк арии тенора № 3: в нём сохраняется текст генделевского номера, а также мелодический остов, который поставлен теперь в новые жанровые условия (R&B).

#### № 4. "And The Glory of the Lord"

*«И явится слава Господня, и узрит всякая плоть спасение Божие, ибо уста Господни изрекли это».* (Исаия 40: 5)

Музыка этой части оратории отражает содержание стиха пророка Исаии и носит жизнеутверждающий, торжественный характер. Номер написан в тональности A-dur (субдоминанты по отношению к предыдущей части). Трёхдольный метр, «костинатность» темы роднит её с чаконой. "And The Glory of the Lord" включает три раздела (схема 2).

Основная тема части, состоящая из двух построений (4т.+3т.), в начале экспонируется в оркестровом вступлении. Квартовая тема, на которой строится раздел B, впервые появляется в тт. 14–15 в оркестре



и будет завершать всю часть оратории на текст последней строфы ("for the mouth of the Lord hath spoken it") в мужских партиях.

Первая тема лаконична и строится на утвердительных интонациях трезвучия, затем восходящих к устью, нисходящих в секвенции. Простота мелодии располагает к имитационной работе и её элементы легко соединяются в одновременном проведении в разных голосах. Полифонические приёмы сочетаются с гомофонно-гармоническими: например, небольшое фугато в партии хора "shall be..." (тт. 18–32) сменяет аккордовый склад (тт. 33–36).

Тема центрального раздела В, продолжительно по объёму, афористична и строится на интонации восходящей кварты и её заполнения (тт. 43–46 "and all flesh shall"). Это влечёт за собой квартовое соотношение тональностей темы (A-dur) и ответа (D-dur). Плагальный оборот прозвучит в заключительном Adagio как постскрипtum, подчёркивающий важность мысли. Слова "for the month" скандируются поочерёдно в партиях мужских голосов, затем у сопрано, напоминающая притоптывание в народном танце. В репризе первая тема ("And The Glory of The Lord") возвращается, вступая в разных голосах. Её дублирование в оркестре усиливает пафос, гимнический характер.

Итак, у Г.Ф. Генделя этот номер является хоровым. В "...A Soulful Celebration" аранжировщик Чарльз Мимз поручает его джазовой певице Дайан Ривз и бэк-вокалистам (мужское трио). Напомним, что варьирование исполнительского состава было привычным для барокко и авторы альбома следуют традиции, исходя из условий жанра. Для афроамериканской музыки не характерна трёхдольность, поэтому метр изменён на двухдольный, в результате чего приобрёл явные черты регги. Однако многие мелодические структуры Г.Ф. Генделя сохранены. Теперь это звучание в характерной для регги расслабленной манере с пульсирующей синкопированной линией бас-гитары, расширенной партией ударных, перкуссии – главного двигателя в этом стиле (тамбурин, вудблок, бонго). Все инструментальные музыкальные нюансы подчёркиваются яркой и виртуозной вокальной партией сопрано, наполненной техничными певческими приёмами (скачками между регистрами, ритмическими синкопами и т.д.)

#### № 7. "Behold, A Virgin Shall Conceive"

*«Вот, дева зачнёт и родит сына, и назовёт Его имя Эммануил, что значит «с нами Бог». (Исаия 7:14; Матфея 1:23)*

В оратории Г.Ф. Генделя "Behold, A Virgin Shall

Conceive" идёт под № 8. Это небольшой речитатив (около 30 секунд звучания) спокойного характера в тональности D-dur. Партия солиста написана в диапазоне малой септимы, декламационна и прерывается частыми паузами, что подчёркивает значительность слова или строфы. Композитор придаёт особое значение терцовому тону "fis" и повторяет его на протяжении шести тактов восемь раз (на словах: "a virgin", "son", "and shall", "God"), утверждая мажор как символ небесного света и истины. Партию басса-континуо исполняет орган. На тоническом органном пункте в первых трёх тактах звучит автентический оборот. В последующих трёх бас осуществляет роль «незыблемой» гармонической поддержки. Так, Г.Ф. Гендель простыми средствами передаёт глубину и сосредоточенность мысли.

В "...A Soulful Celebration" номер поручен известному госпел-певцу Говарду Хьюитту. Соло сопровождается репликами бэк-вокала (продублированный голос самого исполнителя) и являет собой яркий образец госпела. Небольшое вступление создаёт эффект пространственности, необходимый для повествования о великой тайне рождения Спасителя. На фоне атмосферного звучания тёплый тембр солиста звучит как голос проповедника. Как только вступает ритм-секция, проявляются черты романтической баллады. 6-тактовый речитатив певец расширяет до почти 4-х-минутного трека, постоянно добавляя свои оригинальные мелодические линии и текст. Например: "I'm calling you, Father. Come on down now and stay by me..." («Я зову тебя, Отец. Спускайся же сейчас, и оставайся рядом со мной...»). В целом, весь номер построен на экспромтных, свободных, импровизационных вокальных фигурациях, вставках, что при прослушивании погружает слушателя в умиротворённое состояние. Звучание экстатически нарастает и достигает кульминации в конце на слове "Hallelujah!". Автором аранжировки этого трека, продюсером и исполнителем партии на синтезаторе является величайший джазовый музыкант, один из самых влиятельных ритм-н-блюзовых исполнителей, композитор Джордж Дюк<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Джордж Дюк (George Duke, 12 января 1946, Сан-Рафел, Калифорния – 5 августа 2013, Лос-Анджелес, Калифорния) – американский джазовый музыкант-клавишник, певец, композитор, аранжировщик и продюсер. Автор более 30 сольных альбомов. В 1967 году закончил Консерваторию Сан-Франциско по классам тромбона, контрабаса и композиции. Сотрудничал с множеством известных музыкантов – Майкл Джексон, Арета Франклин, Джеффри Осборн, Эл Джарро, Джордж Бенсон, Майлс Дэйвис, Эдвин Хокинс и многие другие.



Подведём итоги. В госпел-проекте “A Soulful Celebration”, как и в оратории Г.Ф. Генделя, наблюдается: глубоко духовное, неформальное отношение к библейским сюжетам; жизнеутверждающая позиция, особое восприятие темы славления Мессии; импровизационность, вариабельность музыки (что влечёт за собой отсутствие полностью зафиксированной версии); эмоциональность, иногда театральность, самая активная вовлечённость всех участников процесса. В результате проделанного анализа выявлены следующие способы работы создателей “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” с частями генделевского произведения:

1/ Выбор номеров из оратории в соответствии с замыслом создателей госпел-альбома, отражённом в названии – “A Soulful Celebration” (преобладание праздничных, торжественных, гимнических звучаний).

2/ Выделение отдельных слов, словосочетаний методом многократного повторения в вокальной импровизации, за счёт чего значительно увеличивается продолжительность композиций, по сравнению с Г.Ф. Генделем.

3/ Сохранение контура тем большинства избранных номеров оратории при существенном их варьировании. Вокальные партии, гармоническое сопровождение в результате импровизаций оказываются «написанными заново».

4/ Усиление роли ритмического начала, подчинение трёхдольного метра двудольному (№ 4), подчёркивание синкопирования.

5/ Включение ритм-секции, перкуссии, инструментов биг-бэнда, синтезатора, электрогитары. Цитирование генделевского оркестра в подлинном звучании (№ 3) используется для создания эффекта монтажной полистилистики.

6/ Изменение исполнительского состава во многих композициях альбома: сольный номер поёт ансамбль (№№ 2, 3) или солист с репликами бэк-вокала или хора (№№ 5, 7), хоровой номер поручен солисту (№ 4, 14).

7/ Исполнение-импровизация номеров в характерной неакадемической, раскованной вокальной манере.

8/ Транспозиция номеров (№№ 5, 8, 9, 10, 11, 16) в другие тональности с учётом диапазона голосов исполнителей и тембрового звучания.

Несмотря на существенную переработку музыкального материала оратории «Мессия» в альбоме “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration”, его аранжировщики и исполнители опирались на текст, композиционную, формообразующую логику частей оратории, многие художественные решения Г.Ф. Генделя (мелодико-ритмические контуры главных тем). Импровизационное высказывание при всей свободе структурировано и подчиняется общим универсальным законам музыкального мышления, что свойственно многим представителям барокко-джаза, барокко-рока и других популярных стилей современности, обращаясь к языковым элементам прошлого. На эту общность тем, лексических элементов, принципов организации музыкальной ткани, благодаря которым и возникает диалог двух разных эпох и стилей, способный обогатить современную стилистическую палитру, указывает А. Цукер в статье «Барочная модель в современной массовой музыке» [6, с. 182]. Действительно, диалог с «Мессией» в “...A Soulful Celebration” не снижает качества оригинала, но «в переводе» на язык афроамериканской музыкальной культуры делает его другим. Соул-госпел-альбом подытожил, с одной стороны, почти столетнюю историю джаза от спиричуэлс до фьюжн. С другой, «Мессия» дала участникам проекта прекрасную возможность осмыслить уникальный процесс эволюции различных направлений афроамериканской музыки через создание ремейка близкого им по духу сочинения эпохи барокко.

“Handel’s Messiah: A Soulful Celebration” предстаёт как самобытная версия великого генделевского творения, в котором проявлена масштабная идея торжества души, христианской веры, родства творческих процессов в различных музыкальных культурах. Прочтение оратории в стилистике афроамериканских жанров позволяет проследить не только диалог Барокко и современности, но и показывает эффективную коммуникацию мировых традиций.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Грубер Р.И. Гендель. Жизнь и творчество / Науч.-иссл. ин-т искусствознания. Секция музыковедения. Л.: Науч.-иссл. ин-т искусствознания, 1935. 125 с.
- 2/ Конен В.Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX в. М.: Музыка, 1994. 157 с.
- 3/ Липатов А. Госпел, музыка веры и радости. 2019. URL: <https://www.salonav.com/arch/2019/08/gospel-muzyka-very-i-radosti.htm> (дата обращения: 04.12.2024).
- 4/ Мещеринов В.А. (Игумен Петр) // Гендель: музыкант и человек. 2014. URL: <https://igpetr.ru/gendel-muzykant-i-chelovek/> (дата обращения: 04.12.2024).
- 5/ Смирнов А. В. У истоков русской генделианы // Искусство музыки: теория и история № 22–23, 2020. С. 9–31.
- 6/ Цукер А.М. Барочная модель в современной массовой музыке // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Т. II. Н.Новгород, 1999. С. 180–191.
- 7/ Deutsch, O.E. Handel: A Documentary Biography / A. and C.Black, 1955. 942 с.
- 8/ Hallelujah! / Chicago Tribune; December 24, 1992. URL: <https://www.chicagotribune.com/1992/12/24/hallelujah-9/> (дата обращения: 04.12.2024).
- 9/ Meyer M. The soul of Handel's "Messiah" // The Washington Post; November 29, 1992. URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1992/11/29/the-soul-of-handels-messiah/b405e57c-0be0-4c33-9c06-a94e7eaa7201/> (дата обращения: 04.12.2024).
- 10/ Pales C. Hallelujah! A Moving, Modern "Messiah": Album Featuring Pop and Gospel Stars Has More Heart and Soul Than Many Traditional Versions / Los Angeles Times, December 23, 1992. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-12-23-ca-2301-story.html> (дата обращения: 04.12.2024).

## REFERENCES

- 1/ Gruber, R.I. (1935), Gandel'. Zhizn' i tvorchestvo [Handel. Life and Works], Nauch.-issl. in-t iskusstvovznaniya, Leningrad, 125 p. (In Russ.)
- 2/ Konen, V.D. (1994), Tretii plast. Nove massovye zhanry v muzyke XX v. [The Third Layer. New Mass Genres in Music of the 20th Century], Muzyka, Moscow, 157 p. (In Russ.)
- 3/ Lipatov A. (2019), "Gospel music, music of faith and joy", Available at: <https://www.salonav.com/arch/2019/08/gospel-muzyka-very-i-radosti.htm> (Accessed 31 March 2025). (In Russ.)

- 4/ Meshcherinov, V.A. (Iguмен Petr) (2014), "Handel: a musician and a man", Available at: <https://igpetr.ru/gendel-muzykant-i-chelovek/> (Accessed 31 March 2025). (In Russ.)
- 5/ Smirnov, A. V. (2020) "At the origins of Russian Handeliana", The Art of Music: Theory and History, no. 22–23, pp. 9–31. (In Russ.)
- 6/ Zucker, A.M. (1999) "The Baroque Model in Contemporary Mass Music", Art of the 20th Century: Dialogue of Epochs and Generations, Vol. II, pp. 180–191. (In Russ.)
- 7/ Deutsch, O. E. (1955), Handel: A Documentary Biography, A. and C.Black, 942 p. (In Eng.)
- 8/ Hallelujah! Chicago Tribune, Available at: <https://www.chicagotribune.com/1992/12/24/hallelujah-9/> (Accessed 31 March 2025). (In Eng.)
- 9/ Meyer, M. (1992), The soul of Handel's "Messiah". The Washington Post. Available at: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1992/11/29/the-soul-of-handels-messiah/b405e57c-0be0-4c33-9c06-a94e7eaa7201/> (Accessed 31 March 2025). (In Eng.)
- 10/ Pales, C. (1992), Hallelujah! A Moving, Modern "Messiah": Album Featuring Pop and Gospel Stars Has More Heart and Soul Than Many Traditional Versions. Los Angeles Times. Available at: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-12-23-ca-2301-story.html> (Accessed 31 March 2025). (In Eng.)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гурина Елизавета Александровна, студентка II курса теоретико-композиторского факультета, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки

E-mail: [elizabet.gurina@mail.ru](mailto:elizabet.gurina@mail.ru)

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки

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

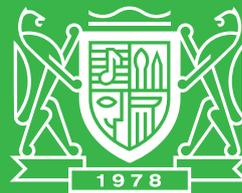
## AUTHORS INFORMATION

Elizaveta A. Gurina, student of 2nd year of the Faculty of Theory and Composition, Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka

E-mail: [elizabet.gurina@mail.ru](mailto:elizabet.gurina@mail.ru)

Yuliya V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department Music History, M.I.Glinka Novosibirsk State Conservatoire

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



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

107/

**ХАЛМЕТОВА К.**

Подходы к формированию  
визуального имиджа модели  
в кросс-культурном  
пространстве



УДК 008

## ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ ВИЗУАЛЬНОГО ИМИДЖА МОДЕЛИ В КРОСС-КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

## APPROACHES TO THE FORMATION OF THE VISUAL IMAGE OF THE MODEL IN THE CROSS-CULTURAL SPACE

**К. ХАЛМЕТОВА**

Независимый исследователь. США, Калифорния

**K. KHALMETOVA**

Independent researcher. USA, California

**АННОТАЦИЯ.** Данная статья посвящена вопросам формирования визуального имиджа модели в условиях кросс-культурного диалога. На основе междисциплинарного анализа и личного профессионального опыта автора аргументирована необходимость трансформации классических визуальных стратегий с учётом культурных маркеров, семиотических систем и социальной риторики. В работе рассмотрены разные культурологические подходы к визуальной репрезентации, в частности, сквозь призму семиотики культуры (Ю.М. Лотман), теорий идентичности (С. Холл), символического насилия и вкуса (П. Бурдьё), а также современной мифологии моды (Р. Барт). Предложенная автором методика визуального позиционирования модели в контексте глобализированной медиасреды включает адаптивную, интегративную и трансформативную модели формирования имиджа, каждая из которых соотнесена с культурной средой. Отдельное внимание в статье уделено рискам культурной апроприации, интерпретации визуальных символов и этическим границам визуальной репрезентации.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** визуальный имидж, индустрия моды, модель, кросс-культурная репрезентация, визуальная семиотика, визуальная идентичность.

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

**ABSTRACT.** This article is devoted to the issues of forming the visual image of a model in the context of a cross-cultural dialogue. Based on interdisciplinary analysis and personal professional experience of the author, the necessity of transformation of classical visual strategies is argued, taking into account cultural markers, semiotic systems and social rhetoric. The work examines different approaches to visual representation through the prism of cultural semiotics (Yu.M. Lotman), theories of identity (S. Hall), symbolic violence and taste (P. Bourdieu), as well as the modern mythology of fashion (R. Barth). The method of visual positioning of the model proposed by the author in the context of a globalized media environment includes adaptive, integrative and transformative models of image formation, each of which is correlated with the cultural environment. The article pays special attention to the risks of cultural appropriation, interpretation of visual symbols and ethical boundaries of visual representation.

**KEYWORDS:** visual image, fashion industry, model, cross-cultural representation, visual semiotics, visual identity.

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



Современное глобализированное медиапространство предъявляет к образу модели требования, выходящие за рамки эстетической функции. Модель становится субъектом визуального медиаперевода, а её имидж – формой символической репрезентации культурной среды. Визуальная идентичность в данной парадигме уже не является лишь производной от бренда или тренда, но выступает как коммуникативный ресурс, подлежащий этической оценке.

Под моделью в данной работе понимается субъект профессиональной деятельности в индустрии моды (в частности, fashion media), выполняющий функции визуального медиатора в процессе межкультурной трансляции эстетических и идеологических установок. Такой подход предполагает рассмотрение модели как элемента семиотической системы культуры [1], включённого в процесс продуцирования и считывания визуальных текстов.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью осмысления визуального имиджа как средства культурной навигации, формирующего устойчивые представления о социальной, гендерной и этнической идентичности. Модель не только и не столько транслирует сегодня заданные брендом смыслы, но также выступает как субъект интерпретации и визуальной рефлексии. Особую значимость в этом плане приобретает разработка стратегии визуального дизайна, устойчивой к рискам культурной апроприации, символического искажения и редукционизма.

В рамках избранной нами методологической схемы используется понятие «кросс-культурная трансплантация», предложенное Яном Питерсом [13] в качестве основы для анализа процессов заимствования и адаптации визуальных кодов между культурами. Данный подход рассматривает визуальный имидж модели как объект культурного переноса, подверженный переосмыслению в новой семиотической среде.

Ключевыми методологическими компонентами выступают:

- семиотический анализ (Ю. Лотман, Р. Барт): визуальный образ модели трактуется как текст, подлежащий декодированию в разных культурных контекстах;
- интерсекционный подход (К. Креншоу): позволяет учесть множественные пересечения идентичностей;
- визуальная антропология и культурная трансплантация: анализ заимствований, адаптаций

и интерпретаций визуальных символов в разных социокультурных средах.

### Теоретические основания: визуальная репрезентация и культурная среда

Ключевую концептуальную рамку для анализа визуального имиджа модели в заявленном ракурсе исследования составляет семиотическая теория Ю.М. Лотмана. Согласно положениям учёного, культура функционирует как семиосфера – пространство взаимодействующих текстов и кодов, где любой визуальный элемент приобретает значение в рамках конкретной культурной грамматики [11, р. 123]. Образ модели в этой системе – не просто эстетический носитель, но символ, включённый в процесс культурной коммуникации и транскодирования смыслов.

С. Холл определяет репрезентацию как активный процесс производства смысла, в котором визуальный имидж формирует и воспроизводит идентичности [8, р. 13–16]. Модель, будучи включённой в визуальный нарратив, не только отражает, но и структурирует ожидания, связанные с гендером, расой, классом, что особенно значимо в условиях мультикультурной модной среды.

Пьер Бурдьё вводит понятие символического капитала и вкуса как детерминант визуального восприятия [4, р. 225]. В рамках fashion media визуальный образ модели становится маркером социального статуса, подкреплённым сеткой культурных ожиданий. Таким образом, эстетика имиджа неотделима от властных механизмов визуального нормирования.

Ролан Барт в «Мифологиях» описывает моду как современный миф, где визуальный образ наполняется коннотативными значениями [2, р. 111]. Модель превращается в «считываемый текст», транслирующий не только стиль, но и идеологию – будь то вызов, подчинение или культурное сопротивление.

Важным инструментом исследования становится концепт интерсекциональности<sup>1</sup>, учитывающий множественные уровни идентичности: гендерной, этнической, профессиональной. Он позволяет избежать редукции визуального имиджа модели к единому

<sup>1</sup> Теория интерсекциональности (от англ. intersection – «пересечение») разработана американской исследовательницей К.Креншоу, изучавшей различные виды проявления дискриминации человека, которые, пересекаясь, создают уникальные формы социального неравенства.



признаку и подчёркивает сложность и многоуровневость визуальной репрезентации [12].

### Этапы формирования визуального имиджа модели в кросс-культурной среде

Ниже представлена структурированная реализация авторской методики визуального позиционирования модели, сформированная на основе теоретической базы, кросс-культурной практики и визуальной семиотики. Методика включает пять этапов и предназначена для практического применения в международной модельной и медиасреде.

#### 1. Культурный анализ контекста

Первоначальный этап включает проведение компаративного культурного анализа, направленного на выявление нормативных визуальных маркеров в заданной социокультурной среде. Используются методы визуальной антропологии, лингвокультурологического сопоставления, а также элементы семиотического подхода (semiotic framing). В фокусе внимания автора – допустимость телесной репрезентации, отношение к мимике, декору, цветовой палитре, телесной пластике, а также визуальная норма, закреплённая в масс-медиа региона. Важным методическим инструментом на этом этапе выступают культурные мэппинги<sup>2</sup> и этнографические кейсы, позволяющие избежать редукции к стереотипу и сформировать контекстуально релевантную базу для визуального позиционирования модели.

#### 2. Анализ философии бренда и визуального брифа

На втором этапе осуществляется интерпретация брендовой философии, опираясь на категориальный анализ визуального дискурса. Применяется метод визуального сторителлинга<sup>3</sup>, moodboard-анализа<sup>4</sup> и semiotic anchoring (закрепление значения через иконический элемент). Задача – зафиксировать целевой нарратив бренда, выявить репрезентативную ось (эмоционально-интеллектуальную, этническую, минималистскую и т. д.) и соотнести её с визуальным языком предполагаемого культурного поля. Анализ

<sup>2</sup> Культурный мэппинг (cultural mapping) – процесс сбора, анализа и визуализации данных о культурных ресурсах того или иного сообщества, региона.

<sup>3</sup> Визуальный сторителлинг (visual storytelling) – способ передать информацию через визуальные элементы: фотографии, видеоролики, инфографику, иллюстрации и анимации.

<sup>4</sup> Moodboard-анализ (с англ. moodboard «доска настроения») – это процесс создания визуальной композиции из изображений, цветов, текстур, шрифтов, цитат и других элементов, которая помогает передать концепцию, настроение или стиль проекта.

сопровождается созданием концептуального визуального ядра, отражающего бренд-идентичность через модельную подачу.

#### 3. Визуальное программирование: подбор компонентов

На третьем этапе осуществляется конструирование визуальной репрезентации с учётом культурной семиотики. Используется метод визуального программирования: артикуляция пластики тела, жестов, взглядов, ракурсов, текстур, материалов и цветовых решений в соответствии с ранее выявленными культурными доминантами.

Особое внимание уделяется визуальной риторике – тому, как модель «говорит» через позу, интонацию кадра, структуру кадра и работу со светом. Применяется теория «визуальной грамматики» (Kress & van Leeuwen), позволяющая связать визуальные элементы с концептуальными смыслами.

#### 4. Реализация визуального сценария (съёмка)

Четвёртый этап предполагает воплощение визуальной стратегии в процессе съёмки. Модель функционирует как исполнитель и соавтор визуального текста, взаимодействуя с камерой на уровне интонационного и символического кодирования. Работа происходит в триединстве: фотограф – модель – культурный сценарий. Модель считывает обратную связь, осуществляет визуальный посыл, проявляя интерпретативную чувствительность. На данном этапе возможны элементы визуальной импровизации, усиливающие аутентичность образа.

#### 5. Постпроектный анализ (рефлексия)

Финальный этап – это визуальный анализ обратной связи, позволяющий верифицировать успех стратегии. Используются методы анализа медиаплатформ (social media metrics), экспертной оценки (peer review) и аудиторного восприятия (feedback sampling).

Фиксируются:

- успехи и просчёты визуальной семиотики;
- соответствие образа ожиданиям бренда и аудитории;
- степень культурной релевантности;
- потенциал дальнейшего использования стратегии.

#### Примеры применения стратегии в кросс-культурной практике.

В целях оптимизации структуры статьи в данном разделе подробно рассмотрены три репрезентативных кейса, демонстрирующих применение разработанной методики в различных культурных средах:

##### Кейс 1: Турция – баланс традиции и тренда

- Контекст: съёмка для европейского бренда одежды, планирующего выход на рынок Турции.



№	Кейс	Визуальные характеристики
1	Турция	Закрытая одежда, мягкий макияж, поза в три четверти
2	Казахстан	Элементы национального костюма + сильная осанка
3	ОАЭ	Строгий наряд, насыщенный макияж, минимальная мимика
4	Street fashion	Свободная одежда, неретушированный стиль, спонтанные позы
5	Россия	Смешение элементов разных культур, вызов в позе

**Таблица.** Сравнительный анализ визуальных стратегий в кросс-культурных контекстах

- Локация: интерьер с элементами османского минимализма, Стамбул.

- Стратегия: адаптивно-интегративная.

Образ модели был выстроен с учётом мусульманской визуальной традиции: закрытые плечи, мягкий макияж, плавные позы. При этом стилистика одежды соответствовала европейским тенденциям (чистые линии, пастель). Использовался принцип встраивания культурного элемента в глобальный модный нарратив.

Научный акцент: визуальная композиция кодировала образ как «универсальную элегантность с локальной коннотацией». Аудитория отметила «уважительный визуальный диалог», креативный директор отметил «семиотическую точность подачи».

#### **Кейс 2: Казахстан – визуализация этнической самобытности**

Контекст: национальный конкурс красоты, сопровождаемый fashion-шоу.

Локация: сцена с этнографическим фоном.

Стратегия: интегративная.

Образ был собран из элементов казахского костюма (орнамент, мех, пояс) и современных визуальных приёмов (свет, пластика, динамика кадра). Использован метод символической компрессии – включения этнокода в репрезентативный модельный нарратив.

Научный акцент: модель транслировала культурный бренд идентичности, сочетая визуальную аутентичность и глобализованную форму подачи. Публика и жюри охарактеризовали выступление как «визуальный манифест культурной гордости».

#### **Кейс 3: ОАЭ – кодировка строгости и роскоши**

Контекст: рекламная кампания люксовой парфюмерии.

Локация: восточный интерьер, Дубай.

Стратегия: адаптивная.

Модель выступала в закрытом наряде, с декоративной вышивкой и насыщенным мейкапом. Мимика сведена к минимуму, поза – строго вертикальная, осанка подчёркнута. Применялся принцип визуального аскетизма, кодирующий статус и уважение к традиции.

Научный акцент: визуальный текст был выстроен по модели низкой визуальной экспрессии с высокой символической насыщенностью, соответствующей арабской визуальной норме. Агентство указало на «высокую культурную валидность» исполнения.

Сравнительная таблица содержит все пять кейсов, позволяя обобщить визуальные стратегии, отражающие специфику кросс-культурной визуальной коммуникации и степень соответствия визуального образа локальным культурным ожиданиям (таблица).

#### **Влияние fashion media на формирование визуальных норм**

Современные fashion media децентрализовали производство визуального имиджа, перенесли его с «институтов власти» (глянцевые журналы, модные дома) к самому субъекту – модели.

##### **1. Цифровая саморепрезентация**

Социальные платформы (визуальные ленты, stories, видеоформаты) стали неотъемлемой частью визуальной идентичности модели. Здесь проявляется:

- аффективный капитал (термин А.Е. Марвика [12]): способность модели вызывать эмоциональный отклик;
- гибридизация ролей: модель = продюсер, редактор, коммуникатор.

- Пример: моделирование digital-бренда в формате live-контента, где кадр формируется не съёмочной командой, а самим субъектом.

##### **2. Сдвиг от идеала к аутентичности**

Современные платформы поддерживают визуальные практики:



- с неретушированным изображением;
- с живой эмоцией;
- с фрагментированной и неполной визуальной структурой.

Аналитический акцент: происходит отказ от канонов «глянцевого целого» в пользу визуальной фрагментарности, соответствующей постмодернистскому восприятию.

### 3. AR/VR и цифровые тела

Развитие AR/VR создаёт новые формы визуальной идентичности:

- имидж проектируется не на физическом теле, а на аватаре;
- визуальные коды теряют привязку к анатомии;
- модель становится платформой трансформации облика в реальном времени.

#### Эстетика сторителлинга в fashion media

Современное визуальное производство в индустрии моды смещается от статической презентации образа к нарративной конструкции. Визуальный имидж модели перестаёт быть самодостаточным – он становится частью истории, оформленной в формате визуального сторителлинга (narrative modelling). В модной медиа-среде он проявляется в:

- кадровой последовательности, имитирующей микросюжет (напр. серия Reels или визуальных постов);
- образной драматургии – от эстетики кадра к эмоции и конфликту;
- ассоциативной глубине, где одежда и тело становятся носителями метафорических смыслов.

Пример: серия фото «один день из жизни модели» строится по структуре визуального повествования, где каждый кадр является частью нарратива: утро – путь – взаимодействие – завершение. Модель исполняет роль героя визуального мифа (по Р.Барту), формируя в сознании аудитории завершённую семиотическую цепочку. Понимание бренда в fashion-индустрии выходит далеко за рамки логотипа или стилистики – это сложный семиотический конструкт, сочетающий визуальные, культурные и эмоциональные коды. Как подчёркивает теоретик Жан Ноэль Капферер, бренд – это не только «имя и символ», но и «интерпретируемый культурный текст, формирующий идентичность» [9, р. 7-13]. В этом контексте визуальный имидж модели становится инструментом не столько презентации одежды, сколько трансляции философии бренда. Кутюрье Том Форд также подчёркивает эмоциональную глубину визуального взаимодействия: “Our brand image is not just what we sell, but how people feel about themselves when wearing it” («Имидж нашего бренда – это не только то, что мы продаём, но и то, как люди

чувствуют себя, когда носят нашу продукцию» [6]. Эти высказывания подтверждают, что визуальная репрезентация модели в fashion media работает как медиатор между брендом и коллективной культурной чувствительностью аудитории.

#### Кросс-культурная интерпретация: вызовы и риски

Работа модели в международной среде сопряжена с рядом семиотических рисков, связанных с множественностью интерпретаций одного и того же визуального текста. Эти риски касаются как самого образа модели, так и бренда, который она представляет.

##### 1. Множественность интерпретаций.

Визуальный образ модели может функционировать как полифонический текст: разные аудитории интерпретируют его в зависимости от собственного культурного контекста. Одна и та же визуальная стратегия может быть воспринята как:

- естественность (в Европе),
- минимализм (в Японии),
- скромность (на Ближнем Востоке).

Данный феномен – результат действия культурных фильтров восприятия, о которых писал С.Гирц [7], и требует от модели умения контролировать универсальность визуального языка.

##### 2. Риск культурной апроприации

Апроприация возникает при неосознанном или стилизованном заимствовании визуальных символов без понимания их сакральной или социокультурной значимости. Примеры:

- использование религиозных атрибутов как модного элемента;
- стилизация под этнические костюмы без контекста;
- эксплуатация визуальных клише («азиатская загадочность», «африканская дикость» и т.п.).

В научной литературе подобные действия обозначаются как визуальное насилие, нарушающее принцип символического уважения. Поэтому для модели важно различать:

- допустимое культурное цитирование (visual homage),
- и эксплуатативное копирование (visual exploitation).

##### 3. Нарушение визуальных табу

Каждая культура устанавливает границы репрезентации тела, эмоции, взгляда, контакта. Нарушение этих границ может быть воспринято как агрессия или неуважение. Критически значимые элементы:

- интенсивность взгляда (в арабской культуре – знак дерзости);
- оголённые части тела (в исламском и индийском регионах);
- мимика: активное выражение эмоций в публичных визуальных актах допустимо не во всех странах.

Здесь модель должна владеть понятием визуальной



нормальности (normative image practice), которая варьируется в зависимости от локации и целевой аудитории.

#### 4. Конфликт интерпретаций

Некоторые визуальные коды интерпретируются диаметрально противоположно:

- агрессивная поза: в США – признак уверенности, в Японии – социально неприемлемое поведение;
- «сила» в образе – в одном контексте это феминизм, в другом – неуместная маскулинность.

Такие случаи требуют:

- привлечения локальных креативных консультантов;
- тестирования образов на фокус-группах;
- анализа через призму визуального прагматизма – насколько образ адекватен в конкретном контексте.

#### 5. Культурная чувствительность как профессиональный навык

Современная модель должна обладать не только пластичностью тела и актёрским диапазоном, но и интеркультурной визуальной грамотностью. Это предполагает:

- знание символических систем;
- навык кросс-культурной адаптации визуального послания;
- умение формировать визуальный образ, уважающий границы Другого.

Культурная чувствительность в профессии модели рассматривается не как эмпатия, а как стратегическая компетенция, обеспечивающая этическую устойчивость визуальной коммуникации.

#### Авторская стратегия визуального дизайна имиджа модели

На основе теоретических положений, эмпирического опыта и анализа кейсов была сформулирована авторская стратегия визуального дизайна имиджа модели, функционирующая как методическая система. Она направлена на создание культурно релевантного, семиотически устойчивого и адаптивного визуального образа, сочетающего индивидуальность модели с философией бренда и требованиями кросс-культурной репрезентации.

##### 1. Цель стратегии.

Создание визуального имиджа модели, который одновременно:

- транслирует культурные смыслы через визуальные маркеры;
- интегрирует ценности бренда в структуру образа;
- сохраняет индивидуальную идентичность модели;
- минимизирует риски культурных и интерпретационных конфликтов.

Таким образом, стратегия направлена не на формальное соответствие моде, а на формирование

знакового, интерпретируемого и этически выверенного визуального текста.

##### 2. Принципы стратегии.

Стратегия строится на пяти ключевых принципах, обеспечивающих её научную и практическую состоятельность:

- Культурная чувствительность: осознанный подход к выбору визуальных кодов, исключающий стилистическое насилие и символическую апроприацию.
- Адаптивность: способность к перенастройке визуальной подачи в зависимости от культурного контекста, целевой аудитории и специфики проекта.
- Нарративность: образ модели строится как элемент визуальной истории, включённой в медиа-дискурс и поддерживающей сторителлинг бренда.
- Идентичность и узнаваемость: сохранение личной выразительности модели – пластики, ракурса, эмоционального спектра, формирующих её «визуальный почерк».
- Интегративность: возможность включения стратегии в практику не только самой модели, но и смежных специалистов – стилистов, фотографов, бренд-менеджеров.

##### 3. Этапы реализации стратегии.

Стратегия реализуется в четыре этапа, каждый из которых основан на научной логике визуальной репрезентации и межкультурной коммуникации.

###### Этап 1. Исследование контекста

Метод: контекстуальный и культурный анализ.

Инструменты: SWOT-анализ, культурные матрицы, semiotic screening.

Задачи:

- изучение визуальных норм целевой культуры;
- выявление табу и предпочтений в репрезентации;
- анализ позиционирования бренда, его философии и визуального языка.

###### Этап 2. Конструирование визуального образа

Метод: визуальное моделирование.

Инструменты: moodboard, структура визуального акцента, кодовая карта образа.

Задачи:

- подбор одежды, мейкапа, аксессуаров, ракурсов;
- согласование визуальных элементов с брендом;
- встраивание индивидуальных особенностей модели.

###### Этап 3. Визуальное исполнение (съёмка, подиум, digital)

Метод: перформативная реализация.

Инструменты: актёрская импровизация, взаимодействие с камерой, многослойная мимика.

Задачи:

- визуальная трансляция запланированного нарратива;
- управление микрожестами и кадром;



- адаптация под формат (глянец, соцсети, реклама).

#### Этап 4. Анализ результата (рефлексия)

Метод: метаанализ и визуальная обратная связь.

Инструменты: медиамониторинг, фокус-группы, expert judgement.

Задачи:

- фиксация соответствия стратегии и результата;
- выявление точек диссонанса (если были);
- корректировка модели на будущее.

#### 4. Универсальность применения

Предложенная стратегия обладает высокой степенью адаптивности и применима:

- в коммерческих проектах (реклама, каталог, social media-съёмки);
- в арт-практиках (модели-концепты, культурные коллаборации);
- в обучении и наставничестве (курсы для моделей, стилистов, продюсеров);
- в цифровой среде (виртуальные показы, AR/VR-образы, мета-вселенные).

Стратегия может быть включена в брендбуки, использоваться как визуальный протокол в международных съёмках и как основа при построении личного бренда модели.

#### Формирование визуальной идентичности модели: узнаваемость и автономия

Одной из ключевых задач модели в условиях гипервизуальности является создание собственной визуальной идентичности – устойчивого набора образов, форм, жестов и эмоциональных паттернов, которые составляют «визуальный язык» модели.

Визуальная идентичность включает:

- индивидуальные черты внешности;
- повторяющиеся стилистические решения;
- характерные взгляды, позы, цветовые предпочтения;
- ассоциативные маркеры (уникальные элементы, «визуальные подписи»).

Формируемая идентичность позволяет:

- выстроить узнаваемость;
- дифференцироваться в профессиональной среде;
- перенести стиль модели в цифровую среду (цифровые аватары, NFT, VR-форматы).

Таким образом, визуальный имидж модели является семиотически сложным и культурно кодированным конструктом, способным транслировать смыслы, поддерживать нарратив и участвовать в формировании межкультурного диалога. в современном fashion media – это не просто внешний образ, а форма визуальной дипломатии, художественного высказывания и межкультурного взаимодействия. Управление этим имиджем требует научно обоснованной стратегии, которую и представляет данная авторская разработка.

1. Эффективная стратегия имиджа должна включать:

- анализ контекста;
- выстраивание визуального языка;
- соблюдение принципов культурной чувствительности;
- сохранение индивидуальной идентичности модели.

2. Кросс-культурные риски в визуальном взаимодействии (апроприация, неверная трактовка, нарушение табу) требуют от модели интеркультурной грамотности и способности к адаптивной визуальной репрезентации.

3. Авторская стратегия визуального дизайна имиджа модели является:

- научно обоснованной системой;
- инструментом для индивидуальной и командной работы;
- платформой для обучения, профессиональной ориентации и развития цифрового визуального бренда.

4. Предложенный подход может быть интегрирован:

- в образовательные программы модельных школ;
- в медиастратегии брендов;
- в профессиональную подготовку специалистов fashion media.

5. Формирование визуального имиджа модели становится неотъемлемой частью эстетической, коммуникативной и культурной ответственности, предполагающей взаимодействие не только с модой, но и с этикой, антропологией и социологией визуального.

В заключение ещё раз подчеркнём, что современное визуальное поле моды представляет собой высококонкурентную, фрагментированную и культурно насыщенную среду, в которой модель становится не только физическим носителем одежды, но и ключевым субъектом межкультурной коммуникации. В условиях глобализации визуального контента, цифровизации модной индустрии и роста внимания к вопросам культурной репрезентации, визуальный имидж модели приобретает статус семиотически нагруженного и социально ответственного конструкта.

Представленная в статье стратегия визуального дизайна имиджа модели направлена на формирование адаптивного и кросс-культурно релевантного визуального образа, способного не только представлять бренды и концепции, но и инициировать интерпретации, сторителлинг и визуальное уважение. Авторский подход базируется на принципах культурной чувствительности, визуальной грамотности, идентичностной устойчивости и этического взаимодействия с визуальными кодами различных культур.

Визуальный образ модели рассматривался как «открытый текст» (Ю. Лотман), который требует внимательного проектирования, контекстуального



считывания и динамической рефлексии. Структурные этапы методики (от анализа контекста до визуального исполнения и обратной связи) позволяют моделям, стилистам и медиакомандам действовать в единой семиотической и культурологической логике. Особое значение приобретает сформулированный автором подход в настоящее время, когда визуальные ошибки

быстро распространяются в digital-среде, провоцируя конфликты, обвинения в апроприации и потерю репутационного капитала. Стратегия, представленная в данной работе, может служить результативным инструментом профессиональной ориентации, визуальной этики и смысловой точности при работе в многонациональной и мультикультурной среде.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Калейфато П. Мода как культурный перевод: знаки, образы, нарративы / Пер. с англ. Т.Пирусской. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 158 с.
- 2/ Barthes R. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972. 164 p.
- 3/ *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation* / eds. Ziff B, Pratima V.R. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997. 337 p.
- 4/ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / Translated by Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. 632 p.
- 5/ Crenshaw K. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color" // *Stanford Law Review* 43. 1991. No. 6. Pp. 1241-1299.
- 6/ Ford T. "Tom Ford Talks Brand Identity": Interview by Vogue Magazine // *Vogue*. 2013. March. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkGU6QWIKo0> (дата обращения: 05.03.2025).
- 7/ Geertz C. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973. 470 p.
- 8/ Hall S. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997. 400 p.
- 9/ Kapferer J.-N. *The New Strategic Brand Management: Advanced Insights and Strategic Thinking*. 5th ed. London: Kogan Page, 2012. 492 p.
- 10/ Kress G., Leeuwen T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. 2nd ed. London: Routledge, 2006. 288 p.
- 11/ Lotman Yu. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* / Translated by Ann Shukman. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 288 p.
- 12/ Marwick A.E. *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*. New Haven, CT: Yale University Press, 2013. 368 p.
- 13/ Pieterse J.N. *Globalization and Culture: Global Mélange*. 2nd ed. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2009. 183 p.
- 2/ Barthes, R. (1972), *Mythologies*. Translated by Annette Lavers, Hill and Wang, New York, 164 p. (In Eng.)
- 3/ *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation* (1997), eds. Ziff B, Pratima V.R., Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 337 p. (In Eng.)
- 4/ Bourdieu, P. (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* / Translated by Richard Nice, Harvard University Press, Cambridge, MA, 632 p. (In Eng.)
- 5/ Crenshaw, K. (1991), "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", *Stanford Law Review* 43, no. 6, pp. 1241-1299. (In Eng.)
- 6/ Ford T. "Tom Ford Talks Brand Identity": Interview by Vogue Magazine // *Vogue*. 2013. March. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ZkGU6QWIKo0> (Accessed 05 March 2025). (In Eng.)
- 7/ Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York, 470 p. (In Eng.)
- 8/ Hall, S. (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications, London 400 p. (In Eng.)
- 9/ Kapferer, J.-N. (2012), *The New Strategic Brand Management: Advanced Insights and Strategic Thinking*. 5th ed., Kogan Page, London, 492 p. (In Eng.)
- 10/ Kress, G., Leeuwen, T. (2006), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. 2nd ed., Routledge, London, 288 p. (In Eng.)
- 11/ Lotman, Yu. (1990), *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* / Translated by Ann Shukman, Indiana University Press, Bloomington, 288 p. (In Eng.)
- 12/ Marwick, A.E. (2013), *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, Yale University Press, New Haven, CT, 368 p. (In Eng.)
- 13/ Pieterse, J.N. (2009), *Globalization and Culture: Global Mélange*. 2nd ed., Rowman & Littlefield, Lanham, MD, 183 p. (In Eng.)

## REFERENCES

- 1/ Calefato, P. (2024), *Moda kak kul'turnyj perevod: znaki, obrazy, narrativy* / Per. s angl. T.Pirussoj [Fashion as cultural translation: signs, images, narratives/Per. from English. T.Pirussoj], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, 158 p. (In Russ.)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Халметова Каринахан, имиджмейкер, основатель и руководитель "Каа Creative Studio", Калифорния, США

## AUTHOR INFORMATION

Karinahan Halmetova, image maker, founder and head of "Kaа Creative Studio", California, USA



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

116/

**ДОРОХИН Д.В.,  
ИЛЮШЕНКО П.К.**

Исторический портрет в монументально-декоративном облике технического университета



УДК 75.052 74.01/.09

## ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОМ ОБЛИКЕ ТЕХНИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

**Д.В. ДОРОХИН, П.К. ИЛЮШЕНКО**

Иркутский национальный исследовательский технический университет, 664074, Иркутск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье исследуется роль исторического портрета в монументально-декоративном искусстве (МДИ) как элемента культурно-образовательной среды технического университета. На примере Иркутского национального исследовательского технического университета анализируются современные подходы к интеграции МДИ в архитектурное пространство и его педагогическую функцию. Особое внимание уделено трём ключевым дипломным проектам выпускников кафедры монументально-декоративной живописи, демонстрирующим синтез художественных традиций и современных технологий. Результаты исследования подтверждают, что исторический портрет в МДИ выполняет не только декоративную, но и воспитательную роль, способствуя формированию корпоративной идентичности и исторической памяти. Новизна данной работы заключается в акценте на региональные особенности сибирской школы МДИ и её вклад в визуальную педагогику.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** монументально-декоративное искусство, исторический портрет, культурно-образовательная среда, технический университет, визуальная педагогика.

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

## HISTORICAL PORTRAIT IN MONUMENTAL AND DECORATIVE ART OF A TECHNICAL UNIVERSITY

**D.V. DOROKHIN, P.K. ILYUSHENKO**

Irkutsk National Research Technical University, Irkutsk, 664074, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article examines the role of historical portraiture in monumental and decorative art (MDA) as a component of the cultural and educational environment in technical universities. Using Irkutsk National Research Technical University as a case study, the research analyzes contemporary approaches to integrating MDA into architectural spaces and its pedagogical function. Special focus is given to three key diploma projects by graduates of the Department of Monumental and Decorative Painting, which showcase a synthesis of artistic traditions and modern technologies. The findings reveal that historical portraits in MDA serve not only a decorative purpose but also an educational one, fostering corporate identity and historical memory. The study's novelty lies in its emphasis on the regional specifics of Siberian MDA and its contribution to visual pedagogy.

**KEYWORDS:** monumental and decorative art, historical portrait, cultural and educational environment, technical university, visual pedagogy.

**CONFLICT OF INTERESTS.** The authors declare that there is no conflict of interest.



Целью данного исследования является анализ роли исторического портрета в монументально-декоративном искусстве (МДИ) как элемента культурно-образовательной среды технического университета. Актуальность работы обусловлена необходимостью сохранения художественных традиций и их адаптации к современным образовательным задачам. Научная новизна предлагаемой статьи заключается в том, что в ней раскрываются региональные особенности МДИ на примере малоизученного с точки зрения искусствоведения комплекса произведений, расположенных в Иркутском национальном исследовательском техническом университете (ИРНИТУ). Кроме того, авторы рассматривают потенциал этого комплекса как инструмента визуальной педагогики.

Статья основана на анализе теоретических работ современных учёных и практических проектов МДИ в ИРНИТУ. Используются методы сравнительного анализа, визуального исследования.

Существующие к настоящему времени исследования МДИ редко выделяют исторический портрет как самостоятельный жанр, особенно в университетской среде. В российском искусствознании этот вопрос рассматривается через: преемственность традиций, региональные особенности, технологические новации.

Теоретико-методологические основы работы заложены в трудах Т.В. Пойдиной и С.Д. Бордникова [4], которые отмечают, что советская школа МДИ использовала монументальное искусство как инструмент идеологического и средового воздействия. В данной статье эти принципы применяются к историческому портрету.

В.А. Чернорицкий в своих исследованиях акцентирует внимание на трансформации функций монументального искусства в современном городском пространстве. Учёный указывает, что если в прошлом, от древности до советской эпохи, монументальное искусство носило преимущественно идеологический и воспитательный характер, то сегодня в городской среде возрастает роль стрит-арта, выполняющего эстетическую и креативную функции. Он также отмечает, что в современной России храмовая роспись стала основным направлением монументальной живописи, тогда как светское МДИ фрагментировано и часто сводится к декоративным решениям для развлекательных пространств, а переосмысление советского наследия становится одним

из ключевых направлений современного светского МДИ [8, с. 142–144].

Региональный аспект на примере Иркутска проанализирован в работах Е.В. Сергейчук и коллектива авторов Н.А. Довнич-М.А. Быковой. Как отмечает Сергейчук [6, с. 172], в уличных ансамблях Иркутска (на примере ул. Лермонтова) монументальное искусство становится кульминацией архитектурного пространства, проявляя ансамблевые принципы, что созвучно нашему подходу к интерьерным решениям.

Технологическая эволюция МДИ раскрыта в учебном пособии Н.А. Довнич и М.А. Быковой [1, с. 11–31], где подробно рассматриваются: современные материалы, инновационные техники.

А.А. Иванова подчёркивает, что в шведских школах рубежа XIX–XX веков монументальное искусство выполняло эстетическую и воспитательную функции, с преобладанием национальных пейзажей и сцен из школьной жизни. Исторические портреты включались в композиции как часть патриотического воспитания, но не были самостоятельным жанром. В шведских школах монументальное искусство служило инструментом мягкой патриотической пропаганды через пейзажи и идеализированные образы детей [3, с. 149–167].

В сфере современных исследований существует несколько пробелов, которые необходимо заполнить:

1. Отсутствие комплексных работ о роли исторического портрета в постсоветских университетах
2. Недостаточная изученность взаимодействия цифровых технологий с традиционными монументальными формами
3. Необходимо провести более детальное исследование того, как современная студенческая молодёжь воспринимает исторические образы.

Все эти теоретические положения находят практическое воплощение в проектах ИРНИТУ, где исторический портрет, сохраняя преемственность с советской традицией, трансформируется в инструмент формирования культурно-образовательной среды, отвечающий современным региональным и технологическим требованиям.

Обращаясь к опыту советской эпохи, можно сказать, что монументально-декоративное искусство играет ключевую роль в формировании культурно-образовательной среды университетов, выступая не только элементом эстетики, но и мощным



инструментом просвещения. Исторический портрет в этом контексте становится связующим звеном между прошлым и настоящим, вдохновляя новые поколения учёных и студентов.

Ярким примером данного подхода является серия мозаичных портретов в Московском государственном университете (МГУ), созданная в 1951 году по эскизам Александра Дейнеки.

Аналогичную традицию продолжает Государственная публичная научно-техническая библиотека СО РАН в Новосибирске, где размещены мозаичные панно выдающихся учёных, выполненные в 1980-х годах. Они представляют собой художественную летопись русской науки, где каждый образ визуализирует связь между личным подвигом учёного и национальным научным наследием.

Подобные практики находят отражение и в современном опыте ИРНТУ, который отличается уникальным художественным убранством. Его стены украшают более 100 витражей, мозаик и гобеленов, сделанных студентами кафедры монументально-декоративной живописи и дизайна им. В.Г. Смагина в рамках дипломных проектов за последние 25 лет. Инициатором этого масштабного проекта стал Виталий Георгиевич Смагин (1937–2015) – выдающийся художник, педагог и организатор, чья деятельность во многом определила культурный облик Иркутска [7, с. 3–6].

Выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной, В.Г. Смагин занимал ключевые позиции в художественной жизни региона: главный художник Иркутска, председатель Иркутского Союза художников, народный художник России, член-корреспондент Российской академии художеств. Возглавив в 1994 году кафедру монументально-декоративной живописи ИРНТУ, он реализовал совместно с руководством университета идею синтеза технического и гуманитарного знания через искусство, превратив университетское пространство в среду эстетического и интеллектуального воспитания.

Как отмечает Е.В. Сергейчук, В.Г. Смагин как главный художник Иркутска сформировал основы ансамблевого подхода в городской среде. Его проекты (мемориал «Вечный огонь», роспись «Содружество», мозаика «Ритмы Байкала») заложили традицию, в которой сегодня работают выпускники кафедры, создавая монументально-декоративные произведения для ИРНТУ [56, с. 172].

Постоянно развивающийся проект художественного оформления ИРНТУ отражает глубинную связь

науки, истории и культуры, подчёркивая многогранность мира. Произведения, интегрированные в архитектуру здания, создают единый ансамбль.

Вышеупомянутые примеры из советского прошлого демонстрируют, как исторический портрет в монументальном искусстве становится связующим звеном между прошлым и настоящим, объединяя художественные традиции с задачами образования и формируя визуальную идентичность учебных и научных учреждений.

Рассмотрим монументально-декоративные работы историко-портретного жанра, которые украшают интерьеры ИРНТУ:

1. «Портреты учёных» (рисунок 1), 2017 г., мозаика, роспись, керамическая плитка. Автор: Ю.Ю. Крупенич. Руководитель: С.С. Андрейко [7, с. 191–196].

2. «Посвящается художнику Николаю Рериху» (рисунок 2), 2005 г., роспись. Автор: Д.В. Дорохин. Руководитель: В.Г. Смагин [7, с. 156];

3. «Посвящается Леонардо да Винчи» (рисунок 3), 2004 г., мозаика, роспись, керамическая плитка. Автор: Н.А. Довнич. Руководитель: В.Г. Смагин [7, с. 149];

Ключевой особенностью исторического портрета в ИРНТУ стал его типологический подход. В отличие от станковой живописи, где акцент делается на индивидуальных характеристиках модели, монументальные изображения создают обобщённые образы, подчёркивающие роль исторических личностей как символов науки и культуры.

В монументально-декоративном искусстве ИРНТУ исторический портрет реализуется через тщательно подобранные техники, сочетающие традиционные методы с современными материалами. Особое внимание уделяется долговечности и визуальной выразительности работ, интегрированных в архитектурное пространство университета.

Мозаика из керамической плитки используется для создания прочных, устойчивых к внешним воздействиям произведений. Характерный пример – работы Ю.Ю. Крупенич. Также задействуется техника надглазурной росписи по керамической плитке. Она даёт интересные пластические ходы в уже заявленной технике мозаики. В работе Ю.Ю. Крупенич отдельные элементы расписаны и собраны по принципу флорентийской мозаики. Это позволяет применить более мелкий масштаб деталей композиции, такие как текст и тонкие портретные черты.

Стеклянная мозаика с зеркальными элементами применяется для динамичных эффектов. Зеркальные вставки создают игру отражений, меняющих

восприятие произведений при движении зрителя. Керамическая плитка имеет различную отражательную способность. Иногда используется золотая плитка, что обогащает живописную плоскость – это можно наблюдать в работе Н.А. Довнич, где она деликатно акцентирует необходимые элементы композиции.

Матовые акриловые краски использованы в работе, посвящённой Н.К. Рериху, благодаря их устойчивости и цветовой насыщенности. Помимо них здесь используются золотые глянцевые краски, что при динамике движения зрителя даёт свои художественные эффекты.

Сочетание техник в одном произведении, например, мозаичный портрет с росписью фона, экономит затраты на мозаику и при определённых углах восприятия открывает интересные тоновые контрасты, где силуэт глянцевого мозаичного набора на фоне матовой росписи по-особенному выделяется и несёт на себе часть эстетической нагрузки, заставляя авторов особенно тщательно осмысливать контур островных композиций.

Инновационные элементы проявляются и в самом проектировании художественных работ. В процессе создания монументальных произведений для ИРНТУ в последнее время ключевую роль играет предварительное компьютерное моделирование, позволяющее адаптировать художественное решение под конкретное архитектурное пространство. На этапе проектирования с помощью 3D-визуализации определяются ключевые точки восприятия, учитывающие траекторию движения зрителя и углы обзора. Это помогает выстроить иерархию детализации: крупные, читаемые формы для дальнего плана и тонкие графические элементы, раскрывающиеся при приближении.

Особое внимание уделяется освещению – моделирование прогнозирует взаимодействие естественного и искусственного света с материалами, что влияет на выбор фактур и цветовых акцентов. В сложных пространствах, таких как коридоры, анализируется визуальный ритм, чередование активных и нейтральных зон, чтобы избежать перегрузки. Таким образом, цифровые технологии становятся связующим звеном между художественным замыслом и его воплощением, обеспечивая гармоничное включение произведения в среду университета.

В качестве иллюстрации такого подхода к проектированию можно привести комплексное решение коридорного пространства с рекреациями, где находится кафедра физики и размещены портреты учёных (Ю.Ю. Крупенич). Это пространство решалось

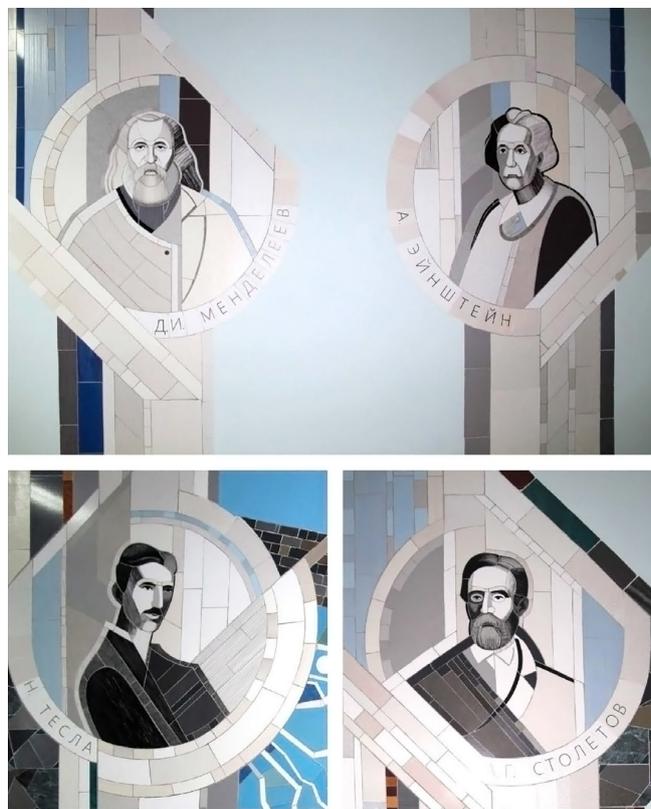


Рисунок 1. Ю.Ю. Крупенич. Руководитель: С.С. Андрейко  
«Серия портретов учёных». Мозаика, роспись. ИРНТУ, Иркутск

серией монументальных произведений разных авторов, которые вели разработку каждый своей части общего художественного решения. Предварительное компьютерное моделирование значительно упростило координацию совместной деятельности.

Монументальные портреты в ИРНТУ формируют уникальную визуально-педагогическую среду, где искусство становится активным участником образовательного процесса. Анализируя советскую монументальную живопись 1960–1970-х годов, Т.В. Пойдина и С.Д. Бортников [4, с. 153] ссылаются на Т.П. Мелькову, отмечая, что произведения того периода создавали «содержательный мир», вовлекающий зрителя. Эти принципы актуальны и для современного исторического портрета в МДИ. Данный подход был творчески переосмыслен в проектах ИРНТУ, где исторические изображения выполняют не только декоративную, но и воспитательную функцию.

Мозаичные портреты учёных Ю.Ю. Крупенич в коридорах кафедры физики ИРНТУ сочетают

монументальное искусство с научной дидактикой. Чёрно-белые изображения в форме тондо<sup>1</sup> представляют М.В. Ломоносова, Д.И. Менделеева и других учёных, создавая визуальную хронологию науки.

Композиционный ритм работ выстроен как диалог эпох: от фундаментальных законов М.В. Ломоносова до теорий А.Эйнштейна. Строгая монохромная гамма подчёркивает объективность науки, а круглая форма тондо отсылает к античным медальонам, напоминая о вневременной ценности знаний.

Особую роль играет пространственная логика проекта: портреты расположены вдоль «научного маршрута», связывая аудитории и лаборатории. При движении по коридору зритель последовательно знакомится с этапами развития физики. Серия портретов Ю.Ю. Крупенич иллюстрирует сдвиг от идеологической функции исторического портрета, характерной для советского периода, к дидактической и мотивационной роли.

Роспись Д.В. Дорохина «Посвящается художнику Николаю Рериху», расположена на лестничном пролёте между вторым и третьим этажами. Композиция, выполненная в форме древнерусской житийной иконы, помещает в центр портрет Н.К. Рериха на фоне гималайских и алтайских гор – символа его духовных исканий. Художник изображён с палитрой, подчёркивая его многогранную роль творца и мыслителя. Вокруг него разворачивается визуальный диалог культур: христианский святой Сергий Радонежский соседствует с Буддой Майтрейей, силуэты православного храма и буддийской ступы перекликаются, а фигуры славянского (в образе древнерусского Баяна) и восточного (в образе Кришны) музыкантов воплощают идею единства искусства.

Важным элементом росписи является Знамя Мира – символ Пакта Рериха, первого международного договора о защите культурных ценностей (1935). Три круга в окружности, трактуемые как единство прошлого, настоящего и будущего или синтез науки, искусства и религии, визуализируют ключевую для Н.К. Рериха идею: «Культура покоится на Красоте и Знании» [2, с. 44–45]. В нижней части композиции размещены книга и свиток – аллегории явного и тайного знания, а цветок лотоса отсылает к духовному преображению. Динамика восприятия произведения



Рисунок 2. Д.В. Дорохин. Руководитель: В.Г. Смагин  
«Посвящается художнику Николаю Рериху». Роспись. ИРНТУ, Иркутск

активизируется при движении по лестнице: новые элементы раскрываются постепенно, превращая переход между этажами в метафору интеллектуального и культурного «восхождения». Светлый и торжественный колорит работы, сочетающий контрастные красный, синий, белый и охристо-золотые тона, напоминает о фресковой традиции, а сама роспись, по замыслу автора, провоцирует вдумчивое созерцание. Это не просто украшение пространства, а педагогический инструмент: через визуальные символы студенты знакомятся с концепцией «Мира через Культуру», которую Н.К. Рерих считал основой человеческого развития.

Мозаичная композиция Н.А. Довнич «Посвящается Леонардо да Винчи», расположенная на лестничном пролёте, воплощает синтез науки и искусства, характерный для универсального гения Ренессанса. Центральный образ Леонардо, окружённый системой концентрических кругов – символов абсолютного знания, – соседствует с его знаменитым «Витрувианским

<sup>1</sup> Тондо (от ит. *Tondo* – «круглый») – изображение или рельеф, выполненное в круглой форме. Данный формат был особенно распространён в эпоху Возрождения, где его использовали в живописи, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве.



**Рисунок 3.** Н.А. Довнич. Руководитель: В.Г. Смагин  
«Посвящается Леонардо да Винчи». Мозаика, роспись.  
ИРНИТУ, Иркутск

человеком», вписанным в квадрат и окружность. Эта геометрическая метафора, восходящая к античным теориям пропорций Витрувия, визуализирует связь человеческого тела с космической гармонией.

Произведение дополнено аллюзиями на ключевые творения мастера: стилизованное изображение «Мадонны Бенуа» олицетворяет гуманистический идеал, а силуэт летательного аппарата подчёркивает пророческий дар Леонардо как изобретателя. Цветовая палитра (голубой, тёмно-синий, красный, белый, охристо-золотой) и ритмичные повторы кругов создают ощущение строгой упорядоченности, характерной для эпохи Возрождения.

Работа Н.А. Довнич расположена в переходной зоне лестницы – пространстве «между» этажами, что усиливает её значение. Как и роспись Д.В. Дорохина о Н.К. Рерихе, она провоцирует «медленное» восприятие: при движении по лестнице открываются новые детали, символически превращая обычный путь в интеллектуальное путешествие. Этот эффект подчёркивает главную идею композиции: наука и искусство неразделимы, а творчество Леонардо да Винчи служит мостом между прошлым и будущим. Для студентов ИРНИТУ, где технические и гуманитарные специальности сосуществуют, образ итальянского гения становится мощным мотивационным инструментом. Его наследие, представленное через язык монументального искусства, стимулирует междисциплинарное

мышление и напоминает, что истинное новаторство рождается на стыке областей знания.

Монументальные портретные работы в ИРНИТУ демонстрируют сложную систему взаимосвязей с архитектурной средой, формируя уникальное художественно-образовательное пространство. Анализ трёх ключевых дипломных проектов позволяет выявить основные принципы этого взаимодействия.

Портреты учёных Ю.Ю. Крупенич в коридоре кафедры физики создают ритмическую организацию длинного коридорного пространства. Расположенные на определённом расстоянии друг от друга, они:

- визуально дробят протяжённый коридор на смысловые зоны;
- создают точки визуального притяжения;
- формируют «научную галерею», где движение студентов приобретает характер путешествия по истории науки;
- используют отражения от мозаичных поверхностей для динамического изменения восприятия при движении.

Роспись Д.В. Дорохина на лестничном пролёте реализует принцип «развёртывания во времени»:

- Композиция построена с учётом постепенного открытия элементов при подъёме;
- Разные уровни лестницы предлагают новые ракурсы восприятия;
- Центральный портрет Н.К.Рериха становится



смысловой доминантой, видимой с любой точки.

Мозаика Н.А. Довнич в переходной зоне работает как «пространственный поворот»:

- Круговая композиция одинаково хорошо читается с разных направлений подхода;
- Концентрические формы создают эффект «втягивания» в пространство;
- Сочетание различных фактур (гладкая керамическая плитка, шероховатая поверхность росписи) активизирует тактильное восприятие;
- Динамичный ритм контрастирует со статикой окружающей архитектуры.

Также стоит отметить, что эта работа тесно связана со стилем двух других монументально-декоративных произведений в этом помещении: витража и мозаики с рельефом. Вместе они формируют художественный ансамбль, который умело сочетает в себе архитектуру и изобразительное творчество. Каждый элемент органично дополняет друг друга, создавая уникальную атмосферу.

Следует выделить общие принципы пространственного взаимодействия трёх работ в жанре исторического портрета и архитектуры:

- масштабное соответствие: все работы рассчитаны на восприятие с различных расстояний;
- световая интеграция: учет естественного и искусственного освещения в выборе материалов;
- функциональная обусловленность: связь тематики работ с назначением помещений;
- маршрутизация восприятия: создание визуальных ориентиров в сложной планировке университета.

В воспитательном отношении психологическое воздействие этого монументального комплекса основано на нескольких взаимосвязанных механизмах. Эффект «присутствия» великих личностей создает атмосферу причастности к значимой интеллектуальной традиции. Пространственная интеграция работ превращает процесс их восприятия из эпизодического в постоянный, что соответствует принципу непрерывности воспитания. Символическая насыщенность образов стимулирует личностную рефлексивность и профессиональную самоидентификацию.

С педагогической точки зрения, особую ценность представляет недирективный характер этого воздействия. Вместо назидательности – возможность самостоятельного открытия; вместо формального требования – создание пространства, естественным образом формирующей ценностные ориентации. Исторические портреты становятся визуальными центрами кристаллизации академических ценностей, работая как на сознательном, так и на подсознательном уровне.

Проведённый анализ монументально-декоративных произведений ИРНИТУ подтвердил, что исторический портрет в университетской среде выполняет не только эстетическую, но и педагогическую функцию. Три ключевых проекта – работы Н.А. Довнич, Д.В. Дорохина и Ю.Ю. Крупенич – демонстрируют, как синтез традиционных техник (мозаика, роспись) с современными технологиями (3D-моделирование, инновационные материалы) формируют среду, способствующую формированию научной идентичности и культурной памяти. Уникальность опыта ИРНИТУ заключается в адаптации советских традиций МДИ к региональному контексту, где особую роль играет наследие В.Г. Смагина, соединившего ленинградскую школу с сибирской спецификой.

Данное исследование восполняет пробел в изучении роли МДИ в постсоветских технических вузах, особенно в восточных регионах России. Перспективным направлением представляется изучение влияния монументальных портретов на академическую мотивацию студентов, а также сравнительный анализ подобных практик в других технических университетах России.

Опыт ИРНИТУ доказывает, что исторический портрет в монументально-декоративном искусстве остаётся актуальным инструментом визуальной педагогики. Сохраняя связь с академическими традициями, он трансформируется в ответ на вызовы времени, формируя среду, где искусство, наука и образование существуют в органичном единстве. Этот пример открывает новые возможности для переосмысления роли МДИ в формировании культурно-образовательных пространств XXI столетия.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Довнич Н.А. Современные технологии и особенности применения материалов при создании произведений монументально-декоративной живописи: учебное пособие; Иркутский национальный исследовательский технический университет. Иркутск: ИРНТУ, 2019. 95 с. URL: <http://elib.istu.edu/viewer/view.php?file=/files3/er-22198.pdf> (дата обращения: 13.04.2025).
- 2/ Дорохин Д.В. Рерих – художник-пророк // Мир через культуру. Творческий путь Н.К.Рериха: Материалы международной научно-практической конференции, Иркутск, 16 марта 2024 года. Иркутск: ИРНТУ, 2024. С. 42–52.
- 3/ Иванова А.А. Искусство в школе: монументальная живопись в шведских образовательных учреждениях на рубеже XIX–XX веков // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2024. № 69. С. 149–167.
- 4/ Пойдина Т.В., Бортников С.Д. Наследие советского монументально-декоративного искусства как источник художественно-пластических традиций в проектной культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 12–1(74). С. 152–156.
- 5/ Рерих Н.К. Держава Света; Священный дозор. Здоровье духа. Гималаи. Рига: Виеда, 1992. 285 с. URL: <https://roerichlib.ru/index.php/n-k-rerikh/derzhava-sveta> (дата обращения: 13.04.2025).
- 6/ Сергейчук Е.В. Особенности произведений монументально-декоративного искусства в архитектурной среде Иркутска на примере улицы Лермонтова // Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. 2016. № 3(18). С. 170–180.
- 7/ Смагин В.Г. и его школа / сост. Л.И. Смагина, Н.А. Довнич, Г.В. Сverdlov; авторы статей В.В. Есипов, О.А. Игнатьева, Р.М. Лобацкая, А.М. Сverdlova-Aleksandrova. Иркутск: ООО «Артиздат», 2019. 208 с.
- 8/ Черноричский В.А. Герои и сюжеты современной монументальной живописи в русском городе / В.А. Черноричский // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2020. № 1–1. С. 142–147.

## REFERENCES

- 1/ Dornich, N.A., Bykova, M.A. (2019), *Sovremennye tekhnologii i osobennosti primeneniya materialov pri sozdanii proizvedeniy monumental'no-dekorativnoy zhivopisi* [Modern technologies and features of the use of materials in the creation of works of monumental and decorative painting: textbook; Irkutsk National Research Technical University], Irkutsk, Irkutsk National Research Technical University, 95 p. (In Russ.).
- 2/ Dorokhin, D.V. (2024), "N.K. Roerich – the Artist-Prophet", *World Through Culture. The Creative Path of N.K. Roerich: Proceedings of the International Scientific-Practical Conference*, Irkutsk, March 16, 2024, Irkutsk National Research Technical University, Irkutsk, pp. 42–52. (In Russ.).
- 3/ Ivanova, A.A. (2024), "Art in school: monumental painting in Swedish educational institutions at the turn of the 19th–20th

- centuries"; *Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoy akademii khudozhestv* [Scientific works of the St.Petersburg Academy of Arts], no. 69, pp. 149–167. (In Russ.).
- 4/ Poydina, T.V., Bortnikov S.D. (2016), "The heritage of Soviet monumental and decorative art as a source of artistic and plastic traditions in design culture", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie, Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], no. 12–1(74), pp. 152–156. (In Russ.).
  - 5/ Roerich, N.K. (1992), *Derzhava Sveta; Svyashchenny dozor. Zdorov'e dukha. Gimalai* [Power of Light; Holy Watch. Spirit health. Himalayas], Vieda, Riga, 285 p. (In Russ.).
  - 6/ Sergeychuk, E.V. (2016), "Features of monumental and decorative art in the architectural environment of Irkutsk on the example of Lermontov Street", *Izvestiya vuzov. Investitsii. Stroitel'stvo. Nedvizhimost'* [News of universities. Investments. Construction. Real estate], no. 3(18), pp. 170–180. (In Russ.).
  - 7/ Smagin V.G. and his school (2019), comp. L.I.Smagina, N.A. Dornich, G.V. Sverdlov, authors of articles V.V. Esipov, O.A. Ignatieva, R.M. Lobatskaya, A.M. Sverdlova-Aleksandrova, Smagin V.G. i ego shkola, *Artizdat, Irkutsk*, 208 p. (In Russ.).
  - 8/ Chernoritskiy, V.A. (2020), "Heroes and plots of contemporary monumental painting in the Russian city", *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda, Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganov* [Herald RGHPU named after S.G. Stroganov], no. 1–1, pp. 142–147. (In Russ.).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Дорохин Дмитрий Владимирович, доцент, заведующий кафедрой монументально-декоративной живописи и дизайна им. В.Г.Смагина, Иркутский национальный исследовательский технический университет  
E-mail: [dorohin83@mail.ru](mailto:dorohin83@mail.ru)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1544-700X>

Илюшенко Полина Константиновна, студентка V курса кафедры монументально-декоративной живописи и дизайна им. В.Г.Смагина, Иркутский национальный исследовательский технический университет  
E-mail: [polina.chexova.1916@mail.ru](mailto:polina.chexova.1916@mail.ru)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9144-0201>

## AUTHORS INFORMATION

Dmitry V. Dorokhin, Docent, Head of the Department of Monumental-Decorative Painting and Design named after V.G.Smagin, Irkutsk National Research Technical University, Irkutsk  
E-mail: [dorohin83@mail.ru](mailto:dorohin83@mail.ru)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1544-700X>

Polina K. Ilyushenko, 5th-year Student, Department of Monumental-Decorative Painting and Design named after V.G.Smagin, Irkutsk National Research Technical University, Irkutsk  
E-mail: [polina.chexova.1916@mail.ru](mailto:polina.chexova.1916@mail.ru)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9144-0201>



**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, 2025