

ISSUE / ВЫПУСК

№2

2 0 2 6

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgiiart.ru]

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Уфа)
Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)
Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Грачева Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Санкт-Петербург)
Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Ефимова Наталья Ильинична, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)
Замараева Юлия Сергеевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)
Камедина Людмила Васильевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Чита)
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: sgiart.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 6



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№2

2026

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Холодова М.В., Шмельцер Е.С.

Забутые имена: флейтист и педагог Макс Берг

Гао Гэ

Кинематографические траектории музыкального авангарда: на пересечении Запада и Востока

Ли Жуньпэн

Концерт для флейты ди «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзина в поле культурного диалога

40/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

Зайцева Ж.Н.

Визуальные образы религии в интернет-культуре: анализ методологических подходов

Бельская Е.В., Гарибов Р.Г., Юрко А.Н.

Мотивы жертвоприношения в спектаклях Камы Гинкаса

Орифжонов Х.С.

Узбекская музыкальная культура национального периода как объект нематериального культурного наследия



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 5/ **ХОЛОДОВА М.В.,
ШМЕЛЬЦЕР Е.С.**
Забутые имена: флейтист и педагог Макс Берг
- 21/ **ГАО ГЭ**
Кинематографические траектории музыкального авангарда: на пересечении Запада и Востока
- 31/ **ЛИ ЖУНЬПЭН**
Концерт для флейты ди «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзина в поле культурного диалога



УДК 78.071.1

ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА: ФЛЕЙТИСТ И ПЕДАГОГ МАКС БЕРГ

М.В. ХОЛОДОВА, Е.С. ШМЕЛЬЦЕР

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

АННОТАЦИЯ. Содержание статьи восполняет пробелы в истории отечественного исполнительства на духовых инструментах, возвращая в обиход имя Макса Васильевича Берга, талантливого немецкого флейтиста, педагога, одного из ведущих музыкантов Мариинского театра. Цель данного исследования – реконструировать основные этапы жизненного и творческого пути М.В. Берга в контексте музыкальной культуры Бреслау и Санкт-Петербурга последней трети XIX – первой половины XX вв. В качестве источников использованы материалы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга; Российского государственного исторического архива; Президентской библиотеки имени Б.Н. Ельцина; Государственного архива г. Вроцлава (Польша); отечественные и иностранные публикации и книги по истории музыкальной культуры Германии и России второй половины XIX – первой половины XX вв. Методологическую базу исследования составляет комплексный подход, объединяющий биографический, сравнительно-исторический, архивный методы, источниковедческий, а также контекстуальный анализ. Теоретическая ценность предлагаемой работы заключается в том, что в ней впервые воссоздана творческая биография М.В. Берга. Она добавляет новые детали в изучение культурного ландшафта России первой половины XX столетия, возвращая «забытые имена» талантливых музыкантов в контекст современных научных изысканий.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Макс Берг, Мариинский театр, немецкие флейтисты в России, Императорское училище правоведения, исполнительское искусство, музыкальное образование в СССР.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

ORGOTTEN NAMES: FLUTIST AND PEDAGOGUE MAX BERG

M.V. KHOLODOVA, E.S. SHMELTSER

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

ABSTRACT. The article addresses gaps in the history of Russian performance practice on wind instruments by reintroducing the name of Max Vasilyevich Berg, a talented German flutist and pedagogue, and one of the leading musicians of the Mariinsky Theatre. The aim of this study is to reconstruct the main stages of M.Berg's life and creative career within the context of the musical life of Breslau and St.Petersburg in the last third of the 19th – first half of the 20th centuries. The research is based on the following sources: the Central State Archive of Literature and Art of St.Petersburg; the Russian State Historical Archive; Presidential Library; the State Archive of Wrocław (Poland); Russian and foreign relevant publications and books on the history of musical culture in Germany and Russia in the second half of the 19th – first half of the 20th centuries. The methodological framework of the study relies on a comprehensive approach that integrates historicalbiographical, comparativehistorical, and archival methods, source studies, and contextual analysis. The theoretical value of this work lies in the fact that it presents, for the first time, a reconstructed creative biography of M. Berg. This contributes to the understanding of the cultural landscape of Russia in the first half of the 20th century and reintegrates the “forgotten names” of talented musicians into the context of contemporary scholarly research.

KEYWORDS: Max Berg, Mariinsky Theatre, German flutists in Russia, Imperial School of Jurisprudence, performing arts, music education in the USSR

CONFLICT OF INTEREST. The authors declare no conflict of interest.

Имя Макса Васильевича Берга (1876–1942) – русско-советского флейтиста-виртуоза немецкого происхождения – неразрывно связано с богатой историей Мариинского театра, одного из старейших и прославленных театров мира. Музыкант служил в этом заведении более 40 лет – с 1901 года и до самого ухода из жизни. Коллеги характеризовали флейтиста как прекрасного профессионала своего дела. Э.Ф. Направник, занимавший пост главного дирижёра почти полвека, оказывал М.В. Бергу предпочтение перед многими другими солистами оркестра, считая его лучшим пикколестом. Помимо плодотворной исполнительской деятельности, музыкант долгое время совмещал службу в Мариинском театре (позже Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С.М. Кирова) с педагогической работой в разных учебных заведениях Северной столицы.

Вместе с тем приходится констатировать тот факт, что фигура М.В. Берга в настоящее время неизвестна даже в профессиональных кругах. Исследования, посвящённые его личности и деятельности, на сегодняшний день отсутствуют. Информации о флейтисте крайне мало: она противоречива в плане фактологии, обрывочна и исчерпывается двумя-тремя абзацами, растиражированными на русскоязычных интернет-сайтах¹ и в справочных изданиях [3]. В монографии Д.Г. Ломтева, восполняющей пробелы о роли немцев в музыкальной жизни России XIX века², имя М.В. Берга не упоминается. Счастливое исключение составляет биографический очерк Я.Н. Гуровой «Ольга Берг: феномен эпохи» (2017) [10], в котором воссоздаётся творческий путь дочери Макса Васильевича – уникальной личности в истории советской культуры XX столетия. Автор через призму биографии О.М. Берг пунктирно



Рисунок 1. М.В. Берг, 1930-е г.

Источник: <https://100philharmonia.spb.ru/persons/4049/>

прочерчивает и отдельные страницы жизни её отца (с момента приезда в Россию).

Некоторые сведения о М.В. Берге прямого и косвенного характера можно почерпнуть в статьях, связанных с деятельностью музыкантов-иностранцев в России в конце XIX – начале XX вв. и становлением русской флейтовой школы [11; 18; 19].

Всё сказанное обуславливает актуальность и научную новизну предлагаемой статьи, направленной на восполнение существующих пробелов в истории отечественного исполнительства на духовых инструментах.

Воссоздание творческой биографии М.В. Берга, в силу скудости сведений, представляет собой непростую задачу. Имеющиеся в опубликованных изданиях и справочниках фрагменты жизнеописания

¹ Берг Макс Васильевич // РУНИВЕРСАЛИС. Энциклопедия. URL: https://руни.рф/Берг_Макс_Васильевич; Макс Берг // 100-летие Санкт-Петербургской академической филармонии имени Д. Д. Шостаковича. URL: <https://100philharmonia.spb.ru/persons/4049/>; Макс Васильевич Берг // Санкт-Петербургская академическая филармония имени Д. Д. Шостаковича. URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/200959/>; Берг Макс Васильевич // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Берг_Макс_Васильевич. Макс Васильевич Берг // BIOGRAPHS: сайт. URL: <https://ru.biographs.org/max-berg>.

² Ломтев Д.Г. Немские музыканты в России: К истории становления российских консерваторий / ред. Е. Кретова. М.: Прест, 1999. 208 с.



Рисунок 2. Паспортная книжка М.В. Берга. Источник: фотокопия авторов по договору из Российского государственного исторического архива

флейтиста содержат неточности и фактологические ошибки. Максимальной степенью достоверности в этом плане обладают архивные документы. В работе в качестве материала исследования привлекаются следующие источники, многие из которых впервые вводятся в научный обиход: справка из Государственного городского архива Вроцлава, позволяющая подтвердить дату рождения, имя и прояснить учреждение профессионального обучения флейтиста, удостоверение личности и российская паспортная книжка М.В. Берга, документы о представлении к наградам, прошения личного характера, свидетельство о принятии российского подданства, фотографии, дело о службе в Мариинском театре, автобиография и анкеты, заполненные музыкантом, которые характеризуют его социальный (сословный), национальный, семейный, религиозный, профессиональный, политический статус, образовательный ценз, дают возможность проследить хронологию мест службы.

Детство и юность М.В. Берга в Германии

В соответствии с информацией во всех существующих в нашем распоряжении источниках, биографию М.В. Берга (Рисунок 1) можно разделить на два периода, маркируемые его местонахождением: 1) немецкий – пребывание в Бреслау; 2) русско-советский – эмиграция в Российскую Империю в 1894 году.

Рассмотрим первый период, охватывающий временной отрезок с 1876 по 1894 гг. Сразу отметим, что

об этом этапе жизни флейтиста известны единичные факты, на основе которых попытаемся частично восполнить страницы детства и юности М.В. Берга.

Будущий флейтист родился 27 ноября 1876 г. в немецком городке Бреслау (Бреславле³) – ныне Вроцлав (Польша). Эти данные отражены в анкетах⁴, паспортной книжке⁵ (Рисунок 2) и подтверждаются сведениями, предоставленными по запросу Государственным городским архивом Вроцлава⁶. В сохранившихся справках ЗАГСа (личная карточка новорождённого, № 4425/1876) есть дата рождения Берга (27.11.1876) и его полное имя, записанное в свидетельстве как Макс Хуго Адольф Берг (Maxs Hugo Adolf Berg).

О родителях сам Берг в анкетах указывает только то, что родился в семье мещан – работника сапожной

³ Бреславль – русскоязычный вариант названия Бреслау, который фигурировал с XVIII века и до 1945 года, когда город стал частью Польши и стал именоваться как Вроцлав. В документах М.В. Берг использует написание Бреславль.

⁴ Личное дело М.В. Берга ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 2. Д. 35. Л. 1, ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 2. Д. 35. Л. 3, Дело о службе М.В. Берга. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 82.

⁵ Дело о службе артиста-флейтиста Макса Берга РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 83

⁶ Справка Государственного архива Вроцлава от 21.04.2026. URL: https://drive.google.com/file/d/1rPbyl8OnBX0MQi9i_laga87X8Fnf_nvL/view?usp=sharing.



Рисунок 3. Бреслау, около 1890 г.

Источник: <https://monovisions.com/breslau-circa-1890-19th-century-vintage-historic-views/>

фабрики Вильгельма Берга (?–1905) и домохозяйки (иждивенки) Марии Беккер (Берг) (?–1915) – без указания года рождения матери и отца, но с фиксацией места смерти – Бреславль⁷. Здесь отметим, что во всех имеющихся в нашем распоряжении документах флейтист записывает своё отчество Васильевич, как производное от Вильгельмович, только на «русский лад»⁸. Любопытно, что дочь М.В. Берга фигурирует в источниках как Ольга Максимилиановна⁹ (сын – Андрей Максимилианович). Однако в большинстве имеющихся архивных документов, в том числе паспортной книжке¹⁰, выданной М.В. Бергу при получении российского подданства, его имя записано как Макс – т.е. производно-сокращённый вариант от Максимилиана.

О событиях детства и о школьных годах М.В. Берга ничего не известно. В анкетных листах и краткой автобиографии он фиксирует, что окончил среднюю школу в Бреславле (6 классов народного образования)¹¹.

Нет никаких данных о том, были или нет в его роду музыканты. Можно лишь предположить, что природные способности и творческая атмосфера Бреслау в совокупности создали благоприятную обстановку для формирования будущего флейтиста. Кратко охарактеризуем социально-экономические и культурные условия, в которых проходило детство и юность М.В. Берга.

Согласно историческим данным, Бреслау – древний город¹². В Большой российской энциклопедии отмечается, что «он впервые упоминается в 980 как Бреславль. С кон. 10 в. в составе Польского государства, главный город Силезии. <...> В 1335 под чешским названием Вратислав вошёл в Чешское королевство, в составе которого в 1526 перешёл под власть Габсбургов. Во время войны за Австрийское наследство занят прусскими войсками и с 1742 находился под властью Пруссии (немецкое название Бреслау, Breslau). С 1815 центр прусской провинции Силезия. <...> С 1871 в составе Германской империи. <...> С 1945 в составе Польши» [5].

Для нас важно, что период XVIII–XIX вв. связан с австро-прусско-немецким влиянием, в рамках которого складывался исторический и социокультурный

⁷ Личное дело М.В. Берга. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-1. Д. 35. Л. 1, 3.

⁸ Я. Гурова без ссылки на источник пишет, что отчество Васильевич ему дали русские коллеги в Мариинском театре, когда М.В. Берг поступил туда на службу [10, с. 11].

⁹ В письмах, воспоминаниях об Ольге Берг фиксируется обращение «Ольга Максимилиановна» [10, с. 78; 81; 96; 97; 157].

¹⁰ Дело о службе артиста-флейтиста Макса Берга РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 83.

¹¹ Личное дело М.В. Берга. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-1. Д. 35. Л. 30б.

¹² Официально, город ведёт свою историю с X века, хотя селение славянских и готских племён на этом месте упоминалось историками ещё в 100 году н.э. Его основой была чешская крепость Вратиславия. Собственно современное имя города Вроцлав – это польская форма чешского названия старинного замка [26].



Рисунок 4. Концертный зал Бреслау, фото 1903 г.
Источник: <https://clck.su/zfgll>

облик Бреслау (Рисунок 3). Прежде всего отметим, что в XIX столетии город активно развивался как промышленный центр, а после вхождения в состав Германской империи, Бреслау стал текстильным центром страны и крупным железнодорожным узлом региона. Религиозная структура города отличалась многообразием. Большинство жителей исповедовали протестантизм, но существовала и значительная римско-католическая община (к которой, вероятно, принадлежали родители М.В. Берга, учитывая его отметку в документах о принадлежности к римско-католической церкви¹³).

В XIX веке здесь расцветает и культурная жизнь. Обозначим ряд примечательных фактов, подтверждающих этот тезис. Так, например, в Бреслау в начале столетия жил и работал К.-М. фон Вебер. Неоднократно сюда приезжал Ф. Шопен с авторскими концертами в 1820-е г. [29]. Значимым событием стало открытие в 1825 году по инициативе местного композитора, органиста и педагога Ф.В. Бернера (нем. Friedrich Wilhelm Berner) Бреславской певческой академии (Singakademie zu Breslau), ставшей центром музыкальной культуры города. Здесь любителями и профессионалами разучивались и исполнялись крупные произведения И.С. Баха, Г.Ф. Генделя и др. [27].

Первый оперный театр начал функционировать в Бреслау ещё в 1754 году. В 1796-м он получил официальное название – Королевский театр, который стал одним из ведущих музыкальных учреждений Германии. На его сцене шли популярные оперы итальянских,

французских, немецких композиторов. Здесь выступали мировые звёзды того времени – Н. Паганини, К. Шуман, А. Драйшок, Ф. Лист, А. Рубинштейн, Г. Венявский и др.

В 1841 году театр обрёл прекрасное новое здание на 1600 мест (!)¹⁴ (Рисунок 3) и название: Городской оперный театр Бреслау (Stadttheater Oper Breslau, ныне Wrocław Opera), который до 1945-го имел положение одного из ведущих культурных учреждений Германии. Грандиозным событием стала постановка в сезоне 1895/1896 гг. всей вагнеровской тетралогии – «Кольцо Нибелунга», получившая огромный успех у публики. Стоит отметить, что сам композитор присутствовал в качестве зрителя в Городском театре Бреслау в 1863-м (см. об этом: [25]).

В 1862 году было основано Оркестровое общество (Breslauer Orchester-Verein), которое со временем приобрело широкую известность, сыграв значительную роль в развитии симфонической культуры в округе Силезия¹⁵. Общество базировалось в просторном старинном здании с красивейшей архитектурой – Городском концертном зале (Breslauer Konzerthaus), вмещавшем более 1000 слушателей (Рисунок 4).

Первым руководителем оркестра (около 80 музыкантов) выступил немецкий скрипач, композитор, дирижёр и педагог Леопольд Дамрош (нем. Leopold

¹³ Дело о службе артиста-флейтиста Макса Берга РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 83.

¹⁴ Во второй половине XIX века шёл активный прирост жителей, и к концу 1890-х гг. количество бреславчан увеличилось более чем в два раза, приблизившись к 500 тыс.

¹⁵ В 1928 году Breslauer Orchester-Verein, объединённый с местным театральным оркестром (Landesorchester), получил статус самостоятельного коллектива – Силезской филармонии.



Damrosch). По его инициативе в Бреслау в 1860-х гг. выступали многие известные музыканты, в том числе Ф. Лист, а также Р. Вагнер, который дирижировал в 1867 году собственными произведениями в исполнении оркестра общества [28, p. 262–264].

Репертуар Orchester-Verein Breslau был самым разнообразным, что способствовало развитию симфонической музыки и продвижению как немецкой, так и польской музыкальной традиций. В 1881 году в просторном концертном зале Бреслау состоялось знаменательное событие в музыкальной жизни города – под личным руководством прославленного И. Брамса оркестр исполнил его Академическую фестивальную увертюру (Academic Fest Overture) до минор, соч. 80, которую композитор написал в знак благодарности Университету Бреслау за звание почётного доктора, присвоенного ему в марте 1879-го.

Даже беглый исторический обзор свидетельствует о статусе Бреслау последней трети XIX века как культурного центра Германии, имеющего развитую музыкальную инфраструктуру и активно поддерживающего международные связи. Отсюда можно утверждать, что М.В. Берг рос в творческой атмосфере и вполне мог в детстве посещать мероприятия городских культурных учреждений, хотя нужно учитывать спорадический характер, т.к. он был выходцем из простой семьи, не имеющей большого дохода.

В условиях крайнего дефицита каких-либо сведений, касающихся «немецкого» этапа биографии М.В. Берга, немаловажным представляется вопрос о его профессиональном образовании. Как в автобиографии, так и в анкетах дореволюционных лет, в графе «Образование» он фиксирует следующую информацию: «Окончил консерваторию в Бреславле»¹⁶; «Средняя школа в Бреславле. Консерватория в г. Бреславле. 1893»¹⁷. Однако в более поздних анкетах флейтист указывает в графе «Образование (общее и специальное)» – «среднее» вообще без пометки о профессиональном музыкальном обучении¹⁸, а в анкете от 1935 года он записал в графе «Общее образование» – «народное, 6-тиклассное», в качестве «Специального образования» пишет «музыка»¹⁹, без конкретизации учебного заведения и его статуса.

Уточнить школьное заведение не удалось. Однако отметим, что в народных школах Германии со второй

половины XIX века искусство становится важным компонентом педагогической модели, направленной на развитие творческой личности. В этой связи в заведениях организовывали рисование во время прогулок, функционировали театры, хоры, происходило обучение игре на музыкальных инструментах [9]. Вероятно, освоение флейты М.В. Берг начал в школе.

Первичный поиск в информационных базах по ключевым запросам «консерватории в Бреслау в XIX веке» и «специальные музыкальные учебные заведения в Бреслау в XIX веке» не принёс результатов, что вступает в противоречие со сведениями, представленными М.В. Бергом. Согласно официальным данным, высшее музыкальное образовательное заведение в Бреслау было открыто только после Второй Мировой войны (1948) и фигурирует как Музыкальная академия имени Кароля Липинского (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu) [23].

При углублённом контекстном поиске удалось найти упоминания о консерватории в Бреслау в немецкоязычной статье, посвящённой биографии композитора, органиста и педагога Хермана Бухала (Herman Buchal), которого в 1921 г. пригласили преподавать в «Schlesischen Konservatorium in Breslau» [24]. Подобная формулировка названия как «Schlesischen Konservatorium in Breslau» («Силезская консерватория в Бреслау [Вроцлаве]»), обнаруживается и в коллективной публикации современных польских авторов о музыкальной культуре Силезии, где отмечается, что учреждение было открыто в 1880 г. и имело статус частного заведения [29]. Вероятно, дело в исторической путанице, когда в XIX веке Бреслау был административным центром Силезии и многие заведения именовались не Бреславскими, а Силезскими (например, Университет имел официальное название Silesian Friedrich Wilhelm University in Breslau).

Данная ситуация инициировала наш запрос в Государственный архив Вроцлава о существовании учреждения. Ответ содержит отсылку на Адресную книгу Бреслау от 1900 года с местоположением консерватории – Ohlauerstr. 74 (сегодня улица Oławska) и её названием – Schlesisches Conservatorium der Musik in Breslau. Таким образом, указание М.В. Берга на получение профессионального образования в стенах консерватории Бреслау можно считать подтверждённым²⁰. Неясным остаётся вопрос, сколько лет охватывало обучение:

¹⁶ Личное дело М.В. Берга. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-1. Д. 35 л. 10б.

¹⁷ Личное дело М.В. Берга. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-1. Д. 35 л. 30б.

¹⁸ Дело о службе М.В. Берга. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 82.

¹⁹ Дело о службе М.В. Берга. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 82.

²⁰ Штудирование источников открытого доступа в целях получения подробных сведений о деятельности консерватории не дало результатов.



известен лишь год окончания (по записи в одной из анкет) – 1893. Скорее всего он поступил в консерваторию в 14 лет, после школы, и, вероятно, как одарённый музыкант имел преференции на бесплатное обучение, исходя из скромного положения семьи Бергов и статуса частного заведения.

Учитывая общие тенденции специального музыкального образования в Германии того времени, можно утверждать, что М.В. Берг получил прочную профессиональную базу, подкрепляемую широкой исполнительской практикой – в консерваториях Германии студенты имели возможность регулярно выступать сольно и в составе учебных оркестров, хоров на концертных площадках за пределами образовательного учреждения.

В рамках воссоздания сведений о профессиональном становлении музыканта следует упомянуть и о том, что он получал образование в период важнейшего технологического прогресса: в 1880–1890-е гг. в Германии (как и в других странах Европы) велись оживлённые дискуссии о переходе с традиционных флейт «простой системы» на инновационную систему Т.Бёма. Однако известно, что Парижская консерватория – оплот флейтового исполнительства в Европе – официально перешла на бёмовскую флейту только в 1893 году, примеру которой последовали и другие заведения.

С большой вероятностью можно предполагать, что М.В. Берг обучался на флейте старой конической системы и в дальнейшем оставался её приверженцем. Это подтверждается и косвенными источниками. Известно, что в отличие от московских коллег, флейтисты Санкт-Петербурга (в том числе и иностранные) очень долго сохраняли приверженность инструментам старых систем немецких и венских моделей и пользовались методическими пособиями, предназначенными для игры на них (за авторством В. Поппа, А. Фюрстенау, Ц. Чиарди) (см. об этом: [18; 19]). Как отмечает Д.В. Лупачев, «идеи реформы музыкальной системы не нашли отклика у консервативно настроенного императорского двора, отдававшего предпочтение немецким музыкантам» [19, с. 1946].

В 1894 году в биографии Макса Берга начинается новый этап: согласно записям анкетных листов, он покидает родину.

Творческая деятельность М.В. Берга в России

Невозможно доподлинно установить почему молодой флейтист отправился искать своё призвание именно в Российскую Империю. Однако есть все основания предполагать, что это было связано с особыми условиями, которые предоставляла российская

земля талантливым иностранным исполнителям. Как отмечают исследователи, в XIX веке в музыкальной среде страны преобладали зарубежные специалисты, и в особенности немцы. Подавляющее большинство флейтистов, принятых в разные годы в оркестр Императорского (Мариинского) театра, были выходцами из Германии и находились в привилегированном положении: «Исторически первыми придворными музыкантами в России были именно немецкие флейтисты, благодаря чему установились прочные немецко-русские связи» [19, с. 1946]. Возможно, М.В. Берг был осведомлён о подобной перспективе, что и определило его решение о переезде. Опираясь на своё происхождение, незаурядные способности и хорошее образование, как залог успешного старта творческой карьеры, Макс Васильевич теоретически имел все шансы закрепиться в Санкт-Петербурге.

О семилетнем периоде его жизни (1894–1901) в Российской Империи – с приезда и до поступления на службу в театр – практически ничего не удалось выяснить. В анкетах М.В. Берг фиксирует следующее: «До 1901 г. играл в разных оркестрах»²¹; «В Ленинград приехал в 1894 г., где играл в различных симфонических и оперных оркестрах»; «До 1901 г. играл в разных оркестрах. В г.г. Гельсингфорсе [шведское название Хельсинки, ныне столицы Финляндии – прим. авт.] 1 год, летние сезоны на курортах Кавказа»²².

К сожалению, остаётся неизвестным, в каких конкретно коллективах трудился флейтист. Вместе с тем можно заключить, что несмотря на очевидно сессионный характер рабочего процесса, первые семь лет пребывания в России стали для М.В. Берга важным этапом, когда он адаптировался к новым условиям, освоил язык, накопил опыт оркестровой практики и обрёл знакомства в столичной музыкальной среде. Возможно, именно это обстоятельство привело М.В. Берга на прослушивание в Мариинский театр, ставшее поворотным моментом в его судьбе и карьере.

Год поступления на службу фиксируется во всех документах одинаково – 1901, хотя в интернет-источниках, в том числе в Энциклопедическом словаре С.В. Болотина, распространены ошибочные сведения о том, что флейтист приступил к работе в театре с 1902-го. Помимо архивных данных, закрепляющих начало службы в 1901 году²³, мы обнаружили документ Санкт-Петербургской конторы императорских

²¹ Личное дело М.В. Берга. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-1. Д. 35. Л. 2.

²² Личное дело М.В. Берга. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-1. Д. 35. Л. 4.

²³ Личное дело М.В. Берга. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-1. Д. 35. Л. 2.



театров, который подтверждает и уточняет дату, в том числе условия приёма немецкого музыканта. В служебной записке за подписью В.А. Теляковского (директора Императорских театров с 1901 г.) читаем: «На место переведённого на высший оклад артиста-флейтиста Рудевича предлагаю Конторе определить с 15 Ноября сего [1901] года, германского подданного (подавшего прошение о принятии русского подданства) Макса Берга, с производством жалованья по шестьсот руб. в год» (Рисунок 5)²⁴.

Исходя из воспоминаний дочери Ольги, М.В. Берг был принят на службу в Мариинский театр по рекомендации самого Э.Ф. Направника, на что указывают в своих очерках Ю. Гамaley (муж О.Берг) и Я. Гурова [6; 10]. На этом моменте стоит остановиться подробнее. Фигура Эдуарда Францевича Направника – дирижёра и композитора чешского происхождения – колоссальная в истории музыкальной культуры Российской Империи второй половины XIX – начала XX вв. Почти 50 лет его работы (1869–1916) называют «золотым веком» Мариинского театра и «эпохой Направника». Дирижёр с «железной волей» пересмотрел весь трудовой процесс: он внедрил систему ежедневных отдельных репетиций для хора, оркестра и солистов, что позволило добиться исключительной слаженности и точности интерпретации [15]. Маэстро лично контролировал распределение ролей и приём на работу новых музыкантов – как артистов оркестра, так и оперной труппы (см. об этом: [1; 15]).

Учитывая подход Э. Направника, вероятность его личной протекции после конкурсного прослушивания М.В. Берга – достаточно высока. Тот факт, что дирижёр лично присутствовал в комиссиях и предъявлял строгие требования к претендентам, служит дополнительным подтверждением прекрасного профессионального уровня М.В. Берга. Таким образом, его приём на службу в театр встраивается в историческую традицию флейтового исполнительства в России, когда немецкие музыканты находились в особом почёте в силу профессиональных качеств, а также педантизма, свойственного этой нации и высоко ценимого Э. Направником, требовавшим от артистов дисциплины и скрупулёзной работы. Отметим, что наряду с М.В. Бергом в оркестре театра в начале XX века трудились такие хранители немецких традиций, как: скрипач Л. Ауэр, флейтисты К. Шваб и Э.Кёлер, трубачи О. Бёме и И. Армсгеймер, тромбонист Е. Рейхе.

Репертуар той эпохи расцвета театра, проходившего

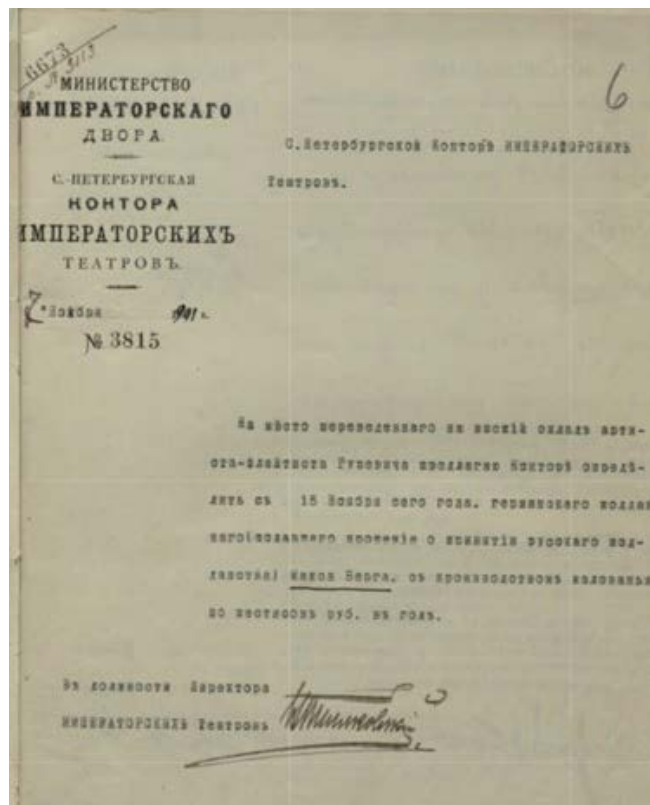


Рисунок 5. Служебная записка В.А. Теляковского от 7 ноября 1901 г. о назначении М.В. Берга в штат оркестра Мариинского театра. Источник: фотокопия авторов по договору из Российского государственного исторического архива

в свете фигуры Э. Направника, был весьма богат. Его составляли уже ставшие классическими зарубежные и отечественные произведения, а также новые, экспериментальные работы. Среди ярких спектаклей первых десятилетий XX века, в которых М.В. Берг со всей вероятностью принимал участие, назовём первую полную постановку тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга»: «Зигфрид» (1902)²⁵, «Гибель богов» (1903), «Золото Рейна» (1905), его же «Тристана и Изольды» (1909) и «Парсифаля» (1913); «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова (1907), Хованщина Мусоргского (1911); российская премьера «Электры» Р. Штрауса (1913) и др.

С первых лет службы М.В. Берг получил признание в музыкальных кругах. Особенно современники отмечали его непревзойдённое мастерство игры на флейте пикколо. Я. Гурова без ссылок

²⁴ Дело о службе М.В. Берга. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 82.

²⁵ Премьера оперы «Валькирия» состоялась в 1900 году, когда М.В. Берг ещё не работал в театре.

на источник пишет: «Флейтист-пикколлист Берг славился своим искусством, его знали и уважали музыканты-инструменталисты Петербурга-Петрограда-Ленинграда. Дирижёры Направник, Штидри²⁶, Коутс²⁷ и др. оказывали ему предпочтение перед другими солистами. Всё в нём было удивительно просто, привлекательно и оригинально. <...> Коутс впоследствии вспоминал, что “такого великолепного флейтиста и чудного человека нигде не встречал”» [10, с. 11–12]. В ходе исследования выяснилось, что данная информация фигурирует в Словаре С.В. Болотина с пометкой авторства («проф. Паршин»). После уточнения сведений, можно заключить, что эта характеристика Макса Берга – единственное словесное свидетельство авторитета и уважения коллег, раскрывающее масштаб личности – принадлежит Александру Андреевичу Паршину (1895–1977), известному гобоисту и педагогу, профессору Ленинградской консерватории, преподавателю Центрального музыкального техникума, солисту оркестра Мариинского театра, где он проработал с 1918 по 1958 г. и, безусловно, знал М.В. Берга лично.

Изучая биографии профессиональных исполнителей, как правило, естественным для многих становится совмещение творческой деятельности и преподавания. Эти два аспекта на протяжении столетий формировали образ академического музыканта. М.В. Берг не стал исключением.

В своей автобиографии флейтист сообщает, что «в 1901 г. поступил по конкурсу в бывш[ий] Мариинский театр <...> С 1903 г. занимался педагогической деятельностью, в муз[ыкальных] школах и Цент[р]альном муз[ыкальном] техникуме г. Ленинграда»²⁸. Каких-либо других подробностей о дореволюционном периоде жизни после 1901 г. он не фиксирует.

В архивах удалось найти документы, которые раскрывают интересные и ранее неизвестные факты. В частности, обнаружено Прошение на представление М.В. Берга к государственной награде от лица директора Императорского училища правоведения генерал-майора З.В. Мицкевича, датированное 7 ноября 1911 г.²⁹ (Рисунок 6), и документ от 1912 г., под-

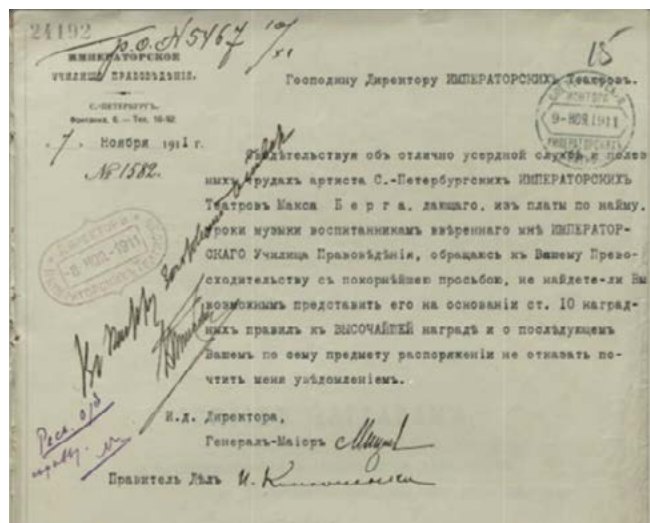


Рисунок 6. Прошение на представление М.В. Берга к государственной награде, 7 ноября 1911 г. Источник: фотокопия авторов по договору с Российским государственным историческим архивом

тверждающий, что музыкант был удостоен такой чести «за усердную службу и полезный труд»³⁰. Согласно новым правилам от 1912 года, артисты II разряда (к числу которых относился флейтист) после 10 лет службы имели право на государственную награду – серебряную шейную медаль на Владимирской ленте, к которой и был представлен М.В. Берг. Дата Прошения (7.11.1911) позволяет сделать вывод, что на службу в училище он поступил почти одновременно с началом работы в Мариинском театре (15.11.1901)³¹.

Как известно, Императорское училище правоведения, открытое в 1835 году, являлось одним из наиболее престижных высших учебных заведений дореволюционной России и решало задачу воспитания государственной элиты нового формата, сочетая серьезнейшую профессиональную подготовку с высочайшим уровнем общей культуры [2]. Музыкальное образование было официально включено в программу обучения с первых лет, наряду с рисованием и танцами. Будущие правоведы осваивали фортепиано, скрипку, виолончель и флейту – музыка являлась неотъемлемой частью повседневного распорядка. По инициативе принца Ольденбургского в училище

²⁶ Фриц Штидри (1883–1968) – австрийский дирижёр, переехавший в СССР в 1933 году, руководил симфоническим оркестром Ленинградской филармонии до 1937-го.

²⁷ Альберт Карлович Коутс (1882–1953) – русский и британский дирижёр и композитор. В период 1911–1917 гг. являлся главным дирижёром Мариинского театра. В 1919 году эмигрировал в Англию.

²⁸ Личное дело М.В. Берга. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-1. Д. 35 Л. 10б.

²⁹ Дело о службе М.В. Берга. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 82.

³⁰ Дело о службе М.В. Берга. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 82.

³¹ В этом отношении неясным остаётся вопрос о фиксации флейтистом в Автобиографии 1903 года как начала педагогической деятельности. Скорее всего речь идёт об описке.



и во дворце попечителя регулярно устраивались концерты, в том числе известных зарубежных исполнителей. В штате состояли выдающиеся педагоги того времени: К. Карель, Ф. Беккер А. Гензельт; К. Шуберт, Г. Ломакин (см. об этом: [12]).

В контексте нашего исследования немаловажно отметить, что в училище служило много учителей иностранного происхождения (см. об этом: [22]). Одним из самых ярких специалистов, преподававших музыкальные дисциплины в годы работы М.В. Берга, был немец Мориц Фёдорович Келлер. Выпускник Берлинской консерватории, в 1880-м он переехал в Россию, где поступил на службу в систему Императорских театров в Петербурге. В 1880–1908 гг. – служил капельмейстером Михайловского и Александринского театров, 1890–1898 гг. – являлся первой скрипкой оркестра Мариинского театра.

По результатам архивных изысканий Д.В. Любимов фиксирует, что «Келлер занимал должность управляющего оркестровой игрой воспитанников и учителя музыки в Императорском училище правоведения с 1888 по 1916 годы» [20, с. 106]. Безусловно, являясь руководителем оркестра, М. Келлеру были необходимы педагоги, специализирующиеся на оркестровых инструментах, в том числе на флейте. Учитывая его вероятное знакомство с М.В. Бергом в музыкальных кругах Санкт-Петербурга, можно предположить, что М. Келлер мог посодействовать приходу соотечественника на службу в училище³².

В России открывается не только профессиональная, но и семейная страница биографии флейтиста. Его избранницей стала Клавдия Михайловна Бочкарева (1872–1945). О ней почти не сохранилось каких-либо данных. В анкетах М.В. Берг фиксирует: «Бочкарева Клавдия Михайловна. До 1925 года играла в оркестре»³³ (в анкетах 1930-х гг. – «иждивенка»)³⁴. Ю. Гамалей уточняет без ссылки на источник, что жена Макса Васильевича Берга служила в Театре музыкальной драмы арфисткой [6, с. 4]³⁵.

Нет точной информации о том, когда молодые люди поженились. Однако по дате обнаруженного Свидетельства о присяге М.В. Берга на российское подданство³⁶ – 22 февраля 1902 г. – можно говорить о том, что к тому времени они уже состояли в браке: в документе фиксируется семейное положение музыканта.

О биографии сына Андрея (1902–1988)³⁷ есть лишь сведения, опубликованные на сайте Александринского театра³⁸ и составленные по архивным данным заведения. Согласно им, Андрей Максимилианович Берг был талантливым актёром – «в 1919 окончил курс 28-й Советской Единой трудовой школы <...>. Начал выступать на сцене АТ [Александринского театра] с 1922, будучи учеником ШРД им. В.Н. Давыдова (класс Е.П. Карпова). <...> По окончании учёбы (1924) входил в штат актёров Театра-студии при АТ, с 1928 – в труппу АТ», в дальнейшем работал в разных театрах страны [21, с. 108].

Младшая дочь флейтиста, Ольга Максимилиановна Берг (1907–1991) вошла в историю как «железная леди» советской академической музыки. В 1925 году она окончила Ленинградское театральное балетное училище в классе А.Я. Вагановой, затем консерваторию по классу фортепиано у О.К. Калантаровой (1925–1930), а в 1948-м завершила обучение на дирижёрско-симфоническом отделении Ленинградской консерватории у И.Э. Шермана, став первой женщиной-дирижёром симфонического оркестра в СССР [10]. В дальнейшем О.М. Берг посвятила себя преподаванию в её музыкальной *alma mater*: она создала уникальную методику подготовки специалистов, основав «школу балетного дирижирования»³⁹. Её преданным спутником жизни и творческим соратником более 40 лет был Юрий Всеволодович Гамалей⁴⁰ (см. подробнее: [10]).

с 1912 по 1919 гг. Данных о других местах работы жены М.В. Берга не обнаружено.

³⁶ Дело о службе М.В. Берга. РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 82.

³⁷ Дата рождения А.М. Берга в источниках разнится: указывается 06 (19).10.1901/1902 года. В паспортной книжке М.В. Берга есть запись о сыне – «род. 23 сентября 1902 года», которую следует считать наиболее достоверной.

³⁸ Сведения на сайте приведены по статье: Сбоева С. Берг А.М. // Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актёры, режиссёры: энциклопедия [21].

³⁹ Ей принадлежит уникальный авторский курс «Балетмейстерский анализ партитур».

⁴⁰ Гамалей Юрий Всеволодович (1921–2015) – известный дирижёр и педагог, заслуженный артист РСФСР. Выпускник оркестрового отделения Ленинградской консерватории (1950, класс И.Э. Шермана). В 1953-м окончил аспирантуру у Б.Э. Хайкина. С 1953 до 1984 года

³² Не удалось найти документы, дающие ответ на вопрос, в каком году М.В. Берг уволился. Можем лишь предположить, что он вполне мог проработать в заведении вплоть до его упразднения в июне 1918 г.

³³ Личное дело М.В. Берга. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-1. Д. 35. Л. 1.

³⁴ В одной из анкет флейтист в разделе о родственниках укажет, что отец жены – Бочкарев Михаил Максимович – был оркестрантом Мариинского театра. Однако поиски в архивах уточняющих сведений не дали результатов.

³⁵ Театр музыкальной драмы существовал в Санкт-Петербурге



Возвращаясь к страницам биографии флейтиста, отметим, что к 1915 году положение немцев в стране крайне усложнилось: «Начало Первой мировой войны привело к развёртыванию антинемецкой кампании <...>. В отношении них было принято “ликвидационное” законодательство, которое запрещало использовать немецкий язык в общественных местах, ограничивалось или ликвидировалось землепользование немецких поселенцев <...>. Немецко-военнослужащих переводили с Западного фронта на Кавказский без возможности принимать участие в военных сражениях <...> Из-за таких действий властей сформировавшаяся гражданско-этническая идентичность проживавших в России немцев постепенно трансформировалась в “негативную”. Выход из создавшейся ситуации с целью сохранения идентичности виделся ими по-разному: смена фамилий, сокрытие национальности, эмиграция» [14, с. 27].

Гнетущая атмосфера страха коснулась и М.В. Берга, для которого Россия стала второй родиной, где он обрёл профессиональное признание и семью. В ряде документов 1915–1919 гг. флейтист, дабы не вызывать лишних вопросов, фиксирует меньше опасных подробностей: нередко ставит прочерк в графе «национальность» или пишет «русский», исчезают упоминания о свободном владении немецким языком, сведения о родителях («давно умерли»).

События Февральской революции не лучшим образом сказались на всех сферах культурной жизни страны, вступившей в новую эру. Как справедливо отмечает П.Н. Гордеев, разрушение устоев царской России «не могло не затронуть и сцену бывших императорских (ставших теперь государственными) театров» [7, с. 129]. Атмосфера неопределённости, проблемы репертуарной политики, эмиграция солистов труппы, задержки зарплаты, снижение доходов, воровство инструментов и реквизита (см. об этом подробнее: [8; 16]) – всё это неутешительные факты жизни «Мариинки»⁴¹ первых послереволюционных лет.

Многие артисты были вынуждены искать дополнительный доход, чтобы прокормить свою семью. М.В. Берг в период 1917–1919 гг. совмещал репетиции

и спектакли с ночными выступлениями в составе небольшого оркестра в ресторане знаменитой гостиницы «Астория», куда ходила обеспеченная публика (см.: [6; 10]). Для многих музыкантов такие подработки были единственной возможностью поправить материальное положение⁴².

Отдельного внимания требует прояснение сведений о педагогической деятельности флейтиста в послереволюционный период. Напомним, что сам М.В. Берг указывал следующее: «работал в музыкальных школах и Центр[альном] Муз[ыкальном] техникуме г. Ленинграда». Я. Гурова без ссылки на источник пишет, что в период 1919–1941 гг. он являлся преподавателем музыкальной школы Московского района Ленинграда [10, с. 11]. Поиск учебного заведения, о котором может идти речь, не дал положительного результата. Детская музыкальная школа № 4 (ныне ДШИ им. Е.А. Мравинского), единственная исторически относящаяся к Московскому району в то время, была открыта только в 1937 году.

В Словаре С.В. Болотина есть важное уточнение: в период 1919–1941 гг. М.В. Берг – «преподаватель музыкальной школы *Московско-Нарвского* района Ленинграда» [3, с. 269; курсив наш – М.Х. Е.Ш.]. Обращаясь к исследованиям, посвящённым становлению начального музыкального образования в советской России, находим подтверждение данных об этом учреждении. «Зимой 1918 года группа рабочих Путиловского завода задумала организовать школу, в которой их дети могли бы получить музыкально-художественное образование. <...> Первоначально она называлась “Детская художественная студия Московско-Нарвского района” и имела четыре отдела: музыкальный, изобразительного искусства, драматический и пластики» [4, с. 102]. К преподаванию в студии были приглашены педагоги консерватории, Академии художеств и театров Петрограда. В 1937 году студия была преобразована в Детскую музыкальную школу № 1 Ленинграда – ныне это Санкт-Петербургская детская школа искусств им. М.Л. Ростроповича.

У С.В. Болотина нет указаний на источник информации, равно как не нашлось упоминаний фамилии М.В. Берга среди преподавателей «студии». Однако

работал в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М. Кирова, став настоящей «легендой Мариинки».

⁴¹ Правительственным декретом 9 ноября 1917 года Мариинский театр был объявлен Государственным и передан в ведение Наркомпроса. В 1920-м – переименован в Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ). С 1935 года ему присвоено имя С.М. Кирова.

⁴² О крайне затруднительном положении семьи Бергов свидетельствует Прошение по дочери, в котором отец просит освободить его от платы за обучение, помечая причину: «На моём попечении находится семья из четырёх человек, а единственный источник дохода – это работа в оркестре театра, в котором я занят ежедневно» (Берг Ольга Максимилиановна. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. .Оп. 2. Д. 161. Л.6-8).

можно утверждать, что речь идёт именно о ней. Дело в том, что автор Энциклопедического словаря об исполнителях на духовых инструментах Сергей Васильевич Болотин (трубач, солист Большого театра и симфонического оркестра Московской филармонии) в 1936 году переехал в Ленинград, где работал в оркестре Академического театра оперы и балета им. Кирова и со стопроцентной вероятностью был лично знаком с М.В. Бергом, а потому его сведения можно считать релевантными. В архивах сохранилась только фотография⁴³, на обороте которой указано: «Отец О.М.В. Берг, М.В. Берг, артист оркестра Мариинского театра на занятиях в детской музыкальной школе. 1939» (Рисунок 7).

Добавим примечательный факт, укрепляющий статус флейтиста в профессиональной среде того времени. Так, на сайте Санкт-Петербургской филармонии есть упоминание о том, что М.В. Берг в составе коллектива из ведущих артистов учреждений Ленинграда принимал участие в одном из трёх авторских концертов А.Онеггера (что подтверждает афиша, Рисунок 8), которые прошли 9, 11 и 14 марта 1928 года в Большом зале Государственной академической филармонии в рамках единственного визита французского композитора в СССР.

В справке С.В. Болотина фиксируется, что в 1926 году М.В. Берга пригласили на работу в открывшийся Центральный музыкальный техникум (ныне Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М.П. Мусоргского), где он преподавал до начала Великой Отечественной войны. Техникум был создан по постановлению Народного комиссариата просвещения РСФСР и стал одним из первых учебных заведений такого профиля в Ленинграде. Его появление – результат реорганизации консерватории, из которой выделили «средние классы», служившие важным промежуточным звеном между начальным и высшим уровнями музыкального образования. В качестве педагогов здесь трудились выдающиеся мастера – Б. Асафьев, Ю. Тюлин, Д. Шостакович, М. Юдин, И. Брандо, П. Серебряков, А. Гаук, И. Мусин и др.

Техникум пользовался огромным авторитетом и считался «второй консерваторией Ленинграда» [13]. Согласно сведениям, приведённым на официальных сайтах Санкт-Петербургского музыкального училища им. М.П. Мусоргского и Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, на духовом отделении техникума вместе



Рисунок 7. М.В. Берг на занятиях в детской музыкальной школе. 1939 г.

Источник: фотокопия авторов по договору из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга

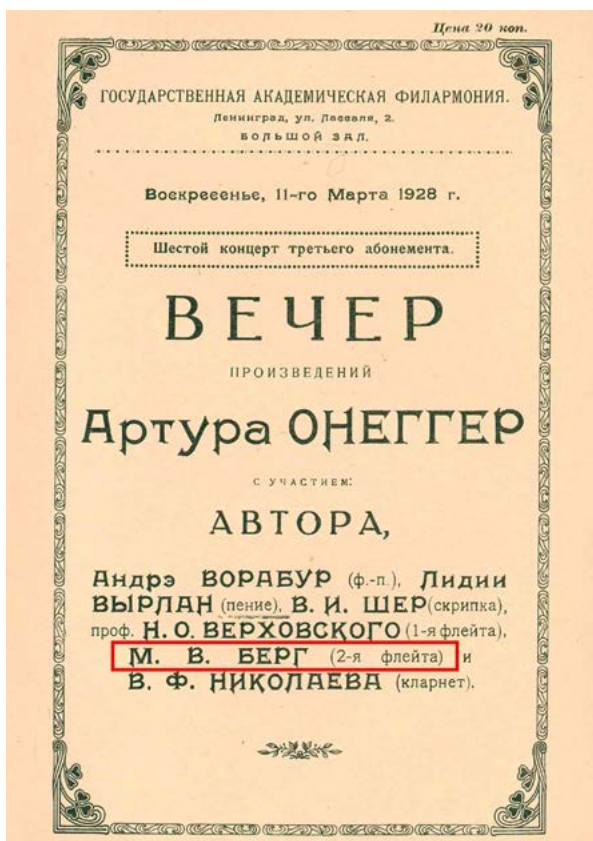


Рисунок 8. Афиша авторского концерта А. Онеггера, 11 марта 1928 г. Источник: <https://100philharmonia.spb.ru/historical-poster/5526/>

⁴³ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-875. Оп. 1. Д. 20.

с М.В. Бергом преподавали ведущие специалисты Ленинградской консерватории: флейтист Б.В. Тризно, гобоист А.А. Паршин, кларнетисты В.И. Генслер и Л.А. Теслер, фаготист А.Г. Васильев, валторнист М.Н. Буяновский, тромбонист Е.А. Рейхе.

Имени Макса Васильевича среди личных карточек-биографий на сайтах указанных учреждений не оказалось. Наша встреча с администрацией училища в декабре 2025 года и запрос личного дела флейтиста для более подробной информации не увенчались успехом: как выяснилось, при налёте авиации в феврале 1942-го здание училища было разрушено прямым попаданием бомбы и архив был наполовину уничтожен. Единственным документальным подтверждением его педагогической деятельности в данном заведении служит фотография, обнаруженная в архиве Российского национального музея⁴⁴ музыки с подписью: «Группа преподавателей, работающих с основания Училища. 1-й ряд: 1. З.а. РСФСР М.В. Берг (флейта), 2. П.Л. Немеровская (сопран. пение), 3. З.а. РСФСР А.Н. Чулюкин, 4. Л.М. Ицкович (ф-п.), 5. С.Я. Орм»⁴⁵.

В 1940 году Бергу было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР «За выдающиеся заслуги в области театрального искусства»⁴⁶ (Рисунок 9). Эта государственная награда красноречиво свидетельствует о признании мастерства музыканта и его вклада в развитие российской культуры.

После начала Великой Отечественной войны, в августе 1941-го Мариинский театр со всеми сотрудниками и их семьями был оперативно переправлен в г. Молотов (ныне Пермь), где уже 13 сентября артисты открыли творческий сезон на сцене Областного театра оперы и балета [17]. Не пережив психологического напряжения и тягот военных событий, 66-летний флейтист скончался в эвакуации 27 мая 1942 года.

Как показало проведённое исследование, Макс Васильевич (Вильгельмович) Берг сыграл заметную роль в развитии театральной культуры и музыкального образования России до и после революции. Многолетняя



Рисунок 9. Наградной документ М.В. Берга.

Источник: фотокопия автора по договору из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга

служба в одном из главных театров страны позволила формировать высокие исполнительские стандарты, а педагогическая работа в разных учебных учреждениях Северной столицы способствовала сохранению и преемственности лучших флейтовых традиций.

Судьба связала талантливого немецкого музыканта более чем на 40 лет с Россией, ставшей для него по-настоящему второй родиной. Однако социально-политическая обстановка в стране привела к тому, что имя немца Берга оказалось практически вычеркнуто из истории музыкальной культуры и образования первой половины XX века. Вернуть забытое имя Макса Васильевича Берга в научный обиход, дополняя культурный ландшафт и расширяя представления о роли иностранных исполнителей в формировании музыкальной среды и отечественной флейтовой школы – в этом и состояла главная задача авторов статьи.

⁴⁴ Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Российский национальный музей музыки». КП-1712 Инвентарный номер: 6275/V.// Экспонат Онлайн. URL: <https://exponat-online.ru/exhibit/18869835/>.

⁴⁵ Учитывая зафиксированный в описи документа статус флейтиста – заслуженный артист РСФСР, снимок был сделан не ранее 1 июня 1940 года (даты присуждения М.В. Бергу звания). К сожалению, данная фотография находится в закрытом доступе.

⁴⁶ Почётная грамота заслуженного артиста РСФСР. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-875. Оп. 1. Д. 21.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Айдаров Н.Ж. Эдуард Францевич Направник и Мариинский театр его времени: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. 2014. 185 с.
- 2/ Анненкова Э.А. Императорское училище правоведения // Пространство и Время. 2013. № 1(11). С. 216–222.
- 3/ Берг Макс Васильевич // Болотин С.В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах [2-е изд., доп. и перераб.]. М: Радуница, 1995. 358 с.
- 4/ Бронфин Е.Ф. Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия: Исслед. 1917–1922. Л.: Сов. композитор, 1984. 216 с.
- 5/ Вроцлав // Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/geography/text/5747318> (дата обращения: 04.05.2026).
- 6/ Гамалей Ю.В. Ольга Берг. К 100-летию со дня рождения. Творческий портрет: научное издание / С.-Петерб. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб.: СПбГК, 2007. 30 с.
- 7/ Гордеев П.Н. Абонемент в театр революции 1917 года // Вопросы истории. 2013. № 9. С. 129–135.
- 8/ Гордеев П.Н. Воровство в московских государственных театрах в 1917 году // Революция 1917 года в России: новые подходы и взгляды: Сборник научных статей. Санкт-Петербург, 11 ноября 2016 года. СПб., 2017. С. 134–146.
- 9/ Гуревич Е.Л. Музыкальное воспитание и образование на немецких землях: от средневековья к XXI столетию: исследование / Московская государственная дважды Ордена Ленина консерватория им. П.И. Чайковского. М.: Музыка, 1991. 76 с.
- 10/ Гурова Я.Ю. Ольга Берг: феномен эпохи: (биографический очерк): к 110-летию со дня рождения. СПб.: Скифия-принт, 2017. 185 с.
- 11/ Делий П.Ю., Сергеев О.А. История формирования русской флейтовой школы как уникального явления культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 2(118). С. 152–158.
- 12/ Демченко Е.Н. Любительское музицирование в Императорском училище правоведения // Общество. Среда. Развитие. 2007. № 2(3). С. 45–49.
- 13/ Друскин М.С. Отрывки воспоминаний (О.К. Калантарова, Л.С. Рабинович, И.И. Соллертинский) // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л.: Музыка, 1988. Т. 1. С. 111–119.
- 14/ Ерохина О.В., Шайдунов В.Н. Первая мировая война и кризис идентичности российских немцев // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2024. Т. 23, № 1. С. 19–29.
- 15/ Ключникова Е. Генерал Мариинки. К 180-летию со дня рождения дирижера, композитора и общественного деятеля Эдуарда Францевича Направника // Музыкальная жизнь. 02.09.2019. URL: <https://muzlifemagazine.ru/general-mariinki/> (дата обращения: 04.05.2026).
- 16/ Колпецкая О.Ю., Холодова М.В. Культура России XX века в документах и фактах: учебное пособие / отв. ред.: Н.А. Еловская; Красноярский государственный институт искусств. Том 1. Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2016. 248 с.
- 17/ Колпецкая О.Ю., Холодова М.В. Культура России XX века в документах и фактах. Том Часть II. Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2017. 266 с.
- 18/ Лупачев Д.В. Деятельность В.Н. Цыбина и других флейтистов Мариинского театра в первой трети XX столетия // Искусство и образование. 2023. № 4(144). С. 66–73.
- 19/ Лупачев Д.В. Роль флейтистов-иностранцев Императорского Мариинского театра в формировании отечественной флейтовой школы в XIX веке // Манускрипт. 2021. № 9. С. 1942–1947.
- 20/ Любимов Д.В. Оркестровые воплощения фортепианной музыки в системе художественных средств Михаила Фокина: дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2025. 250 с.
- 21/ Сбоева С.Берг А.М. // Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры, режиссеры: энциклопедия. СПб.: Балтийские сезоны, 2020. С. 108.
- 22/ Шишкина М.С. Преподаватели и воспитатели иностранного происхождения в Императорском училище правоведения // Рождение Российской империи: взгляд сквозь столетия: Материалы Всероссийской научной конференции, приуроченной к 300-летию создания Российской империи, Санкт-Петербург, 21–22 октября 2021 года. СПб.: Культурно-просветительское товарищество, 2022. С. 147–155.
- 23/ Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu // AMUZ. URL: <https://amuz.wroc.pl> (дата обращения: 04.05.2026).
- 24/ Buchal Herman. Biographie // Kulturstiftung. URL: <https://Kulturstiftung.Org/Biographien/Buchal-Hermann-3>. (дата обращения: 04.05.2026).
- 25/ Chojnacka K.Historia Opery Wrocławskiej. URL: <https://www.opera.wroclaw.pl/1/o-operze.php> (дата обращения: 04.05.2026).
- 26/ Samsonowicz H.Ziemie polskie w X wieku i ich znaczenie w kształtowaniu się nowej mapy Europy. Kraków: Universitas, 2000. 475 p. URL: https://www.academia.edu/33606549/Zemie_polskie_w_X_wieku_i_ich_znaczenie_w_kształtowaniu_sie_nowej_mapy_Europy (дата обращения: 15.04.2026).
- 27/ Sing-Akademie Die_Breslauerische. Breslau: In Commission bei O.B. Schuhmann, 1850. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Die_Breslauerische_Sing-Akademie_in_den_ersten_fünf_und_zwanzig_Jahren_ihres_Bestehens_%28IA_diebre



slausches00mose%29.pdf (дата обращения: 04.05.2026).

28/ Subel J. Die Geschichte der Rezeption der Neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven in Breslau von 1827 bis 1944 // Herman Behr. Studien zur Musikgeschichte Breslaus und Schlesiens / Hrsg. von J. Kowalski. Breslau, 1912. Pp. 245–302. URL: file:///C:/Users/HOME-COMP/Desktop/2017_Subel_DieGeschichteDerRezeption-DerNe_Qucosa-UBL.pdf (дата обращения: 10.05.2026).

29/ Urbanitsch P., Hoffmann-Erbrecht L., Flotzinger R. "Schlesien" // Oesterreichisches Musiklexikon online (letzte inhaltliche Änderung: 15.05.2005. URL: <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e0f1> (дата обращения: 04.05.2026).

REFERENCES

- 1/ Aydarov, N.Zh. (2014), Eduard Frantsevich Napravnik i Mariinskii teatr yego vremeni: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Eduard Frantsevich Napravnik and the Mariinsky Theatre of His Time. PhD thesis in Art History (17.00.02)], Saint Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, Saint Petersburg, 185 p. (In Russ.)
- 2/ Annenkova, E.A. (2013), "The Imperial School of Jurisprudence", *Prostranstvo i Vremya* [Space and Time], No. 1(11), pp. 216–222. (In Russ.)
- 3/ Berg, Max Vasilyevich (1995), Bolotin, S.V. Encyclopedic Biographical Dictionary of Wind Instrument Performers (2nd ed., revised and enlarged), Radunitsa, Moscow, 358 p. (In Russ.)
- 4/ Wrocław, Bolshaya Rossiyskaya Entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia], Available at: <https://old.bigenc.ru/geography/text/5747318> (Accessed 04.05.2026). (In Russ.)
- 5/ Bronfin, E F. (1984), Muzikalnaya kultura Petrograda pervogo poslerevolutsionnogo pyatiletiya: Issled. 1917–1922. [Musical Culture of Petrograd in the First PostRevolutionary FiveYear Period: A Study, 1917–1922], Sovetskiy Kompozitor, Leningrad, 216 p. (In Russ.)
- 6/ Gamaley, Yu.V. (2007), Olga Berg. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya. Tvorcheskii portret: nauchnoe izdanie [Olga Berg: On the Occasion of Her 100th Birthday. A Creative Portrait. Scientific publication], Saint Petersburg Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, SPbGK, Saint Petersburg, 30 p. (In Russ.)
- 7/ Gordeev, P.N. (2013), "A Subscription to the Theatre of the 1917 Revolution", *Voprosy Istorii* [Questions of History], No. 9, pp. 129–135. (In Russ.)
- 8/ Gordeev, P.N. (2017), "Theft in Moscow State Theatres in 1917", *Revolutsiya 1917 goda v Rossii: novie podkhodi i vzglyadi: Sbornik nauchnikh statei. Sankt-Peterburg, 11 noyabrya 2016 goda* [The 1917 Revolution in Russia: New Approaches and Perspectives. Collection of scientific articles, Saint Petersburg, 11 November 2016], Saint Petersburg, pp. 134–146. (In Russ.)
- 9/ Gurevich, E.L. (1991), Muzikalnoe vospitanie i obrazovanie na nemetskikh zemlyakh: ot srednevekovya k XXI stoletiyu: issledovanie, Moskovskaya gosudarstvennaya dvazhdi Ordena Lenina konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo [Musical Upbringing and Education in the German Lands: From the Middle Ages to the 21st Century. Research. Moscow State Tchaikovsky Conservatory], Muzyka, Moscow, 76 p. (In Russ.)
- 10/ Gurova, Ya.Yu. (2017), Olga Berg: fenomen epokhi: (biograficheskii ocherk): k 110-letiyu so dnya rozhdeniya [Olga Berg: A Phenomenon of the Era (A Biographical Essay): On the Occasion of Her 110th Birthday], SkifiyaPrint, Saint Petersburg, 185 p. (In Russ.)
- 11/ Deliy, P.Yu., Sergeev, O.A. (2024), "The History of the Formation of the Russian Flute School as a Unique Cultural Phenomenon", *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta Kultury i Iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], No. 2(118), pp. 152–158. (In Russ.)
- 12/ Demchenko, E.N. (2007), "Amateur Music Making at the Imperial School of Jurisprudence", *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], No. 2(3), pp. 45–49. (In Russ.)
- 13/ Druskin, M.S. (1988), "Excerpts from Memoirs (O.K. Kalantárova, L.S. Rabinovich, I.I. Sollertinsky)" *Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyakh* [Leningrad Conservatory in Memoirs], Muzyka, Leningrad, Vol. 1, pp. 111–119. (In Russ.)
- 14/ Erokhina, O.V., Shaidurov, V.N. (2024), "World War I and the Crisis of Identity among Russian Germans", *Vestnik Rossiyskogo Universiteta Druzhby Narodov. Seriya: Istoriya Rossii* [RUDN Journal of Russian History], Vol. 23, No. 1, pp. 19–29. (In Russ.)
- 15/ Klyuchnikova, E. (2019), "The General of the Mariinsky. On the 180th Anniversary of the Birth of the Conductor, Composer and Public Figure Eduard Frantsevich Napravnik", *Muzikalnaya Zhizn* [Musical Life], Available at: <https://muzlifemagazine.ru/general-mariinki/> (Accessed 04.05.2026). (In Russ.)
- 16/ Kolpetskaya, O.Yu., Kholodova, M.V. (2016), *Kultura Rossii XX veka v dokumentakh i faktakh: uchebnoe posobie / otv. red.: N.A. Yelovskaya; Krasnoyarskii gosudarstvennii institut iskusstv* [Culture of Russia in the 20th Century in Documents and Facts. Textbook. Ed. by N.A. Elovskaya; Krasnoyarsk State Institute of Arts], Vol. 1, Krasnoyarsk State Institute of Arts, Krasnoyarsk, 248 p. (In Russ.)
- 17/ Kolpetskaya, O.Yu., Kholodova, M.V. (2017), *Kultura Rossii XX veka v dokumentakh i faktakh: uchebnoe posobie* [Culture of Russia in the 20th Century in Documents and Facts. Textbook], Part. 2, Krasnoyarsk State Institute of Arts, Krasnoyarsk, 266 p. (In Russ.)
- 18/ Lupachev, D.V. (2023), "The Activities of V.N. Tsybin and Other Flutists of the Mariinsky Theatre in the First Third of the 20th Century", *Iskusstvo i Obrazovanie* [Art and Education], No. 4(144), pp. 66–73. (In Russ.)
- 19/ Lupachev, D.V. (2021), "The Role of Foreign Flutists at the Imperial Mariinsky Theatre in the Formation of the National Flute School in the 19th Century", *Manuskript* [Manuscript], No. 9, pp. 1942–1947. (In Russ.)
- 20/ Lyubimov, D.V. (2025), *Orkestrovie voploshcheniya fortepianno muziki v sisteme khudozhestvennikh sredstv Mikhaila Fokina: dis.*



... kand. iskusstvovedeniya [Orchestral Realizations of Piano Music in the System of Artistic Means of Mikhail Fokine. PhD thesis in Art History], Saint Petersburg, 250 p. (In Russ.)

21/ Sboeva, S. (2020), "Berg, A.M.", Natsionalnii dramaticheskii teatr Rossii. Aleksandrinskii teatr. Aktyori, rezhissyori: entsiklopediya [National Drama Theatre of Russia. Alexandrinsky Theatre. Actors, Directors: Encyclopedia], Baltiyskie Sezony Saint Petersburg, p. 108. (In Russ.)

22/ Shishkina, M. S. (2022), "Teachers and Tutors of Foreign Origin at the Imperial School of Jurisprudence" The Birth of the Russian Empire: A View Through the Centuries. Proceedings of the All-Russian Scientific Conference dedicated to the 300th anniversary of the creation of the Russian Empire (Saint Petersburg, 21–22 October 2021), Cultural and Educational Partnership, Saint Petersburg, pp. 147–155. (In Russ.)

23/ Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, AMUZ, Available at: <https://amuz.wroc.pl> (Accessed 04.05.2026). (In Polish)

24/ Buchal Herman. Biographie // Kulturstiftung, Available at: <https://Kulturstiftung.Org/Biographien/Buchal-Hermann-3> (Accessed 04.05.2026). (In Russ.)

25/ Chojnacka, K. Historia Opery Wrocławskiej. URL: <https://www.opera.wroclaw.pl/1/o-operze.php> (Accessed 04.05.2026). (In German)

26/ Samsonowicz, H. (2000), Ziemia polskie w X wieku i ich znaczenie w kształtowaniu się nowej mapy Europy, Universitas, Krakow, 475 p. Available at: https://www.academia.edu/33606549/Zemie_polskie_w_X_wieku_i_ich_znaczenie_w_ksztaltowaniu_sie_nowej_mapy_Europy (Accessed 04.05.2026). (In Polish)

27/ Sing-Akademie Die_Breslause. Breslau: In Commission bei O.B. Schuhmann, 1850, Available at: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Die_Breslause_Sing-Akademie_in_den_ersten_fünf_und_zwanzig_Jahren_ihres_Bestehens_%28IA_diebreslause00mose%29.pdf (Accessed

04.05.2026). (In German)

28/ Subel, J. (1912), "Die Geschichte der Rezeption der Neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven in Breslau von 1827 bis 1944", Herman Behr. Studien zur Musikgeschichte Breslaus und Schlesiens Hrsg. von J. Kowalski, Breslau, pp. 245–302, Available at: file:///C:/Users/HOME-COMP/Desktop/2017_Subel_DieGeschichteDerRezeptionDerNe_Qucosa-UBL.pdf (Accessed 04.05.2026). (In German)

29/ Urbanitsch, P., Hoffmann-Erbrecht, L., Flotzinger, R. (2005), "Schlesien", Oesterreichisches Musiklexikon online (letzte inhaltliche Änderun, Available at: <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e0f1> (Accessed 04.05.2026). (In German)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Холодова Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: holodova-maria@mail.ru

Шмельцер Екатерина Сергеевна, студентка 5 курса, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: schmelzer.lichtenberg@bk.ru

AUTHOR INFORMATION

Maria V.Kholodova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: holodova-maria@mail.ru

Ekaterina S.Shmeltser, a fifthyear student, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: schmelzer.lichtenberg@bk.ru



УДК 781.6

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАЕКТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЗАПАДА И ВОСТОКА

ГАО ГЭ

Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 191023, г. Санкт-Петербург, Россия

АННОТАЦИЯ. В данной статье исследуется трансформация киномузыки во второй половине XX – начале XXI века через призму взглядов Джона Кейджа, Тору Такэмицу и Тан Дуня, чьи эстетические стратегии впервые рассматриваются в едином аналитическом поле. В центре внимания автора работы – переосмысление звука и тишины: от иллюстративной функции к автономному философскому высказыванию. Рассматриваются концепции тишины, звука, перформативности, телесности, культурной памяти. Особое внимание уделяется транскультурному диалогу между западной авангардной традицией и восточноазиатской эстетикой, в частности – понятиям «ма» и нелинейного времени. На примере музыки Тан Дуня к художественному фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» с её синтезом разных моделей звукового мышления, показано, как современный кинематограф становится пространством переактуализации авангардных идей в массовой культуре.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: киномузыка, авангард, Джон Кейдж, Тору Такэмицу, Тан Дуня, тишина, перформативность, звуковая драматургия, восточноазиатская эстетика, ма, транскультурный диалог, телесность звука.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

CINEMATOGRAPHIC TRAJECTORIES OF THE MUSICAL AVANT-GARDE: AT THE CROSSROADS OF WEST AND EAST

GAO GE

Vaganova Academy of Russian Ballet, 191023, Saint Petersburg, Russia

ABSTRACT. This article examines the transformation of film music in the second half of the 20th and early 21st centuries through the lens of the ideas of John Cage, Toru Takemitsu, and Tan Dun, whose aesthetic strategies are analysed here within a unified theoretical framework for the first time. The focus of the study is the reconceptualisation of sound and silence – from an illustrative function to an autonomous philosophical statement. The paper explores the concepts of silence, sound, performativity, corporeality, and cultural memory. Particular attention is paid to the transcultural dialogue between the Western avant-garde tradition and East Asian aesthetics, specifically the notions of ma and non-linear time. Using Tan Dun's score for the feature film "Crouching Tiger, Hidden Dragon" as a case study – with its synthesis of different models of sonic thinking – the article demonstrates how contemporary cinema becomes a space for the re-actualisation of avant-garde ideas within popular culture.

KEYWORDS: film music, avant-garde, John Cage, Toru Takemitsu, Tan Dun, silence, performativity, sound dramaturgy, East Asian aesthetics, ma, transcultural dialogue, corporeality of sound.

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



Музыка в кино традиционно рассматривалась исследователями как вспомогательный компонент аудиовизуального целого, выполняющий функции эмоционального усиления, структурной организации и семантической поддержки экранного действия. Однако во второй половине XX века в теории киномузыки формируется иное понимание её роли: вместо иллюстративного слоя она предстаёт автономным культурным и философским феноменом, способным активно формировать способы восприятия времени, пространства и смысла. В данном контексте звук начинает концептуализироваться одновременно в качестве художественного материала и эпистемологической модели, отражающей более глубокие культурные и антропологические установки.

Теоретические основания такого подхода были заложены в работах представителей критической теории и музыкальной семиотики. В частности, Т. Адорно и Х. Айслер, анализируя функции киномузыки, указывали на её способность «склеивать» разрозненные элементы кинематографического материала и тем самым маскировать его техническую и идеологическую природу. Музыка, по их выражению, выступает в роли «цемента», связывающего механический продукт и зрителя, способствуя некритическому погружению в экранную реальность [6]. В позднейших исследованиях К. Горбмана, развивающих эту мысль, показано, что киномузыка действует преимущественно в «неосознанном регистре», снижая дистанцию между зрителем и изображением и конструируя «удобного» субъекта восприятия [8].

Одновременно с этим в академическом поле возникает интерес к альтернативным моделям звучания, которые скорее проблематизируют иллюзию экранного мира, нежели усиливают её. М. Шион, вводя понятие «звуковой ванны», подчёркивает, что музыка в кинематографе обладает способностью выходить за рамки временных и пространственных ограничений кадра, создавая особую акустическую среду. Однако данная среда может функционировать не только как средство унификации, но и как пространство напряжения, разрыва и дистанции – в зависимости от эстетической стратегии композитора и режиссёра [7].

Особое значение в этом контексте приобретает обращение к восточноазиатским художественным традициям, прежде всего к японской и китайской культуре.

В отличие от западной модели, где музыкальный звук организуется как иерархически выстроенная структура, в этих традициях звук исторически осмысливается через соотнесённость с пустотой, тишиной и паузой – и именно в данном качестве приобретает художественную значимость. Понятие «ма», играющее ключевую роль в японской эстетике, фиксирует активное пространство между событиями, в котором разворачивается смысл, противостоя представлению об «отсутствии». В кино и музыке такая установка приводит к смещению акцента с непрерывного звучания на внимание, слушание и восприятие как процесс.

В данной статье предлагается рассмотреть творчество Джона Кейджа, Тору Такэмицу и Тан Дуня в едином аналитическом поле, исходя из предположения, что их подходы к звуку и тишине формируют альтернативную модель киномузыкального мышления. Она основана на переосмыслении роли слушания, телесности и культурной памяти, противопоставляя себя иллюстративности и эмоциональному управлению зрителем. Несмотря на различие культурных контекстов и художественных стратегий, всех трёх авторов объединяет отказ от иерархического понимания музыкального материала и стремление к раскрытию звука как события – открытого, процессуального и контекстуального.

Методологически исследование опирается на междисциплинарный подход, объединяющий теорию киномузыки, философию искусства, культурологический анализ и элементы перформативных исследований. Важное место занимает сопоставление западных теоретических моделей (Т. Адорно, К. Горбман, М. Шион) с практиками восточноазиатских композиторов, что даёт возможность выявить напряжение между универалистскими и культурно-специфическими интерпретациями функции звука в кино. Особое внимание уделяется тем случаям, в которых музыка перестаёт выполнять роль фона и становится самостоятельным агентом смыслообразования, вступающим в диалог с изображением, телом исполнителя и воспринимающим сознанием.

Таким образом, цель настоящей статьи заключается в выявлении глубинных принципов, определяющих трансформацию киномузыкального мышления во второй половине XX – начале XXI века, минуя описание отдельных приёмов или биографических параллелей. Анализ творчества Дж. Кейджа, Тору Такэмицу и Тан



Дуня позволяет рассматривать звук как культурную модель, где скрещиваются различные культурные и художественные традиции.

Джон Кейдж: тишина, перформативность и отказ от музыкальной иерархии

Джон Милтон Кейдж – знаковая фигура американского авангарда, который «проложил путь едва ли не всем направлениям искусства второй половины XX века, связанным с эпатажностью, эксцентричностью, необычным звуковым оформлением», чья музыка являлась «экспериментальной площадкой для его новаторских, порой радикальных идей» [1, с. 22].

Творческая концепция Дж. Кейджа формируется через радикальный пересмотр самого основания европейской музыкальной традиции, прежде всего – идеи иерархически организованного музыкального материала. В центре его эстетики оказывается процесс слушания как форма опыта, в котором любой звук – намеренный или случайный – приобретает равноправный статус, вытесняя структуру, подчинённую гармоническим или тематическим закономерностям. Такой сдвиг приводит к переосмыслению роли композитора, исполнителя и слушателя, а также к сближению музыкального произведения с перформативным актом.

Понятие тишины в творчестве Дж. Кейджа не совпадает с традиционным пониманием паузы как отсутствия звучания. Напротив, тишина мыслится им как насыщенное акустическое пространство, в котором проявляются звуки среды, тела и самого процесса восприятия. Этот принцип получает наиболее радикальное воплощение в пьесе «4'33"», где формально «незвучащая» партитура переносит фокус внимания с авторского музыкального текста на контекст исполнения и акт слушания как таковой.

Тем самым автор демонстрирует, что тишина раскрывает потенциальность звука, вместо того чтобы противопоставляться ему. Любая акустическая ситуация обретает музыкальную значимость, если она включена в рамку художественного события. Отсюда следует отказ от бинарных оппозиций «музыка – немусика», «звучание – молчание» и подрывает саму идею отбора материала как исключительной прерогативы композитора. Подобные установки впоследствии получают развитие в японском кинематографе.

Исследователь И.М. Обручников задаётся вопросом: «Чем наполнена кинофонограмма? Её компоненты (или фактуры) – речь, шумы, музыка и тишина. Причём последний элемент ранее воспринимался как своего рода служебный» [2, с. 3]. А.Г. Саганенко в своём докладе «Опыт кинематографической тишины:

призрачное присутствие зрителя» предлагает разделять кинематографическую тишину на «две категории: “звучащую” тишину (когда тишина конструируется при помощи звуков) и “техническую” тишину (когда тишина конструируется при помощи выключения звуковой дорожки видеоряда). Подобное разделение подчёркивает не только разные способы существования тишины в кино, но и различные способы воздействия тишины на зрительское восприятие» [4, с. 32].

Отказ от звуковой иерархии у Дж. Кейджа связан с его критикой европейской традиции, в которой высота, гармония и тематическое развитие определяют статус музыкального события. Альтернативой становится принцип «неотбора»: звуки не организуются в соподчинённую систему, а допускаются в композицию на правах равноправных элементов. В данном контексте случай, тишина, шум, телесные и бытовые звуки утрачивают маргинальный статус и органично включаются в музыкальное мышление.

Такой подход тесно связан с философскими источниками мировоззрения Дж. Кейджа – прежде всего дзен-буддизмом, где отказ от целеполагания и контроля открывает пространство для непосредственного переживания настоящего момента. Музыкальное произведение перестаёт быть результатом волевого конструирования и всё в большей степени мыслится как процесс, в котором композитор задаёт рамки, но не предопределяет итог.

Радикальное расширение понятия музыкального материала неизбежно приводит к изменению статуса исполнителя. В произведениях композитора он оказывается активным участником события, чьи жесты, дыхание, движения и реакции среды включаются в структуру сочинения, вместо роли интерпретатора фиксированного текста. Творческий акт в результате обретает черты перформанса, где сам процесс присутствия – исполнителя и слушателя – оказывается значимее результата.

В данном контексте границы между музыкой, театром и визуальным искусством становятся проницаемыми. Кейджевская партитура часто функционирует как инструкция или схема действия, а не как традиционный нотный текст. Тем самым музыкальное произведение сближается с концептуальным искусством второй половины XX века, когда значение формируется в моменте взаимодействия между событием и воспринимающим субъектом.

Хотя непосредственная сфера деятельности Дж. Кейджа не включала работу в кино, его идеи оказали существенное влияние на формирование нового подхода к звуку в аудиовизуальных искусствах. Принцип



равноправия звуков, внимание к акустической среде и отказ от иллюстративной функции музыки подготовили почву для тех моделей кинозвука, в которых он перестаёт обслуживать изображение и начинает формировать самостоятельное смысловое пространство.

Именно в таком контексте кейджевское понимание тишины и случайности оказывается продуктивным для анализа авторского кино второй половины XX века, в том числе японского кинематографа, где звук часто функционирует в качестве автономного слоя, не сводимого к эмоциональному комментарию изображения, усиливая воздействие на зрителя синергии выразительных средств каждого пласта (звукового и визуального).

И.М. Обручников отмечает следующее: «Два направления, в которых кинозвук развивается, – это, естественно, закадровое и внутрикадровое пространство, звуковая разница между которыми может исчезнуть без оптической информации» [2, с. 5]. То есть происходит расширение представлений о невидимом (закадровом) пространстве благодаря его звуковому присутствию в визуальном поле. Данные идеи станут важной точкой соприкосновения между эстетикой Дж. Кейджа и практиками композиторов, работающих с киномузыкой вне рамок голливудской модели, включая Тору Такэмицу и Тан Дуня.

Тору Такэмицу: звук, тишина и культурная память в кинематографе

Творческая идентичность Тору Такэмицу (武満 徹, 1930–1996) формировалась в напряжённом поле между западной музыкальной традицией и японской культурной моделью восприятия звука. В отличие от Дж. Кейджа, для которого обращение к восточной философии стало способом радикального выхода за пределы европейской музыкальной системы, Тору Такэмицу изначально находился внутри традиции, где звук не отделим от пространства, природы и времени. Однако его профессиональное становление происходило под сильным влиянием западного авангарда, что предопределило сложную, рефлексивную позицию композитора по отношению к собственной культурной идентичности.

«Такэмицу обладал достаточными критическими способностями, чтобы понимать, что цель музыки в кино – не добавить музыкальных звуков к повествованию, а вдохнуть жизнь в сцену, сделать её стратегически важным моментом в повествовании. – Пишет исследователь Л.Ли. – Такэмицу успешно добился гармоничного сочетания музыки и повествования в кино, объединив стилистические черты своей авторской музыки с гибким подходом к адаптации различных музыкальных стилей для саундтреков к фильмам и смелыми экспериментами

с новыми композиционными средствами» [9, с. 3]. Источником звука во всех его киноработах являются как западные или экзотические, так и традиционные японские инструменты; синтезатор, магнитофонная запись, звуки окружающей среды и шум (см. об этом: [9]).

Тору Такэмицу неоднократно подчёркивал, что его путь, вместо возвращения к «чистой» национальной традиции, представляет собой попытку осознанного синтеза, в котором западные техники композиции и японское чувственное восприятие звука сосуществуют без подчинения одного другому (см. об этом: [5]). Именно кинематограф становится для него пространством, где этот диалог реализуется наиболее органично.

В своих киноработах (например, в саундтреках к фильмам «Ран», «Кайдан», «Женщина в песках», «Хи-мацури», «Империя страсти», «Чёрный дождь») Тору Такэмицу принципиально отказывается от иллюстративной функции звука, характерной для классической голливудской модели. Музыка формирует самостоятельный слой, существующий наравне с визуальным рядом и шумовой средой, вместо комментирования изображения и дублирования эмоциональных состояний персонажей.

В этом обнаруживается близость к кейджевскому пониманию звука как события, возникающего в пространстве и времени. Однако, в отличие от Дж. Кейджа, японский мастер не стремится к радикальной деконструкции формы. Его музыка тонко встроена в ткань киноленты и часто граничит с шумами среды, размывая границы между «музыкой» и «звуковым дизайном». Как заключает Л.Ли, «Такэмицу учитывал различные аспекты, выходящие далеко за рамки повествования, изображения и жанра фильма. Хотя в некоторых кинокартинах он демонстрировал определённое предпочтении в отношении звукового подхода, например, использовал акустическую музыку в драмах [«Харакири», «Двойное самоубийство»], документальных фильмах [«Окно мечты: размышления о японском саде»] и биографиях [«Хосе Торрес»], в других работах того же жанра он применял нестандартные композиционные приёмы, что свидетельствует о его широкой музыкальной эстетике и универсальности в передаче повествования с помощью музыки» [9, с. 11]. Тишина при этом выступала важнейшим выразительным ресурсом, позволяющим подчеркнуть хрупкость и непредсказуемость звучащего мира вместо концептуального жеста.

Е.А. Русинова и Е.М. Хабчук отмечают специфику использования музыки в японском театре, в дальнейшем унаследованную национальным кинематографом: «Своеобразие постановок японского театра во многом



Параметр	Джон Кейдж	Тору Такэмицу
Отношение к тишине	Тишина как принципиально невозможная категория: любой «молчащий» момент заполнен звуками мира – дыханием, шумом, телесными процессами	Тишина как наполненное пространство (<i>ма</i>), активный компонент формы
Статус звука	Звук – событие, лишённое иерархии и символической функции	Звук – носитель памяти, аффекта и культурного опыта
Отношение к структуре	Антииерархичность, отказ от телеологии, случайность	Нелинейная, но контролируемая форма; баланс интуиции и композиционного расчёта
Запад / Восток	Восток как философская альтернатива европейской рациональности	Восток как внутренняя традиция, переосмысленная через диалог с западным авангардом
Музыка и кино	Кино как потенциальное пространство радикального слушания (влияние опосредованное)	Кино как центральная лаборатория звукового мышления
Роль композитора	Композитор отказывается от авторской власти	Композитор сохраняет ответственность за звуковую драматургию
Влияние на последующих авторов	Освобождение слуха, перформативность, звук как среда	Эстетика звукового времени, культурная рефлексия, «тихая» киномузыка

Таблица. Сравнение творческих методов Дж. Кейджа и Тору Такэмицу (звук, тишина, структура, кинематограф)

связано с музыкой, которая используется в двух видах. В одном случае она применяется для создания шумовых и музыкальных эффектов (гэдза онгаку). В другом – её используют в качестве элемента актёрской игры (дэ-гатари) <...> задача звукового оформления сводилась к созданию определённого настроения, ощущения, связанного с устоявшимися слуховыми ассоциациями. Именно этот принцип перешёл из театра в японский кинематограф, где выразился в работах звукорежиссёров и композиторов» [3, с. 94–95].

Ключевым аспектом киномузыки Тору Такэмицу является её укоренённость в японской эстетике, где особое значение имеют понятия «ма» (間) – промежутка, паузы, наполненной потенциальным смыслом, и «дзё-хаку-кю» (序破急) – нелинейного течения времени. Данные принципы формируют восприятие звука через поле напряжений между звучанием и молчанием, вне логики простой последовательности событий.

В контексте кинематографической практики это проявляется в отказе от непрерывного аудиального сопровождения и в особом внимании к моментам акустической «пустоты», которые активизируют зрительское слушание. Музыка Тору Такэмицу часто возникает фрагментарно, как вспышка памяти или внутреннего

переживания, а затем вновь растворяется в звуковой среде фильма. Как подчёркивают исследователи, «несмотря на использование тембров классического западноевропейского симфонического оркестра, применение звучания именно японских национальных музыкальных инструментов при создании звуковых фактур или синхронных шумов – один из характерных приёмов звукорежиссуры японских фильмов. Особенность состоит в том, что тембры многих из этих инструментов балансируют на грани музыкального звучания и шума» [3, с. 96].

Особое значение в киноработах Тору Такэмицу приобретает тема памяти – индивидуальной и коллективной. Его музыка создаёт ощущение временной глубины, в которой настоящее постоянно резонирует с прошлым, вместо прямого сопровождения действия. Это особенно заметно в фильмах японских режиссёров послевоенного поколения (Хироси Тэсигахара, Акира Куросава, Сёхэй Имамура и др.), где травматический опыт истории не артикулируется напрямую, но присутствует в форме звуковых разрывов, недосказанностей, пауз.

Таким образом, киномузыка Такэмицу становится медиатором между визуальным образом и культурной памятью, выполняя функцию, близкую к философской: она не объясняет, а предлагает пространство



для созерцания и внутреннего диалога. Согласимся с Т. Ли, которая отмечает, что «во многих своих произведениях он [Такэмицу] подчёркивал симбиотическую связь между человеком и природой, а также концепцию “гармоничной жизни” в гармонии с природой, которая постоянно занимала его мысли и вдохновляла на творчество» [9, с. 2].

Если в работах Дж. Кейджа звук являлся способом радикального освобождения от иерархий и смысловых нагрузок, то у Такэмицу он остаётся носителем культурной памяти и эмоционального опыта. Композиторы демонстрируют противоположные стратегии: Дж. Кейдж разрушает систему, тогда как Такэмицу трансформирует её изнутри, не выходя за установленные границы. Именно поэтому их творческие методы продуктивнее осмыслять не в логике преемственности (учитель-ученик), а как два полюса единого процесса переосмысления звука в искусстве второй половины XX века (см. Таблицу). Подобный «разнонаправленный» диалог окажется принципиально важным для понимания позиции Тан Дуня, который унаследует кейджевскую свободу мышления и одновременно – чувствительность Тору Такэмицу к культурному контексту и ритуалу.

Дж. Кейдж и Тору Такэмицу предлагают два разных способа выхода за пределы классической музыкальной парадигмы: радикальный (деконструктивный) и интегративный. Их сопоставление позволяет увидеть, что отказ от иерархии звуков вовсе не обязательно ведёт к отрицанию смысла – он может, напротив, открыть путь к иной форме смыслообразования, укоренённой в культуре и памяти.

Именно в этом поле между свободой и традицией формируется эстетика композитора Тан Дуня.

Тан Дунь: ритуал, телесность и гибридная звуковая драматургия

Тан Дунь занимает особое место в истории современной киномузыки, поскольку его творчество формируется на пересечении кейджевской идеи освобождения звука и внимания Такэмицу к культурной памяти. В отличие от японского автора, чья позиция была во многом рефлексивной и дистанцированной, Тан Дунь активно вводит в музыкальную ткань элементы ритуала, телесного действия и материального звука.

Его эстетика складывается под влиянием сразу нескольких факторов: опыта «Культурной революции» в Китае и её последствий, знакомства с западным авангардом (в том числе с музыкой Дж. Кейджа) и осознанного возвращения к архаическим формам китайской музыкальной культуры. Кинематограф становится для Тан Дуня пространством, где эти разнородные импульсы

соединяются в гибридную звуковую систему.

В творчестве Дж. Кейджа звук становится событием, у Такэмицу он выступает средой памяти, в то время как у Тан Дуня звук приобретает характер действия. В его киномузыке важна как акустическая, так и телесная составляющая: удары по воде, камню, бумаге, использование нестандартных инструментов.

Подобный подход композитора сближается с перформативными практиками авангарда, но принципиально отличается от них по цели. В противоположность Дж. Кейджу, Тан Дунь не стремится к устранению символического измерения. Напротив, звук у него почти всегда отсылает к ритуалу, коллективной памяти, архетипическим структурам. Подход Тору Такэмицу – использование в качестве рабочего материала звуков природного происхождения, подвергавшихся различной обработке (реверберация, дилэй, реверс), микшированию – показался композитору наиболее интересным и продуктивным, «вместе с тем, он следовал национальной театральной традиции создания звуком нужного настроения вместо прямого звукоподражания» [3, с. 99].

Особое значение в кинематографе Тан Дуня приобретает идея культурного перевода. Его музыка часто функционирует как медиатор между восточной и западной моделями восприятия времени, формы и эмоции. Это особенно заметно в фильмах, ориентированных на международную аудиторию, где звуковой ряд одновременно должен быть «узнаваемым» и «иным». Наиболее показательны в этом отношении фильмы Энга Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» и Чжан Имоу «Герой».

Тан Дунь унаследует от Тору Такэмицу тонкое чувство баланса, но действуя более экспрессивно и телесно: его музыка акцентирует своё присутствие, превращаясь в драматургический элемент вместо растворения в звуковой среде.

Таким образом, Тан Дунь выступает как фигура синтеза:

- от Дж. Кейджа он заимствует расширенное понимание звука и отказ от чисто музыкальной иерархии;
- от Тору Такэмицу – внимание к времени, паузе и культурной укоренённости звукового жеста.

Однако его собственный вклад заключается в возвращении ритуала и телесности в центр киномузыкального мышления, что позволяет говорить о новой модели звуковой драматургии, выходящей за рамки как западного авангарда, так и японской эстетики «тихого» кино.

Фильм «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (реж. Энг Ли, 2000) – костюмная драма в жанре уся (武



侠)¹, действие которой разворачивается в эпоху Цин. В центре сюжета – три персонажа, каждый из которых оказывается между долгом и чувством: прославленный воин Ли Мубай, его многолетняя спутница Юй Сюлянь и юная аристократка Юй Цзяолун, бунтующая против предназначенной ей судьбы. Энг Ли переосмыслил уся: поединки раскрывают внутренний конфликт героев, а не демонстрируют боевое мастерство.

Именно эта психологическая и философская нагрузка определила характер музыкального решения Тан Дуня. Саундтрек занимает особое место как в творческом наследии композитора, так и в истории мировой киномузыки рубежа XX–XXI вв. он стал примером того, каким образом авторский композиторский язык может существовать внутри крупнобюджетного международного проекта, не растворяясь в жанровых конвенциях.

Музыка фильма выстраивается как параллельная система повествования, формирующая собственную временную логику вместо дублирования изображения. Тан Дунь избегает сквозной симфонической драматургии в духе классического Голливуда: он использует фрагментарную, эпизодическую модель, в которой музыкальные события возникают как отдельные ритуальные акты.

Ключевым является отказ от постоянного эмоционального сопровождения действия. Музыка появляется в точках внутреннего напряжения, паузы, ожидания, минуя кульминации зрелищного движения. Так, в сценах боевых поединков композитор нередко использует статичные, протяжённые звуковые пласты или вовсе минимизирует аудиоряд – музыка вступает не в момент физического столкновения, а в паузу после него, фиксируя внутреннее состояние персонажей.

Особую роль в партитуре играет виолончель, которая фактически становится «голосом», воплощающим человеческое измерение в фильме. В отличие от оркестрового письма, ассоциированного с мифологическим и эпическим, сольная виолончель звучит почти интимно. Важно подчеркнуть, что инструмент не «озвучивает» конкретного героя, но постоянно возвращает зрителя к телесному присутствию – дыханию, напряжению и т. д. Характерный пример – сцена, где Ли Мубай упражняется с мечом и разговаривает с Юй Сюлянь: виолончель и эрху звучат одновременно,

первая – низко и напряжённо, вторая – меланхолично; их взаимодействие передаёт не событие, а присутствие двух людей в ночной тишине. В этом проявляется ключевая особенность эстетики Тан Дуня: его музыка, физически ощутимая как живая, дышащая материя, становится формой телесности.

Использование композитором перкуссии, в том числе имитаций ударов по воде и природным материалам, усиливает эффект ритуальности. Звук здесь не абстрактен: он отсылает к физическому жесту и к архаическим практикам музицирования. В сцене поединка в бамбуковом лесу ведущим инструментом становится дицзы – вертикальная бамбуковая флейта; её медленное, изящное звучание не иллюстрирует движение тел, а создаёт ощущение ритуального пространства, в котором разворачивается бой.

Несмотря на жанровую принадлежность фильма к уся, музыка Тан Дуня систематически противостоит динамике экранного движения. В сценах боевых поединков композитор часто либо минимизирует музыкальное присутствие, либо использует статичные, протяжённые звуковые пласты. Такое решение принципиально расходится с голливудской традицией «подгонки» аудиоряда под монтаж и ритм действия. Музыка здесь вводит иное ощущение времени, близкое к ритуальному или созерцательному, где каждое движение оказывается вписанным в более широкий космологический контекст. В этом отношении Тан Дунь оказывается ближе к Тору Такэмицу, чем к Дж. Кейджу: тишина и пауза выступают у него как активные элементы композиции, вместо отрицания формы.

Музыкальный язык фильма сознательно выстроен композитором как гибридный. Оркестровые структуры западного симфонизма коррелируют с интонационными моделями китайской традиции, однако эти элементы не сливаются в эклектическое целое. Напротив, их напряжённое сосуществование становится смыслообразующим фактором.

Можно сказать, что музыка в киноленте «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» функционирует как культурный медиатор, переводящий мифологическое и философское содержание китайского повествования в форму, доступную международному зрителю, но не редуцированную до универсального клише. Это принципиально отличает творческий метод Тан Дуня от распространённой в западном кинематографе модели «экзотизации», при которой восточные музыкальные элементы выполняют лишь декоративную функцию, создавая атмосферный фон без содержательного диалога культур.

¹ Уся (сложение слов ушу «боевое искусство» и ся «рыцарь», «благородный человек») – уникальный жанр китайского кинематографа, получивший расцвет во второй половине XX века. Представляет собой фантастические приключенческие фильмы, изобилующие зрелищными сценами восточных единоборств.



Существенно, что музыка в фильме практически не используется для прямой эмоциональной манипуляции. Вместо этого она оставляет зрителю пространство для соучастия, размышления, внутреннего «дослушивания». В данном аспекте идеи Тан Дуня сближаются с кейджевским пониманием слушания как активного акта, но сохраняют авторскую интенцию и драматургическую ответственность, поддерживая баланс между автономностью и интерпретативной открытостью. Очевидно, что музыка Тан Дуня демонстрирует новую модель киномузыкального мышления, в которой:

- звук мыслится как телесное и ритуальное действие;
- тишина и пауза приобретают структурное значение;
- музыка формирует собственное время, не совпадающее с монтажным;
- киномузыка становится пространством культурного и философского перевода.

Именно эта модель позволяет рассматривать Тан Дуня как фигуру, завершающую линию, начатую Дж. Кейджем и Тору Такэмицу, но переводящую её в плоскость массового, международного кинематографа без утраты художественной автономии.

Анализ музыки к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» позволяет уточнить и конкретизировать ранее предложенный сравнительный подход, связывающий эстетику Дж. Кейджа, Тору Такэмицу и Тан Дуня в едином поле трансформации музыкального мышления второй половины XX – начала XXI вв.

В кейджевской парадигме тишина осмысливается как открытое пространство восприятия, в котором любой звук обретает статус музыкального события. В музыке к рассмотренной кинокартине этот принцип сохраняется, но радикально модифицируется: тишина встраивается в кинематографическую форму как носитель напряжения и ожидания, вместо разрушения драматургии.

Тан Дунь не отказывается от авторского контроля над звуковой формой. Однако сама логика использования пауз, редукции фактуры и предельной экономии музыкального материала демонстрирует преемственность кейджевского расширения понятия «музыки», теперь перенесённого в контекст повествовательного кино.

Работы Тору Такэмицу, в свою очередь, выступают промежуточным звеном: его киномузыка уже наделяет тишину структурной функцией, но ещё не переводит её в плоскость массового зрительского восприятия. Тан Дунь же делает следующий шаг, внедряя эту эстетику в глобальный кинематографический формат.

Кейджевская идея перформативности – отказ от фиксированного музыкального объекта в пользу события – в рассмотренном фильме Тан Дуня получает

телесно ориентированную, сопричастную форму.

Тору Такэмицу переосмысливал телесность через тембр и акустическое пространство, создавая «звуковые поля», в которых инструментальное звучание приобретало почти тактильные качества. Тан Дунь радикализует этот подход, вводя в кинематограф звук как физический жест – стук, трение, вибрацию, удар по воде, бамбуку, по природным материалам, отсылающие к архаическим практикам музицирования, где звук рождается из физического контакта с природной стихией, а не из абстрактного инструментального извлечения.

Таким образом, в сравнительной перспективе можно говорить о смещении от перформанса как концепта (Дж. Кейдж) к перформансу как телесному переживанию (Тан Дунь), при посредничестве Тору Такэмицу между этими полюсами. Одним из ключевых параметров сравнения становится отношение к музыкальному времени. Дж. Кейдж принципиально разрушает линейность, заменяя её множественностью одновременных процессов. Тору Такэмицу вводит модель «временных островов», в которой музыкальные эпизоды существуют как автономные состояния, не подчинённые логике визуального повествования.

В «Крадущемся тигре, затаившемся драконе» эта логика получает кинематографическое воплощение: звуковые фрагменты функционируют как остановки времени, противостоящие визуальной динамике. Музыка не ускоряет действие, а замедляет его, создавая эффект созерцательного мифологического хроноса. В результате Тан Дунь демонстрирует, каким образом авангардные концепции времени могут быть адаптированы для нарративного кино, не утратив своей философской глубины.

Дж. Кейдж радикально нивелирует иерархию между творцом, исполнителем и слушателем, в то время как Тан Дунь сохраняет композиторскую субъектность, но трансформирует её характер. Автор предлагает пространство для соучастия, вместо диктата интерпретации.

Тору Такэмицу в данном отношении занимает промежуточную позицию: его музыка глубоко авторская, но принципиально антидекларативная. Тан Дунь наследует эту установку, расширяя её до уровня межкультурного диалога, в котором музыка становится медиумом между традициями, объектами и способами слушания.

Таким образом, фильм «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» может быть рассмотрен как точка синтеза трёх эстетических моделей:

- Кейджа – расширенное понимание звука и тишины;
- Такэмицу – тембровое мышление и нелинейная временность;



- Тан Дуня – интеграция этих принципов в кинематографическую и транскультурную форму.

Музыка фильма демонстрирует, что идеи авангарда не только не исчерпали себя, но и получили новую жизнь в пространстве массовой культуры, где они продолжают работать как инструменты философского и эстетического осмысления.

Настоящее исследование было направлено на выявление способов трансформации авангардного музыкального мышления второй половины XX – начала XXI вв. в пространстве кинематографа, с особым вниманием к фигурам Дж. Кейджа, Тору Такэмицу и Тан Дуни. Сопоставление их эстетических стратегий позволило рассмотреть киномузыку в качестве самостоятельного философско-эстетического высказывания, переосмысляющего категории времени, тишины, телесности и авторства, вместо прикладного компонента фильма.

Идеи, сформулированные Дж. Кейджем в контексте радикального отказа от музыкальной иерархии и фиксированного произведения, трансформируются в кино, приспосабливаясь к условиям нарратива, визуальной структуры и массового восприятия, вместо исчезновения. Тишина, случайность, нефункциональный звук и расширенное понимание музыкального события получают в кинематографе иное, но не менее действенное измерение.

Анализ творчества Тору Такэмицу показал, что именно киномузыка становится для него лабораторией создания новой модели музыкального времени – фрагментарного, созерцательного, лишённого телеологии. В отличие от Дж. Кейджа, Такэмицу делает форму проницаемой, насыщенной паузами и акустическими «пустотами», которые функционируют как смысловые зоны, вместо её разрушения. Его киномузыка демонстрирует возможность существования авангардных принципов внутри повествовательной структуры, не подчиняясь ей полностью.

Музыка Тан Дуни, рассмотренная на примере фильма «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», выявляет следующий этап этой эволюции. Авангардные идеи интегрируются в глобальный кинематографический контекст, становясь частью межкультурного диалога. Тан Дунь опирается на фундаментальные установки авангарда,

по-своему интерпретируя их: отказ от иерархий, внимание к тембру и телесности, расширение границ музыкального материала. В результате возникает гибридная модель, в которой философия экспериментальной музыки сосуществует с требованиями зрительского кино.

Сравнительный анализ показал, что центральным связующим элементом между Дж. Кейджем, Тору Такэмицу и Тан Дунем является переосмысление роли слушателя. Музыка превращается в процесс, требующий соучастия, внимания и телесного присутствия, вместо объекта пассивного восприятия. В кинематографе это соучастие опосредовано визуальным рядом, но не отменяется – напротив, оно усиливается за счёт синестетического эффекта.

Отдельного внимания заслуживает вывод о том, что киномузыка становится одним из немногих пространств, где авангардные идеи продолжают функционировать в массовой культуре. В отличие от концертного зала, где экспериментальная музыка зачастую маргинализована, кино позволяет данным идеям взаимодействовать с широкой аудиторией, сохраняя при этом их философский потенциал.

Таким образом, исследование демонстрирует, что анализ киномузыки в контексте авангардных практик не только углубляет понимание конкретных композиторских стратегий, но и позволяет по-новому взглянуть на саму природу музыкального произведения в XX–XXI веках. Кинематограф предстаёт как медиум, внутри которого музыкальный авангард продолжает своё развитие, трансформируясь и обретая новые формы существования.

Перспективы дальнейших изысканий могут быть связаны с расширением предложенной сравнительной модели анализа авангардных композиторских стратегий в их взаимодействии с кинематографом на другие виды экранных искусств – видеоарт, игровые и интерактивные медиа, а также с более детальным анализом графической нотации и визуального мышления как мостов между экспериментальной музыкой и кинематографом. Именно в этих междисциплинарных зонах, как показывает данное исследование, сегодня формируются наиболее значимые художественные и теоретические открытия.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гойхман В.В. Маркеры индийского танцевального искусства в Сонате № 3 для препарированного фортепиано Дж.Кейджа // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2021. № 3. С. 21–28. URL: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/108/105> (дата обращения: 16.05.2026).
- 2/ Обручников И.М. Свойства звукового пространства в современном японском кинематографе // *Universum: филология и искусствоведение*. 2015. № 9–10 (22). С. 110–112.
- 3/ Русинова Е.А., Хабчук Е.М. Влияние традиций национальной культуры на приемы звукорежиссуры в японском кинематографе. Шумы и музыка // *Вестник ВГИК*. 2018. № 1 (35). С. 92–105.
- 4/ Саганенко А.Г. Опыт кинематографической тишины: прозрачное присутствие зрителя // *Музыка кинематографа: история и современность* Научная конференция с международным участием. Москва, 27 и 29 марта 2024 года: Тезисы докладов / Отв. ред. О.В. Собакина, Д.Г. Вирен. М.: Государственный институт искусствознания, 2024. 50 с.
- 5/ Снежкова Е.А. Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии: на примере инструментальных сочинений: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02; [Место защиты: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки]. Новосибирск, 2007. 309 с.
- 6/ Adorno T.W., Eisler H. *Komposition für den Film*. Neuaufl. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1996. 215 p.
- 7/ Chion M. *Audio-vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 1994. 239 p.
- 8/ Gorbman C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing; Bloomington: Indiana University Press, 1987. 190 p.
- 9/ Lie L.P.H. Toru Takemitsu's Film Music and Its Corresponding Film Genres // *International Journal of Arts and Sciences*. 2011. № 4(1). Pp. 145–158.
- 2/ Chion, M. (1994), *Audio-vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 239 p. (In Eng.)
- 3/ Goikhman, V.V. (2021), "Figurative world of Sonata No. 3 for prepared piano J.Cage in the context of Indian art", *ARTE*, No. 3, pp. 21–28. (In Russ.)
- 4/ Gorbman, C. (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, BFI Publishing, Indiana University Press, London, 190 p. (In Eng.)
- 5/ Lie, L.P.H. (2011), "Toru Takemitsu's Film Music and Its Corresponding Film Genres", *International Journal of Arts and Sciences*, No. 4(1), pp. 145–158. (In Eng.)
- 6/ Obruchnikov, I.M. (2015), "The Properties of Sound Space in Contemporary Japanese Cinema", *Universum: Philology and Art History*, No. 9–10 (22), pp. 110–112. (In Russ.)
- 7/ Rusinova, E.A., Khabchuk, E.M. (2018), "The Influence of National Cultural Traditions on Sound Design Techniques in Japanese Cinema: Noise and Music", *Vestnik VGIK (Journal of VGIK)*, No. 1 (35), pp. 92–105. (In Russ.)
- 8/ Saganenko, A.G. (2024), "The Experience of Cinematic Silence: The Ghostly Presence of the Viewer", *Music in Cinema: History and Modernity. Proceedings of the International Scientific Conference, Moscow, March 27 and 29, 2024: Abstracts* / Ed. by O.V. Sobakina, D.G. Viren, State Institute for Art Studies, Moscow, 50 p. (In Russ.)
- 9/ Snezhkova, E.A. (2007), *Tvorchestvo Takemitsu Toru v kontekste natsional'noy muzykal'noy kul'tury Yaponii: na primere instrumental'nykh sochineniy* [The creative work of Toru Takemitsu in the context of the national musical culture of Japan: the case of instrumental compositions] (Doctoral dissertation, Glinka Novosibirsk State Conservatory), Novosibirsk, 309 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гао Гэ, аспирантка, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург
E-mail: qinzhishang1115@gmail.com

AUTHOR INFORMATION

Gao Ge, PhD student, Vaganova Academy of Russian Ballet, Saint Petersburg
E-mail: qinzhishang1115@gmail.com



УДК 785.6

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ ДИ «ПЕЧАЛЬНАЯ ОПУСТЕВШАЯ ГОРА» ГО ВЭНЬЦИНА В ПОЛЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

ЛИ ЖУНЬПЭН

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки,
603952, Нижний Новгород, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена развитию жанра концерта для бамбуковой флейты ди в Китае на примере произведения «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцина. В исследовании используется комплекс научных методов, включающий системный и исторический подходы, анализ музыкального произведения. Представлены три вектора развития жанра инструментального концерта в культуре Поднебесной XX–XXI веков – концерт европейского типа, народный концерт, концерт для национального инструмента и оркестра китайских инструментов. Остановившись на второй разновидности концерта, в которой солирующий китайский инструмент противопоставлен симфоническому оркестру, автор ставит цель выявить особенности трактовки жанра концерта в произведении «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцина. В процессе работы решаются следующие задачи: обозначить основные виды инструментального концерта в китайской музыке XX–XXI вв.; определить специфику жанра концерта для бамбуковой флейты ди; проанализировать особенности композиции и музыкального языка концерта для флейты ди «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцина. Были выявлены следующие принципы работы автора в рассматриваемом произведении: 1) сохранение каденций солиста и трёхчастности классического жанрового инварианта; 2) драматизация жанра за счёт усиления гармонической и ладовой напряженности; 3) активизация ритмического начала (нерегулярная акцентность, синкопы, полиметрия и пр.); 4) редкость ладовой опоры на пентатонику и приближение к свободной атональности; 5) создание яркого контраста плотного оркестрового звучания и виртуозной партии солиста. Ракурс исследования отличается новизной, поскольку в нём раскрывается процесс трансформации европейского жанра концерта под влиянием солирующего инструмента неевропейского происхождения. Сочинение Го Вэньцина позволяет по-новому взглянуть на возможности создания и усиления драматизма в концертном жанре с солирующей бамбуковой флейтой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: флейта ди, народный концерт, Го Вэньцин, «Печальная опустевшая гора», жанр, культурный диалог.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

GUO WENJING'S DI FLUTE CONCERT "THE SAD DESERTED MOUNTAIN" IN THE FIELD OF CULTURAL DIALOGUE

LI RUNPENG

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod,
603952, Russian Federation

ABSTRACT. This article examines the development of the di flute concerto genre in China, using Guo Wenjing's "The Sad Desolate Mountain" as an example. The study utilizes a combination of scientific methods, including a systems approach, a historical approach, and an analysis of the musical work. Three vectors of development of the instrumental concerto genre in Chinese culture in the 20th and 21st centuries are presented: the European-style concerto, the folk concerto, the concerto for a national instrument, and the orchestra of Chinese instruments. In examining the second type of concerto, in which a solo Chinese instrument is contrasted with a symphony orchestra, the author aims to identify the specific aspects of the concerto genre's interpretation in Guo Wenjing's "The Sad Deserted Mountain". The author addresses the following objectives: to identify the main types of instrumental concerto in Chinese music of the 20th–21st centuries; to determine the specific features of the di flute concerto genre; to analyze the compositional features and musical language of Guo Wenjing's di flute concerto "The Sad Deserted Mountain". The author identifies the following principles of the composer's work in the concerto genre: 1) maintaining the soloist's cadences and the three-part structure of the classical genre invariant; 2) dramatizing the genre by enhancing harmonic and modal tension; 3) activating the rhythmic element (irregular accents, syncopations, polymetry, etc.). 4) the absence of modal support on the pentatonic scale and an approach to free atonality; 5) the creation of a striking contrast between the dense orchestral sound and the virtuoso soloist. The research approach is novel, as it explores the transformation of the European concerto genre under the influence of a non-European solo instrument. Guo Wenjing's piece offers a fresh perspective on the possibilities of creating and enhancing drama in the concerto genre with the solo bamboo flute.

KEYWORDS: di flute, folk concerto, Guo Wenjing, "Sad Deserted Mountain", genre, cultural dialogue.

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



Музыка для бамбуковой флейты ди, пройдя путь непрерывного развития в творчестве нескольких поколений китайских авторов, постепенно стала уникальным полем художественного межкультурного диалога. Поэтапно усваивались и подвергались переосмыслению современные техники композиции, формировались новые творческие концепции, осваивались возможности инструмента в разных жанровых условиях. Сложный процесс «контакта менталитетов» в произведениях для флейты ди¹ нашёл отражение и в жанре концерта, который в национальной музыкальной традиции становится одним из ключевых.

Пришедший с Запада жанр концерта в Поднебесной начал развиваться в трёх основных направлениях в соответствии с характером взаимодействия национальных и европейских инструментов. Первое направление – концерт европейского типа (фортепианные, скрипичные концерты и др.). Исторически данный тип концерта в Китае – самый ранний. Согласно исследованию Ван Цина, впервые фортепианный концерт в стране был создан ещё в 1935 году российско-китайским композитором Аароном Авшаломовым (1894–1965; Фортепианный концерт G-dur) [1, с. 85]. Затем последовали дебютные опыты 1930–1940-х гг. уже национальных композиторов, среди них – Цзян Вэнье (одночастный Концерт для двух фортепиано ор. 16, год создания – 1936; опубликован в 2006-м; в сочинении нет оркестровой партии) и Чжан Сяоху (Первый фортепианный концерт, 1945 г., каноны жанра соблюдены, хотя художественно опус представляется недостаточно зрелым) [Там же].

Второе направление, сочетающее европейские традиции симфонизма и специфические китайские черты, в научной литературе определяется как жанр «народного концерта». Согласно формулировке Чжан Чэна, это «жанр оркестровой музыки, основанный на контрастном противопоставлении партий солиста и симфонического оркестра, где в качестве солиста выступает национальный китайский инструмент» [9, с. 157].

Наконец, третий путь – по собственной национальной траектории – концерты для национально-го инструмента и оркестра китайских инструментов

(концерт «Слияние» Юй Сюньфа, 1978; «Концерт для цветка орхидеи» Чжань Юнмина, 1988; «Любовь орла» Лю Вэньцзина, 1990 и др. [7, с. 112]). Остановимся подробнее на второй разновидности концерта, в которой наиболее ярко проявляется диалогическое начало, взаимодействие восточной и западной музыкальной традиции.

Народные концерты достигают первой вершины своего развития в 1980–1990-е годы, на пике подъёма китайской «новой волны» [10, с. 61]. Чжан Чэн указывает, что наиболее часто партии солистов в народных концертах 1980-х гг. поручены бамбуковой флейте, эрху, пипе, гучжэну. Концерт для бамбуковой флейты, действительно, развивается стремительными темпами после окончания «Культурной революции» в период «реформ и открытости», о чём свидетельствуют яркие образцы в этом жанре – «Цан» («蒼», 1991) Ян Цина, «Прощальный сон» («別夢», 1991) Гао Вэйцзе, «Печальная опустевшая гора»² («愁空山», 1992) и «Дикий пожар» («野火», 2010) Го Вэньцзина, «Путешествие в Бачу» («巴楚行», 1995) Чжун Синьмина, «Летящая песня» («飞歌», 2002) Тан Цзяньпина и другие. Характерно, что многие концерты, написанные для симфонического оркестра, также имеют редакцию для коллектива народных китайских инструментов и наоборот. Обращение к концертному жанру с солирующим национальным инструментом имеет несколько причин. С одной стороны, это обусловлено освоением профессиональными композиторами западной музыкально-теоретической системы, с другой – переосмыслением традиционной культуры и акцентом на национальной идентичности. Поиск пути китайского симфонизма и концертирования привёл к проявлению особых специфических черт в процессе освоения европейского жанра.

Некоторые черты «народных концертов» обозначил в своей работе Чжан Чэн: соотношение программы с темами исторического прошлого государства; связь концепции сочинения с этическим началом в конфуцианстве; опора на текстовые первоисточники, литературоцентризм; внимание к национальной

¹ Важно наметить и аналогичное «встречное движение» в музыке для европейской флейты в творчестве китайских композиторов. См. об этом подробнее: [5].

² Встречаются различные переводы, в том числе «Скорбящая гора» в исследовании Ма Шухао [4, с. 164]. В своей работе мы придерживаемся варианта «Печальная опустевшая гора» как наиболее близкого к оригинальному названию.



фольклорной традиции – мифам, легендам и народным сказкам; доминирование лирико-эпического типа симфонизма; повествовательность изложения; глубокая корреляция принципов концертного жанра с придворной музыкальной традицией Китая; влияние на музыкальное воплощение концерта смежных видов искусства, характерных для Поднебесной – живописи, каллиграфии, музыкальной драмы и др.; апеллирование к современным композиторским техникам и приёмам [9, с. 159–160]. Автор, исследуя глубинные особенности феномена «народного концерта», приходит к выводу, что формальные элементы архитектуры произведения, как правило, связаны с заимствованием европейской традиции, в то же время они оригинально соединяются с китайской эстетической концепцией, национальным содержанием.

Исторически активная работа в жанре концерта для бамбуковой флейты предшествует освоению китайскими композиторами камерных ансамблевых форм, что может быть связано с несколькими смежными процессами развития национальной музыкальной культуры.

Во-первых, это постепенный переход китайской музыки от экстраспективного к интроспективному типу высказывания, от внешнего к внутреннему. Во-вторых, следует обозначить эволюцию от чистой вестернизации (поскольку природа концертной формы глубоко коренится в западной классической музыкальной системе) к более уникальным решениям в русле национального искусства, открывая путь к индивидуальным проектам³ «с китайским лицом».

Наконец, в-третьих, проблема сложного акустического проектирования и создания баланса голосов затормозила развитие ансамблевой музыки с бамбуковой флейтой, её решение предполагало опору на зрелое камерное мышление и синтез языковых средств национальных инструментов, которые ещё требовали теоретического и практического освоения. На начальном этапе развития камерной музыки для бамбуковой флейты подобные условия отсутствовали, что стало одной из ключевых причин относительного отставания ансамблевых форм по сравнению с европейской моделью концерта для солиста с оркестром.

Концерты для бамбуковой флейты в ряду других

«народных концертов» продемонстрировали возможность реализации принципов симфонизации и концертирования и показали пути обновления музыки для национальных инструментов. Усиление после 1980-х гг. акцента на самовыражении и индивидуальных решениях, внимания композиторов к интроспективному высказыванию, стимулировало интерес к эксперименту. С одной стороны, происходило активное обращение к региональным культурным нарративам, с другой – к богатому арсеналу западного авангарда (серийности, сонористике, алеаторике, минимализму и др.), переосмысленной музыкальной лексике. Возник целый пласт произведений в концертном жанре с применением новейших композиционных техник, например «Цан» Ян Цина, «Прощальный сон» Гао Вэйцзе, «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзина. Остановимся подробнее на ярком образце такого типа – концерте для флейты ди «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзина.

Го Вэньцзин (род. 1956) по праву считается одним из выдающихся современных композиторов Китая. Увлечение литературой приводит к литературоцентризму, отражённому в его творческом подходе [4, с. 163–164] в таких концертных опусах, как: Концерт для арфы на тексты Хайцзы, ор. 36 (2001); Концерт для флейты ди «Печальная опустевшая гора» на стихи Ли Бо, ор. 18b (1995), Концерт для эрху «Дикая трава» в честь годовщины смерти Лу Синя, ор. 44 (2006) [4, с. 164]. В художественном творчестве автора ощущается совершенное владение всеми принципами современной западной музыки, и в то же время – сохраняется опора на китайское мировосприятие.

Так, в концерте для флейты ди «Печальная опустевшая гора» реализована концепция обобщённого плана, связанная с важнейшим природным символом Поднебесной – горой. Отметим, что этот же символ возникает и в другом его произведении для хора и симфонического оркестра на стихи древнекитайского поэта Ли Бо – «Трудны дороги в Шу», метафорически выражающем через сложный подъём на вершину чувство утраты, личные переживания о стране и народе. В этих сочинениях – единый источник: текст Ли Бо «Трудны дороги в Шу». «Печальная опустевшая гора» – строчка из данного стихотворения⁴.

³ Ю.Н. Холопов понимает под индивидуальным проектом следующее: «Для каждого произведения композитор сочиняет, вместе с материалом, свою особую форму, тем самым, отказываясь от векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создаётся не тип, а индивидуальный проект (ИП) вещи» [6, с. 257].

⁴ Представим его отрывок для понимания концепции музыкального сочинения: «...Ах, когда же, скажите, из западных странствий вернусь? / О, дороги, дороги! Тут скалы круты и отвесны, / Только грустные птицы сидят на засохших ветвях / Или с жалобным свистом кружатся по лесу. / Козодой прокричал под луной. /

Пример 1. Го Вэньцин. Концерт для ди «Печальная опустевшая гора». Первая часть, тема вступления, тт. 1–23

Влияние европейской традиции у Го Вэньцина проявляется уже в использовании расширенного тройного состава оркестра, (который указан в концерте для флейты ди), характерного для позднеромантической музыки. При этом новым представляется внедрение в качестве солистов трёх флейт ди – цюй-ди (диапазон от d^1 до e^3), банди (диапазон от g до a^2) и басовой банди (диапазон от d до g^2), а также дополнительных национальных инструментов в состав симфонического оркестра – пайсяо (аналога флейты Пана), китайского большого барабана, сяобо (китайских тарелок), китайских колокольчиков (или «древа колокольчиков»), луо (китайского гонга). По словам исследователя Ма Шухао, композитор большое внимание уделил изучению тембровых и технических возможностей бамбуковых флейт, не просто внедрив традиционные приёмы игры, но существенно развил и расширив их за счёт мелодических хроматизмов, использования циркуляционного дыхания [4, с. 167]. Сам музыкальный материал оказывается серьёзно переосмыслен автором: в традиционной музыке редко встречались трагические и драматические образы, представленные в анализируемом сочинении.

Концерт «Печальная опустевшая гора»

Так тоскливо в пустынных горах! / Страшно здесь, побледнеет любовью, кто б он ни был, / Легче к небу взойти, чем до Шу по дорогам добраться». Текст стихотворения Ли Бо дан в переводе советского и российского востоковеда С.А. Торопцева. См. подробнее: [3].

представляет собой трёхчастный цикл, что композиционно соответствует европейскому инварианту жанра концерта. Но, как указывает исследователь Хуан Шуай, помимо трёхчастности, здесь реализуются вариационный принцип и традиционная китайская форма *бань ши* [8, с. 92].

Рассмотрим отдельные темы произведения, чтобы выявить основные образы, связанные с литературной программой. Первая часть начинается со вступления (Lento), исполняемого со скольжением (*glissando*) в партии солиста с использованием циркуляционного дыхания на протяжении 45 тактов. С помощью приобретающей сонористическое значение партии бамбуковой флейты и прозрачного, по-веберновски пуантилистического⁵ сопровождения оркестра, создаётся пейзажная зарисовка контуров бесконечной горной гряды (Пример 1), где преобладают «мягкие» тихие тембры – арфы, флейты, кларнеты, затем – струнные. Музыка возникает из тишины, постепенно, очень медленно уплотняясь, начиная с высокого, переходя к среднему и низкому регистру, обогащаясь краткими мелодическими элементами (у флейт, скрипок), достигая своей вершины развития на туттийных аккордах с подчёркнутым ударом большого барабана и дрожащим металлическим *tremolo* тарелок. Задача композитора здесь сводится к созданию ощущения широкой пространственной перспективы.

⁵ Или даже в духе певучего «кантиленного» пуантилизма Л. Ноно.



«Бесконечность» мелодии ди – одно из главных средств его воплощения.

Примечательна уже во вступлении работа с мелодическими построениями – диалоговыми репликами между солистом и оркестром. Напомним, что традиционный принцип концертирования предполагает поочерёдное исполнение тем, их достаточно обширных построений в партиях солиста и оркестра (это реализуется особенно ярко в двойной экспозиции). Здесь же, в теме вступления, Го Вэньцин отходит от формального следования западному образцу и представляет интонационные переключки партий. Так, начальное восходящее трихордовое движение у флейты ди сменяется редуцированными до секундовой интонации репликами кларнета, арфы, а затем расширенными до гаммообразных пассажей флейт пайсяо. Иную функцию несут контрабасы, создающие органичный пункт от звуков *c* и *b*.

Тема вступления первой части воплощает образ горы, создавая яркий звукоизобразительный эффект. Одновременно это образ психологически наполненный, передающий «мистический трепет людей перед природой» [4, с. 167]. Основным средством, служащим для создания туманного мрачного колорита, здесь является гармонический язык. Он наполнен диссонансами, придавая теме горы эмоциональную обострённость, драматический накал.

Главная тема (2 такта перед ц. 60) основана на танцевальной попевке с устремлённым кружащим движением мелодии. По оркестровым решениям (использованию «прохладных» и «скользящих» тембров – ксилофона, арфы, фагота, кларнета и флейты), замысловатой метроритмической игре с исчезновением акцентов, а также опоре на отстранённую и «остранённую» модель народной пляски эта тема оказывается стилистически близка музыке И.Ф. Стравинского. Ясно ощутимая мажорная ладовая окраска и в то же время невозможность ухватить основной тон *as* из-за его подмены «чистым» *a* (подобный принцип «мерцания» тонов наблюдаем и в отношении других диатонических ступеней) усиливают в музыке игровое начало.

Мотив игры есть и в ритмической организации темы. Ровная регулярно акцентная ритмика, представленная в начале, демонстрирует тенденцию к уменьшению длительностей – секстолям, тридцать вторым, и, наконец, к распаду до пульсации трели. Такая работа отлична от метода И.Ф. Стравинского: русский композитор, как правило, уже в момент экспонирования темы разрушал регулярность, изламывая чёткие пропорции и упорядоченность. У Го Вэньцина

– видим сам процесс разрушения тематизма посредством ритмического уменьшения.

Решение основной темы нетипично для жанра концерта. Здесь нет преобладания солиста или оркестра: оба участника движутся в едином непрерывном потоке развёртывания музыкального материала. Лишь в процессе нарастания звучности оркестровой партии (2 такта перед ц. 75) солист отступает, функция оркестра расширяется, начиная включать в себя как изложение основного тематизма, так и создание ярких тембровых пятен, которые предвосхищают контрастный переход к каденции солиста.

Форма сонатного *allegro* здесь не выдержана. Го Вэньцин не включает в структуру первой части контрастную побочную тему с другим тональным устоем. Сразу после проведения главной темы композитор помещает выписанную каденцию солиста (ц. 100), в которую внедряет основные интонационные реминисценции: продолжительный начальный тон, трихордовые восходящие обороты, нисходящие пассажи плясовой темы, рассыпающиеся на общие формы движения.

Окончание первой части (раздел *Adagio*, ц. 101) свидетельствует о наличии тематической арки (появляется семитактовое повторение материала вступления у бамбуковой флейты). Как указывает Ма Шухао, подобные реминисценции используются композитором в финалах всех трёх частей концерта [4, с. 167].

Тональное решение первой части оказывается совершенно нехарактерным для западных мастеров, но довольно типичным для китайских авторов. Если во вступлении и в главной теме устоем был тон *as*, то раздел *Adagio* утверждает в качестве тональной основы тон *c*. Таким образом, тональная реприза не выдерживается.

Между тем для европейской музыки возвращение к основному тону имеет основополагающий, фундаментальный смысл. «Феномен тяготения между звуками, чувство тонального центра – отражение нашей врожденности в систему мироздания, аналог гравитации», который «беспощадно трансформирует любую ментальную инакость», – пишет В.В. Задерацкий [2].

В китайском музыкальном мышлении отсутствует потребность в создании ясности, пропорциональности и закруглённости композиции: для него важнее процессуальное начало. И хотя внешне прослеживаются черты трёхчастной структуры с каденцией, формально близкой к концертам эпохи романтизма, главенствует здесь принцип постепенного развития, отсылающий к национальной музыкальной традиции.



Пример 2. Го Вэньцин. Концерт для ди «Печальная опустевшая гора». Вторая часть, Первая тема солиста, ц. 15



Пример 3. Го Вэньцин. Концерт для ди «Печальная опустевшая гора». Вторая часть, Тема флейты-пикколо, ц. 45

Это отражается не только в тональной разомкнутости, но, например, и в постепенной, а не контрастной смене темпов по типу: 散-慢-中-快-慢-散 (в свободном темпе – медленно – умеренно – быстро – медленно – в свободном темпе). Нетипично для первой части и то, что драматургически она не содержит в себе ни намёка на конфликтность и имеет функцию пролога, предварительного действия – этим во многом объяснимо и отсутствие побочной партии, тонального конфликта.

Сопоставление солиста и оркестра происходит уже во второй части концерта Го Вэньцина. Как указывает Хуан Шуай, в ней находит отражение опора на традиционное искусство народов Цзино ман-тун и йи ман-гонг [8, с. 92]. Оркестровое вступление с сумрачными, но мягкими засурдиненными тембрами струнных и тромбонов контрастирует виртуозной светлой темой солиста.

Строение первой темы (Пример 2) демонстрирует уже обозначенный выше принцип последовательного

становления. При сохранении единого ритма, повторяемости трёх мелодических ячеек и резюмирующем пассаже в четвёртой, происходит поэтапное замещение нот, из-за чего возникает ощущение сквозного развития. Расширение интервального состава мелодических ячеек, их постепенная хроматизация приводит к усилению напряжения и внутреннего драматизма: тембр флейты ди становится всё более крикливым, нервным, надрывным. Это создаёт яркий контраст к темам, звучащим в оркестре.

Так, вторая тема у флейты пикколо (Пример 3) кантителенна по характеру. Изначально в мелодии ясно ощутима опора на пентатонику, которая, однако, разрушается уже во второй фразе введением нисходящего скачка на тритон (ц. 45, т. 4) и хроматического движения вокруг основного устоя *es* (такт перед ц. 50). При этом возникает необычное полиладовое наложение: в аккомпанирующей партии у вторых скрипок и арф помещены арпеджио по звукам *d-a-es*, обыгрывающие фригийский *d-moll*. Строение темы, напротив, отсылает



к европейской классической традиции: четвертитактовое построение первого предложения с окончанием на устое сменяется предложением повторного типа с завершением на условной доминанте (*b*).

Вторую тему непосредственно сменяет третья, порученная валторнам и тромбонам (ц. 55). Обратим внимание на тембровое сопоставление полярных голосов – самого высокого «хрупкого» инструмента и низких мощных тембров медных духовых. Тем не менее, вторая тема производна от первой, ритмически близка ей и содержит сходные движения малосекундовых опеваний. Сближают их и структурные особенности: строение предложений здесь также квадратно, их начальные интонации рифмуются, а окончания решены в тональном соотношении T–D. Отличие третьей темы от второй кроется в том, что она опирается на новый устой – *cis*, довольно далёкий для тональности второй темы (то есть ладотональный контраст здесь сохраняется).

Повторное проведение второй темы отклоняется по ладу от начального варианта (устоем здесь служит *fis*; в аккомпанементе полиладовое наложение *f-c-fis*). Ответ второй темы отдан гобой и арфе (устой – *a*).

Оригинально решена кульминация второй части, приближающая звучание произведения к сонорной композиции. На фоне экспрессивного исполнения тона *e³* у солиста в оркестре помещён пульсирующий кластер (ц. 75). Большое значение в данном эпизоде отведено ударным инструментам (особенно тарелкам), ранее не игравшим в произведении значительной роли. В таком подходе усматривается внутренняя связь музыки концерта Го Вэньцзина с традиционной китайской оперой, в которой чеканный ритм китайских тарелок является важной приметой кульминационной зоны⁶. Каденция солиста, помещённая после повторного проведения двух тем оркестра, основана на материале первой темы, выступающей контрапунктом к ним.

Репризное проведение первой темы солиста, как и в первой части, излагается не от основного тона, а от «белого» устоя – *a*, вновь сообщая музыке тональную разомкнутость («росчерк пера» представителя китайской музыкальной традиции). От современных западных техник Го Вэньцзин заимствует не только сонорные формы письма (пятна-кластеры), но и элементы алеаторики фактуры, внедряя в финале второй части условную графическую нотацию.

Как видим, вторая часть содержит в себе сопряжённость концертирующих партий солиста и оркестра, выраженную в сопоставлении первой темы и двух связанных между собой тем флейты-пикколо и низких медных духовых инструментов. Вторая часть имеет репризное строение, обусловленное повтором основной темы солиста, однако от классического варианта трёхчастности её отдаляет как отсутствие тональной репризы, так и контрапунктическое соединение трёх тем между собой без мотивной разработки, вариантного развития или контрастного сопоставления. Следование традициям концерта (сопоставление солиста и оркестра, помещение каденции перед репризным проведением основной темы) оказывается формальным и трактуется крайне свободно.

Драматическим центром композиции становится третья часть. В ней усилена роль группы ударных инструментов, которым Го Вэньцзин поручает ритмическое *ostinato*, создавая контрапункт теме в партии остального оркестра. В качестве шумовых инструментов здесь также трактованы виолончели и контрабасы *divisi*, создающие сухой «скрежет» *glissando* уплотнённого кластера (*h-c-des-e-f-ges*).

Основная тема, образующая независимую линию от ритмического *ostinato*, поручена струнным инструментам (3 т. перед ц. 10). Ладовое решение здесь проясняется (минорная пентатоника от *c*), что отличает его от предыдущего тематического материала. Ритмически тема близка третьей теме второй части, но унисонная фактура, согласованность оркестра, противопоставленного группе ударных инструментов, не позволяет проводить между ними очевидные параллели.

Со временем основная тема третьей части драматизируется за счёт альтерированных ступеней, хроматизации основной мелодии. Унисонное звучание на фоне патетического «высказывания» ударных инструментов придаёт основной теме гимнический характер. Контрастом к ней служит тема солиста из средней части (Пример 4). Если первой теме была свойственна ритмическая чёткость и ясность, то здесь, напротив, автор стремится к максимальному ритмическому освобождению, усилению импровизационности. Обилие мелизмов и исполнение *ad libitum* сближает эту тему с исконными традициями игры на бамбуковой флейте.

Тема флейты ди начинает развиваться вариационно, опорные тоны обогащаются проходящими звуками и украшениями, фактура усложняется. Один из оригинальных для произведения методов обновления, найденный Го Вэньцинем, – имитации между флейтой ди

⁶ Эта линия ударных инструментов, как носителей драматического начала, в дальнейшем будет продолжена в финале произведения.



Пример 4. Го Вэньцзин. Концерт для ди «Печальная опустевшая гора». Третья часть, Вторая тема, ц. 65

и скрипкой (ц. 100). Развитие устремлено к кульминационной зоне с аккордовым проведением основного тематического построения в соединении с тембром ударных инструментов. Достигаемое единство ведёт к драматической фигуре музыкальной речи – сопоставлению аккордов *tutti* и пауз. Усиление напряжения осуществляется и за счёт введения в кульминационной зоне сонорных пятен (кластеров) в партии струнных (в другой редакции – у арфы, ц. 160).

Реприза динамизирована, при этом в ней выдержана основная тональность *c-moll*. Изложение основной темы у солирующей флейты ди осуществляется под сумрачный аккомпанемент, напоминающий траурный набат, у контрабасов, виолончелей, контрафаготов – словно отзвуки былых бурь. Дальнейший раздел репризы возвращает ощущение неразрешённости конфликта. Здесь до предела усилены контрасты *tutti* и *sol*. Так, в оркестре преобладают ритмические и гармонические средства (скандирование диссонирующих аккордов), а в партии флейты – мелодические (также в ней представлено скрытое полифоническое движение). Динамические полюса достигаются в последних тактах концерта, где проведение нисходящей мелодической линии у флейты к тону *d* помечено ремаркой *pppp*, а последующий кластер в партии оркестра – *sfff*.

Таким образом, рассмотрев сочинение «Печальная опустевшая гора» Го Вэньцзина, можно выделить следующие особенности работы композитора:

1/ Отталкиваясь от традиционной формы классического концерта (использование каденций солиста, сохранение трёхчастности цикла), автор трактует жанр достаточно свободно, что проявляется в исключении сонатного *allegro* первой части, двойного проведения тем у солиста и оркестра, в принципиальной тональной разомкнутости формы.

2/ Для усиления драматической экспрессии, заложенной в содержании произведения, Го Вэньцзин широко использует хроматику (исследователь Хуан Шуай насчитывает 566 хроматических нот в виртуозных пассажах, что представляет большую исполнительскую

сложность [8, с. 93]), диссонантную аккордовую фактуру, доходящую до сонорных пятен-кластеров, политональные наложения, экспериментирует с микрохроматикой, обогащая фактуру многочисленными *glissandi*.

3/ Большое внимание автор уделяет ритму, во многом сближаясь с методом работы И.Ф. Стравинского. Это проявляется в намеренном избегании регулярно-акцентной ритмики, широком использовании синкоп, полиметрии (например, 5/8 и 7/8 в разработке), активном включении приёма ритмического *ostinato*, усилении роли группы ударных инструментов.

4/ Композитор, в отличие от многих современников, редко опирается на пентатонику в строениях основных мелодических тем, а приближает их к свободной атональности.

5/ Драматическое напряжение создаётся благодаря контрасту плотного оркестрового звучания оркестра и виртуозной драматической партии солирующей бамбуковой флейты, что усиливает театральность музыки.

Произведение Го Вэньцзина позволило по-новому взглянуть на возможности флейты ди в жанре народного концерта, где композитор представил её как инструмент, способный выразить сильные и глубокие драматические образы. Такой принцип позволяет говорить об отходе от классического европейского инварианта концерта с его игровой природой и опоре автора на более поздние образцы жанра (можно назвать двухчастный Концерт для флейты с оркестром К.Нильсена, 1926 год, хотя драматический накал в нём слабее, а средства создания экспрессивной остроты ограничены и в основном представлены в партии оркестра, а не солиста).

Однако в исторической перспективе дальнейшее развитие жанра концерта для флейты ди в Китае после Го Вэньцзина пошло на убыль, уступив ведущее место камерным жанрам, где доминируют субъективное высказывание и сокровенный диалог, в которых флейта ди способна представить свои достоинства в полной мере.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ван Цзин. Фортепианный концерт в творчестве китайских композиторов: к истории становления жанра // *Художественное образование и наука*. 2023. № 3. С. 83–92.
- 2/ Задерацкий В.В. Музыкальная глобализация: новое измерение дихотомии «Восток – Запад» // *Музыкальная академия*. 2025. № 3. С. 34–51. URL: <https://mus.academy/articles/musical-globalization-a-new-dimension-of-the-east%E2%80%93west-dichotomy> (дата обращения: 09.05.2026).
- 3/ Ли Бо. Трудны дороги в Шу // *Китайская поэзия*. URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=2931 (дата обращения 23.11.2025).
- 4/ Ма Шуhao. Китайская литература в произведениях современного композитора Го Вэньцина // *Вестник музыкальной науки*. 2022. № 2. С. 162–174.
- 5/ Мао Нань. Флейтовое искусство в Китае XX–XXI веков: вестернизация или национальная идентичность? // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2018. № 4 (50). С. 48–51.
- 6/ Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // *Наука без границ: сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dūnyasi»* / сост.: А.А. Амрахова. М.: Композитор, 2015. С. 244–266.
- 7/ Хуан Шуай. Китайские традиционные духовые инструменты в контексте европейских академических жанров: композиторы Ян Цин и Чжу Шижуй // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2022. № 2 (47). С. 110–121.
- 8/ Хуан Шуай. Современная музыка для традиционных духовых и ударных инструментов Китая: композиция и исполнительство: Дисс. ... канд. искусствоведения. Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2025. 358 с.
- 9/ Чжан Чэн. Жанр «народного концерта» в творчестве китайских композиторов // *Вестник музыкальной науки*. 2024. № 3. С. 156–163.
- 10/ Янь Цзянань, Юнусова В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // *Журнал Общества теории музыки*. 2018. № 4 (24). С. 60–73.

REFERENCES

- 1/ Wang, Jing (2023), “The Piano Concerto in the Works of Chinese Composers: Toward a History of the Formation of the Genre”, *Khudozhestvennoye obrazovaniye i nauka* [Art Education and Science], No. 3, pp. 83–92. (In Russ.)
- 2/ Zaderatsky, V.V. (2025), “Musical Globalization: A New Dimension of the East-West Dichotomy”, *Muzikal'naya akademiya*

[Music Academy], No. 3, pp. 34–51, Available at: <https://mus.academy/articles/musical-globalization-a-new-dimension-of-the-east%E2%80%93west-dichotomy> (Accessed 09 May 2026). (In Russ.)

- 3/ Li, Bo (2025), *Trudny dorogi v Shu* [The Roads to Shu Are Difficult], *Kitayskaya poeziya* [Chinese Poetry], Available at: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=2931 (Accessed 23 November 2025). (In Russ.)

- 4/ Ma, Shuhao (2022), “Chinese Literature in the Works of Contemporary Composer Guo Wenjing”, *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], No. 2, pp. 162–174. (In Russ.)

- 5/ Mao, Nan (2018), “Flute Art in China of the 20th–21st Centuries: Westernization or National Identity?”, *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Music Education], No. 4 (50), pp. 48–51. (In Russ.)

- 6/ Kholopov, Yu.N. (2015), “New Paradigms of Musical Aesthetics of the 20th Century”, *Nauka bez granits: sbornik statey k 15-letiyu zhurnala «Musiqi dūnyasi»* [Science Without Borders: A Collection of Articles for the 15th Anniversary of the Journal “Musiqi Dūnyasi”], ed. by Amrakhova, A.A., *Kompozitor*, Moscow, pp. 244–266. (In Russ.)

- 7/ Huang, Shuai (2022), “Chinese Traditional Wind Instruments in the Context of European Academic Genres: Composers Yang Qing and Zhu Shirui”, *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac], No. 2 (47), pp. 110–121. (In Russ.)

- 8/ Huang, Shuai (2025), *Sovremennaya muzyka dlya traditsionnykh dukhovykh i udarnykh instrumentov Kitaya: kompozitsiya i ispolnitel'stvo* [Contemporary Music for Traditional Chinese Wind and Percussion Instruments: Composition and Performance], Ph.D. diss. in Art History, Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, 358 p. (In Russ.)

- 9/ Zhang, Cheng (2024), “The “Folk Concert” Genre in the Works of Chinese Composers”, *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], No. 3, pp. 156–163. (In Russ.)

- 10/ Yan, Jianan, Yunusova, V.N. (2018), “Chinese “New Wave” and the Works of Xu Changjun”, *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], No. 4 (24), pp. 60–73. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Жуньпэн, аспирант, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Россия
E-mail: 352045171@qq.com

AUTHOR INFORMATION

Li Junpeng, PhD Student, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Russia
E-mail: 352045171@qq.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

- 41/ **ЗАЙЦЕВА Ж.Н.**
Визуальные образы религии
в интернет-культуре: анализ
методологических подходов
- 52/ **БЕЛЬСКАЯ Е.В., ГАРИБОВ Р.Г.,
ЮРКО А.Н.**
Мотивы жертвоприношения
в спектаклях Камы Гинкаса
- 60/ **ОРИФЖОНОВ Х.С.**
Узбекская музыкальная культу-
ра национального периода как
объект нематериального куль-
турного наследия



УДК 008

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ РЕЛИГИИ В ИНТЕРНЕТ-КУЛЬТУРЕ: АНАЛИЗ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ

Ж. Н. ЗАЙЦЕВА

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

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются визуальные религиозные образы и процессы их трансформации в интернет-пространстве, включая: изменение формы и визуальной грамматики, переосмысление идеологического и сакрального содержания. Фокус внимания направлен на механизмы деконструкции, «ремикса», политизации и коммерциализации религиозных изображений в цифровой среде и выявление их роли в формировании новой религиозной идентичности. Анализ трансформации на формальном, содержательном и контекстуальном уровнях осуществлён в опоре на ряд методологических подходов, в том числе: семиотический подход Р. Барта, визуальную грамматику Г. Креса и Т. ван Левена, теорию репрезентации С. Холла, концепцию «пикториального поворота» У. Джона Т. Митчелла, концепцию медиатизации религии С. Хьярварда и концепцию меметической визуальности Л. Шифман и др. В результате проделанной работы автор делает вывод, что в интернет-среде сакральные образы утрачивают устойчивую связь с исходным контекстом, фрагментируются и комбинируются с другими визуальными кодами, образуя гибридные формы; их семантика меняется, превращая образ в маркер групповой принадлежности или инструмент манипуляции. Трансформация ведёт к десакрализации, но одновременно расширяет культурную узнаваемость и доступность религиозных образов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: религиозная идентичность, религия, трансформации визуальных религиозных образов, семиотический подход, визуальная грамматика, репрезентация, пикториальный поворот, меметическая визуальность, визуальная репрезентация.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

VISUAL IMAGES OF RELIGION IN INTERNET CULTURE: AN ANALYSIS OF METHODOLOGICAL APPROACHES

ZH.N. ZAITSEVA

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

ABSTRACT. The article examines visual religious images and the processes of their transformation in the Internet environment, including: changing the form and visual grammar, rethinking ideological and sacred content. The focus is on the mechanisms of deconstruction, “remixing”, politicization and commercialization of religious images in the digital environment and the identification of their role in the formation of a new religious identity. The following methodological approaches have been applied to analyze transformation at the formal, substantive, and contextual levels: the semiotic approach of Roland Barthes, the visual grammar of Gunther Kress and Theo van Leeuwen, the theory of representation by Stuart Hall, the concept of “pictorial turn” by William John Thomas Mitchell, the concept of the mediaticization of religion by Stig Hjarward, and the concept of memetic visuality by Limor Shifman et al. As a result of the work done, it is possible to come to the conclusions that: in the Internet environment, sacred images lose their rigid connection with the original context, fragment and combine with other visual codes, forming hybrid forms, their semantics change, turning the image into a marker of group affiliation or a tool of manipulation. Transformation leads to desacralization, but at the same time expands cultural recognition and accessibility of religious images.

KEYWORDS: religious identity, religion, transformations of visual religious images, semiotic approach, visual grammar, representation, pictorial rotation, memetic visuality, visual representation.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares no conflict of interest.



Цифровая эпоха коренным образом изменила наше восприятие религиозных символов. То, что раньше хранилось в стенах храмов и священных книгах, теперь свободно циркулирует в интернете, подвергаясь переосмыслению и даже пародированию. По мнению Стюарта Гувера, «медиа и религия пересекаются и смешиваются в культурном опыте медиааудитории» [14, с. 13]. Соединение сакрального и профанного в калейдоскопе онлайн-культуры, порождает новые формы религиозного самовыражения и идентичности. Этот процесс ставит сложные вопросы: как сохранить аутентичность религиозного опыта в эпоху цифровых технологий? Какие этические границы допустимы при использовании религиозных символов в онлайн-пространстве? Как бороться с распространением дезинформации, маскирующейся под религиозный дискурс?

Интернет превратился не просто в площадку для обмена информацией, но и в пространство для совершения ритуалов. Верующие объединяются в онлайн-сообщества, преодолевая географические барьеры. Это открывает новые горизонты для религиозной жизни, но одновременно несёт серьёзные риски.

С одной стороны, цифровые технологии предоставляют уникальные возможности для сохранения и популяризации религиозного наследия. Виртуальные музеи, онлайн-экскурсии по храмам и монастырям, цифровые архивы религиозных текстов – всё это позволяет расширить доступ к религиозной культуре. Кроме того, интернет становится площадкой для религиозного образования и проповеди: верующие могут общаться, обмениваться мнениями и получать ответы на свои вопросы.

С другой стороны, подобная доступность привлекает экстремистские группировки, использующие цифровые каналы для распространения своих идей. Это создаёт угрозу искажения религиозных учений и манипулирования сознанием людей.

Таким образом, современность представляет собой одновременно и вызов духовным и нравственным принципам, которые проповедуют религии, и возможность использовать новые формы коммуникации и распространения учений. Адаптация к существующим реалиям требует критического осмысления традиционных ценностей и разработки стратегий, направленных на защиту религиозного наследия от искажений в цифровом мире.

Важно помнить, что цифровое пространство отражает наши намерения и ценности. Мы можем использовать религиозные символы для укрепления духовных ориентиров – или позволить им стать инструментом манипуляции. Решение зависит от каждого из нас.

Этот выбор проявляется через многообразие форм религиозной жизни в интернет-культуре. Традиционные конфессии активно осваивают цифровой мир: ведут официальные сайты, транслируют богослужения, создают мобильные приложения. Например, православные приходы предлагают онлайн-заказ треб и виртуальных свечек, а католическая церковь использует соцсети для проповеди на десятках языков.

Новые религиозные движения зарождаются и существуют исключительно в интернете, от шуточных до более серьёзных сообществ, сочетающих элементы разных учений. Персональная религиозность выражается в создании собственных духовных практик. Пользователи сети выбирают из множества онлайн-ресурсов то, что резонирует с их убеждениями – медитации в приложениях, подборки цитат из священных текстов, тематические подкасты.

Виртуальное и реальное переплетаются, образуя гибридные формы, где участники онлайн-групп встречаются офлайн, а прихожане храмов участвуют в совместных онлайн-молитвах. Образовательные и просветительские формы религиозности проявляют свою деятельность через онлайн-университеты, каналы богословов, подкасты о религии, расширяя доступ к знаниям и помогая глубже понять традиции. Виртуальные паломничества, 3D-реконструкции утраченных святынь, цифровые иконы являются новыми способами взаимодействия с сакральным. То есть Интернет не просто переносит религию в онлайн, а трансформирует её, создавая пространство для диалога, экспериментов и поиска – где каждый пользователь становится в определённом смысле соавтором религиозной культуры.

Х. Кэмпбелл отмечает, что процесс «дегитализации» религий не приводит к замещению традиционной религиозной практики цифровой, а формирует новую реальность. «Онлайн- и офлайн-сферы религиозной жизни не существуют изолированно – они переплетаются, создавая гибридное пространство, в котором цифровые практики не заменяют, а дополняют и трансформируют традиционные формы

религиозности» [6, с. 15]. Этот тезис раскрывает ключевую идею, что виртуальная религиозная жизнь не противопоставляется реальной, а взаимодействует с ней. В результате возникает синергия, когда медиа инструменты расширяют возможности традиционной практики, адаптируя её к условиям информационного общества.

В цифровую эпоху формы религиозной жизни проявляются через визуальную репрезентацию религий – систему образов, формирующих наше представление о сакральном. Интернет-технологии радикально расширили способы визуализации религиозной традиции – от статичных образов до интерактивных форматов. Каждый формат визуальной репрезентации несёт определённый посыл, который может углублять понимание традиции или упрощать её до набора клише. От выбора визуальных кодов зависит, будет ли образ религии восприниматься как аутентичный или превратится в поверхностный маркер. Важно понимать, что цифровые религиозные изображения – это не просто копии традиционных икон или символов, а сложные артефакты, которые отражают динамику современного общества и его отношение к религии.

В медиа-пространстве сакральные изображения обретают новые функции. Они становятся инструментами политической борьбы: мемы с религиозной тематикой используются для критики социальных явлений или продвижения консервативных ценностей (Рисунок 1).

Религиозные образы включаются в видеоигры и цифровые инсталляции, приобретая провокационные смыслы, например: Церковь Андрасте в Dragon Age: Inquisition (Рисунок 2). Хотя это вымышленная религия, её структура и ритуалы отсылают к реальным христианским моделям. В игре церковь становится инструментом власти, где иерархия и догмы используются для контроля над людьми. Это позволяет критиковать реальные религиозные институты через призму фэнтези.

Инсталляция «Мученики» Билла Виолы в соборе Святого Павла (Лондон, 2014). Работа состоит из четырёх плазменных экранов, напоминающих средневековый алтарь-полиптих. На них показаны мучения святых, где четыре стихии (огонь, вода, воздух, земля) используются для пыток. Реалистичное изображение страданий в эстетически безупречной форме создаёт провокационный контраст между красотой формы и жестокостью содержания (Рисунок 3).

Одним из важных аспектов трансформации сакральных изображений в цифровой среде является их



Рисунок 1. Религиозный мем. Источник: <https://lxl.su/wamg>



Рисунок 2. Локация в видеоигре Dragon Age: Inquisition. Источник: <https://lxl.su/Ka22>



Рисунок 3. Инсталляция «Мученики» Билла Виолы в соборе Святого Павла (Лондон, 2014). Источник: <https://www.kommersant.ru/doc/2482187>

контекстуальность. В отличие от традиционных религиозных пространств, интернет лишён чётких иерархий и границ. Здесь религиозные символы сталкиваются с множеством других образов и идей, что может приводить к их деконструкции и переосмыслению. Икона, размещённая на фоне мема или в коллаже из продуктов массовой культуры, теряет часть своей сакральности и становится объектом иронии. Примером визуальной деконструкции и меметической визуальности в цифровой среде, служит коллаж, совмещающий сакральное и профанное, который можно рассматривать как дискредитирующую реинтерпретацию религиозного канона на пределе между дозволенным и нарушением через призму молодёжной поп-культуры (Рисунок 4).

В различных странах и регионах сакральные символы играют особую роль, которая тесно связана с историей и традициями. Их изменение в интернете может вызывать разные реакции в зависимости от культурных особенностей. В обществах, где сосуществуют разные религии и мировоззрения, дискуссии о религиозных и светских элементах часто бывают более напряжёнными, чем в однородных культурах.

Для верующих разрушение символов трактуется как оскорбление или попытка обесценить их веру. В то же время для людей с секулярными взглядами или представителей других конфессий такие изменения воспринимаются скорее нейтральными или даже комичными. Молодёжь и люди с неопределённой религиозной идентичностью чаще относятся к таким практикам как к норме, в то время как сторонники традиционных взглядов способны видеть в них угрозу. В постмодернистской культуре разрушение религиозных символов и дискурсов стало распространённым художественным приёмом. Это проявляется в искусстве, литературе и интернете, где высокие религиозные ценности порой смешиваются с массовыми и развлекательными элементами.

Также необходимо учитывать, что сакральные изображения в интернет-пространстве могут применяться для разжигания вражды и насилия, для пропаганды радикальных взглядов. Поэтому важно разрабатывать стратегии по борьбе с дезинформацией и продвижению толерантности и уважения к религиозным чувствам других людей.

Настоящее исследование опирается на методологические подходы, которые позволяют по-разному осмыслить процесс репрезентации религиозных визуальных образов в цифровой среде: семиотический подход Р. Барта [1], визуальная грамматика Г. Кресса и Т. ван Левена [7], теория репрезентации С. Холла [13], концепция

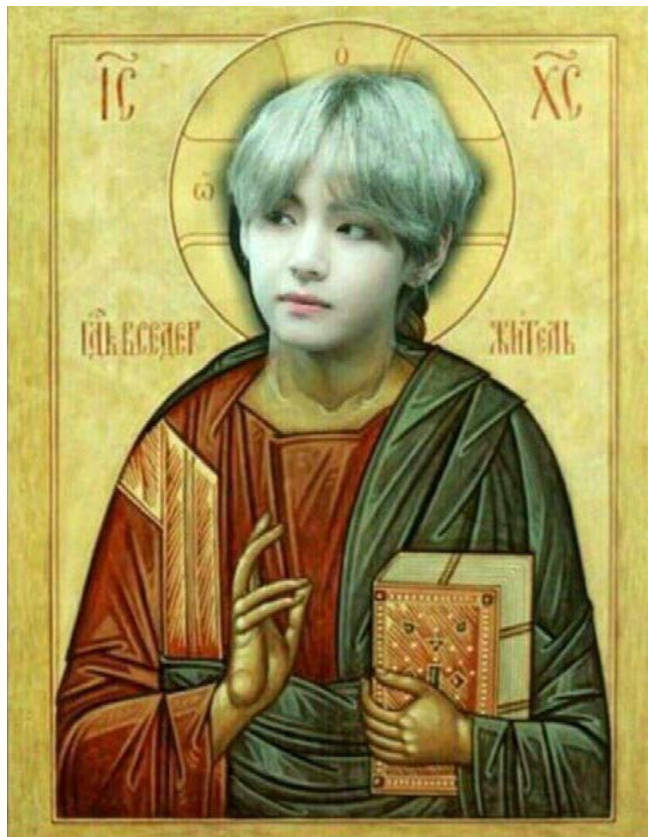


Рисунок 4. Коллаж из канонической православной иконы «Спас Вседержитель» (Пантократор) и фотографии Ким Тхэхёна южнокорейского вокалиста бой-бэнда BTS.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/836684437014624303/>

«пикториального поворота» У. Дж.Т. Митчелла [9], концепция медиатизации религии С. Хьярварда [15], меметическая визуальность Л. Шифман [12] и др.

Ролан Барт рассматривает миф как второй порядок знаковости, в котором образ становится не только отражением, но и формой идеологического высказывания [1]. Система мифа, разработанная учёным, позволяет анализировать процесс превращения религиозных изображений в цифровой среде в носителей политических и культурных смыслов. В основе подхода Р. Барта лежит понимание мифа как второй семиологической системы. На первом уровне функционирует обычный знак, состоящий из означающего (форма изображения) и означаемого (понятие), образующих денотативный смысл. На втором уровне весь этот знак превращается в новое означающее – форму,



к которой присоединяется новый концепт. В результате возникает миф, то есть идеологическая сборка, подающаяся как естественная и само собой разумеющаяся. В данной структуре религиозное изображение служит «нейтральным» носителем, внутри которого закрепляются политические, национальные или культурные значения.

Цифровая среда значительно усиливает процесс. Возможность мгновенного тиражирования изображений, их бесконечной ремиксации и циркуляции в мемных форматах ускоряет образование вторичных смыслов. Алгоритмы социальных сетей обеспечивают видимость тех интерпретаций, которые вызывают наибольший аффект, а контекст-коллапс – одновременное восприятие изображения разными аудиториями – способствует конкуренции различных мифологий. Таким образом, изображение становится площадкой борьбы между несколькими политико-культурными прочтениями, и каждое из них стремится закрепиться в коллективном восприятии как «естественное». «Миф ничего не скрывает и ничего не демонстрирует – он деформирует; его тактика – не правда и не ложь, а отклонение <...> Миф вырабатывает вторичную семиологическую систему; не желая ни раскрыть, ни ликвидировать понятие он его натурализует» [1, с. 289].

Религиозные образы обладают особой предрасположенностью к мифологизации. Во-первых, их иконографические схемы узнаваемы и легко воспроизводимы. Во-вторых, они обладают сильным аффективным потенциалом: отсылки к сакральному способны мобилизовать чувства общности, идентичности, жертвы или справедливости. В цифровой среде это проявляется в целой серии типичных практик. Например, композиция «Тайной вечери» регулярно используется для изображения политических лидеров или команд, кодируя власть как квазирелигиозный ритуал либо как его пародию. Образ Богородицы может быть переосмыслен в символ «праведной защиты» в военном контексте или дополнен радужным ореолом, приобретающим значение инклюзивности.

Фотографии, отсылающие к скульптуре Микеланджело «Пьета» (изображение Девы Марии, держащей на коленях мёртвого Христа после распятия), превращают жертву политического или военного конфликта в универсальный символ страдания и несправедливости. Даже катастрофа, как в случае пожара в Нотр-Дам-де-Пари – Собор Парижской Богородицы в 2019 году, становится основой для противоречивых мифов: от нарратива «заката Европы» до идеи «обновления традиции».

В каждом из этих случаев работает один и тот же механизм, когда сакральная форма функционирует как «контейнер» для нового концепта, который встраивается в современный политический и культурный контекст. Хэштеги, подписи, визуальные ремиксы и мемные форматы выступают в качестве «якорей», фиксирующих нужное значение и ограничивающих многозначность изображения.

Анализ религиозных изображений в цифровой среде через призму бартовской системы мифа позволяет увидеть, что их политизация и культурное переосмысление происходят не за счёт «кошунства» или «осквернения», а благодаря встроенному механизму мифологизации. Цифровая культура превращает сакральные образы в подвижные формы, которые легко наполняются актуальными концептами, натурализуя те или иные идеологические позиции. Изображение при этом перестаёт быть исключительно религиозным объектом и становится ареной борьбы мифов, где решается, какой посыл будет принят как «естественный» и очевидный.

Модель визуальной грамматики Г. Кресса и Т. ван Левена позволяет систематически анализировать, как сакральные образы в цифровой среде становятся носителями политических и культурных смыслов. Через призму репрезентации, интеракции, композиции и валидности мы можем понять, как символика трансформируется – от героических и сатирических мемов до институциональных кампаний – воспроизводя и переосмысляя общественные нарративы. Основываясь на теориях социальной семиотики, авторы рассматривают визуальные тексты как системы знаков, которые «так же структурированы, как и вербальный язык» [7, с. 25] и выделяют три смысловые плоскости – репрезентацию, взаимодействие и композицию, а также категорию валидности, отражающую степень социальной убедительности изображения.

Репрезентативный уровень позволяет определять, какие процессы и сущности конструируются в изображении. Г. Кресс и Т. ван Левен различают нарративные структуры (сюжет) и концептуальные структуры (символизацию). В случае цифровых религиозных изображений это прослеживается, например, в том, как традиционные иконографические элементы (крест, нимб, образы святых) перерабатываются и используются в мемах, рекламных кампаниях или визуальной активности, превращаясь в символы национальной идентичности или культурной солидарности. Репрезентативное измерение раскрывает, какие процессы или категории изображаются: нарративные или



концептуальные. Мемы вроде “Saint Javelin” (Святая Джавелина – придуманный иконический образ в виде Богоматери, обнимающей противотанковую систему), символизируют сопротивление и мобилизацию против вторжения. Образ «Святой» здесь ретранслирует идею защиты и национального единства через сакральный визуальный код.

Интеракция связана с отношениями между изображением и зрителем. Здесь анализируются такие параметры, как взгляд персонажа, ракурс, дистанция и кадрирование. Прямой взгляд святого в цифровой реконструкции может превращаться в приём политической мобилизации, создавая эффект непосредственного обращения к аудитории. Визуальные практики в социальных медиа активно эксплуатируют эти механизмы: использование крупного плана или фронтального ракурса усиливает эффект участия и вовлечённости, что позволяет трансформировать религиозный образ в инструмент культурно-политического воздействия. Интеракционное измерение анализирует фокус, взгляд, дистанцию и зрительскую позицию. Оно показывает, как изображение взаимодействует с аудиторией. В меме “Saint Javelin” фигура, обращённая к зрителю, создаёт эффект личного, духовного и политического взаимодействия – как будто Богоматерь обращается непосредственно к психике наблюдателя, усиливая эмоциональную поддержку и мобилизацию.

Композиция, по Г. Крессу и Т. ван Левену, обеспечивает «распределение значимости и связность элементов изображения» [7, с. 211]. Ключевыми параметрами выступают информационная ценность (расположение элементов слева/справа, сверху/снизу), визуальный акцент (выделение ключевых элементов) и фреймирование («упаковка» в определённый контекст). В цифровой среде композиционные стратегии позволяют придать религиозным символам новые значения: например, центральное расположение иконической фигуры на фоне национального флага или использование цветовой палитры политического движения структурируют восприятие изображения как носителя идеологического послания. Композиционное измерение регулирует распределение внимания и смысловые акценты. Например, в мемах типа “Republican Jesus” (сатирическое изображение Иисуса в политических идеалах американских республиканцев) акцент на текстовом слое (цитаты, диалог) и визуальной иронии структурирует смысл, демонстрируя конфликт между религиозными нравами и политической риторикой.

Особого внимания заслуживает категория валидности, которая, в отличие от традиционной модальности, оценивает не степень «реалистичности», а уровень социальной значимости изображения. Г. Кресс и Т. ван Левен отмечают – «валидность устанавливается не на основе объективных параметров изображения, а через социальные практики, определяющие, что принимается как убедительное и значимое» [7, с. 84]. В сфере цифровых религиозных изображений стилизованные и иронические мемы демонстрируют потенциал обретения высокой валидности в рамках отдельных культурно-политических сообществ.

На наш взгляд, визуальная грамматика Г. Кресса и Т. ван Левена предоставляет результативный аналитический инструментарий для изучения того, как сакральные изображения в цифровой среде трансформируются в носители политических и культурных смыслов. Репрезентативное измерение раскрывает, как именно религиозные символы переопределяются в новых контекстах; интеракционное – посредством чего устанавливаются отношения между изображением и аудиторией; композиционное – как структурируются иерархии смыслов; а категория валидности – каким образом изображение получает социальную значимость. Применение этой методологии позволяет рассматривать цифровую религиозную визуальность не только в контексте эстетического опыта, но и как пространство политического и культурного конструирования.

Согласно теории Стюарта Холла, репрезентация формируется под влиянием культурных, социальных и политических кодов, которые задают её смысловые границы и способы выражения. Ключевая идея британского автора состоит в том, что репрезентация не является зеркальным отражением реальности, а представляет собой активное производство значений. По словам исследователя, «репрезентация есть производство значения понятий в нашем сознании посредством языка» [13, с. 135]. Более того, репрезентация является частью события, а не его следствием. С. Холл выделяет три подхода: отражательный, интенциональный и конструктивистский, и именно конструктивистская позиция, где значение формируется в процессе культурной практики, оказывается наиболее продуктивной для анализа цифровых религиозных изображений.

Особое значение в теории учёного имеет модель кодирования-декодирования. Он подчёркивает: «Смысл сообщения не может быть окончательно зафиксирован отправителем. Получатель не является пассивным потребителем, он интерпретирует



послание, исходя из собственных культурных кодов» [13, с. 360]. В данной модели выделяются три позиции чтения: доминантная (гегемонистская) – принятие сообщения в заложенном виде; договорная – частичное согласие с адаптацией к личному опыту; оппозиционная – сознательное переосмысление и отрицание навязанного смысла.

В отношении религиозных изображений в цифровой среде это означает, что символика может быть прочитана как инструмент утверждения традиционных ценностей (доминантное прочтение), как элемент культурной адаптации (договорное) или как объект критики (оппозиционное). Цифровые технологии радикально изменили способы существования религиозной символики. Иконы, кресты, изображения храмов распространяются в социальных сетях и цифровых медиа, где они приобретают новые значения. Во-первых, сакральные образы могут использоваться как средство политической легитимации – кодироваться как часть национальной идентичности или государственной идеологии. Во-вторых, аудитория способна расшифровать эти же образы как символы консерватизма, культурного насилия или, напротив, сопротивления. С. Холл отмечает: «Значения всегда множественны и открыты для различных интерпретаций» [13, с. 218]. Именно эта полисемия делает цифровые религиозные изображения полем соперничества за идентичность и власть.

Для учёного репрезентация всегда является политической практикой: «Борьба за значение – это борьба за власть». В цифровой культуре это проявляется особенно остро: религиозные изображения становятся не только объектом веры, но и инструментом мобилизации, пропаганды или критики. Таким образом теория репрезентации С. Холла позволяет рассматривать сакральные изображения в цифровой среде как тексты, подверженные множественным интерпретациям. Их смысл формируется в процессе кодирования и декодирования, где сталкиваются различные культурные и политические позиции.

В более широком контексте визуальных исследований процессы трансформации религиозных образов в интернет-культуре соотносятся с концепцией «визуального поворота» американского учёного У.Дж.Т. Митчелла. Сформулировав теоретическую основу для изучения визуальности, автор рассматривал изображения как активных участников культурного производства. По его мнению, «мы живём не просто среди изображений – мы живём в мире, где изображения действуют» [9, с. 423]. Британский социолог

Д. Морган, применив общие идеи визуального поворота к религиозной сфере, показал, как религиозные изображения формируют духовный опыт, социальные практики и идентичности, продемонстрировав, что «священный взгляд» – это не просто восприятие, а практика, конструирующая реальность [11, с. 6].

Американский теоретик искусства Николас Мирзоефф представил в своих разработках визуальную культуру как гибкую интерпретативную структуру, подчёркивая, что она «не ограничивается изображениями, а связана с практикой их создания и визуализации» [10, с. 39]. То есть цифровая религиозная визуальность проявляет свою активность не только в передаче религиозного значения, но и в организации способов их социального восприятия.

Эти процессы согласуются и с концепцией медиатизации религии датского социолога Стига Хьярварда, утверждающего, что вероисповедания всё более функционируют в логике медиа-систем, где происходит «незаметное проникновение медиалогики в религиозные практики», которые подчиняются институциональным и коммуникативным правилам медиа [4, с. 58]. В результате С. Хьярвард выделяет три взаимосвязанные формы присутствия религии в медиасреде:

- религия через медиа, которые используются как инструмент передачи традиционных посланий (трансляция богослужений, проповедей, интервью с духовенством);
- религия в медиа, когда духовные темы и символы становятся частью общекультурного и развлекательного контекста (фильмы, сериалы, новостные сюжеты);
- медиарелигия, где медиа сами приобретают функции вероучения, становясь пространством сакрального опыта и формирования смыслов, ранее свойственных духовным практикам (пользовательский контент в социальных сетях).

Согласно концепции учёного, медиа не только транслируют религиозные смыслы, но и преобразуют саму религию, заставляя её действовать в логике массовой коммуникации. «Медиа становятся не каналом, а агентом религиозных изменений», – подчёркивает С. Хьярвард [15, с. 122].

По мнению социолога Е.А. Островской, «интернет-пространство сделало возможным перераспределение доступа к харизматическому влиянию и трактовке истины» [3, с. 312]. Это означает, что интерпретации сакрального смещаются от институциональных центров к цифровым сообществам и отдельным медиа-практикам. Особую роль в этой трансформации играет меметическая культура как механизм ускоренного

символического производства. Израильский исследователь Л. Шифман отмечает: «Мемы представляют социально сконструированные публичные дискурсы, в которых различные меметические варианты представляют различные мнения и точки зрения», т. е. формируются новые жанры гражданского участия, где смех становится языком социального комментария [12, с. 8]. В отношении религиозных образов меметическая логика приводит к их повседневной нормализации, но одновременно создаёт новые режимы вторичной сакрализации через коллективное символическое участие.

Меметическая визуализация, являющаяся частью современной интернет-культуры, здесь также занимает значимое место: религиозные мемы в формате “Advice God” («Совет Божий») исламских цитат на фоне природы или буддийских афоризмов образуют особый слой цифровой репрезентации, одновременные компоненты – это размытие сакрального смысла и придание священному более общепринятого, «нормального» вида. Такие изображения – не просто объекты культурного потребления, а уже инструменты символического взаимодействия, включённого в процессы идеологической борьбы, самоидентификации и медиатизации веры. Примеры мемов, таких как “Advice God” или “Buddy Christ” («Дружище Христос»), иллюстрируют, как сакральные образы превращаются в средство критического переосмысления, сатиры или даже евангелизации.

Меметическая культура действует как медиатор между религией и массовым потреблением: визуальный язык выступает не только способом развлечения, но и механизмом трансляции идентичности: «Мемы создают среду, в которой пользователь может осмыслить свои убеждения или придать им смысл через создание визуальных образов, связанных с религией» [5, с. 6].

Анализ в оптике семиотического подхода Р. Барта демонстрирует, что многие мемы выполняют функцию «вторичного означивания» – они перекодируют религиозные смыслы в повседневные культурные контексты. Применение концепции визуальной грамматики позволяет выявить, каким образом структурные компоненты визуального образа – ракурс, цвет, композиция – влияет на восприятие сакрального. Теория репрезентации даёт возможность понять, как посредством визуального образа в меме формируется коллективное представление о религии, будь то уважительное, ироническое или критическое.

Мемы с исламскими цитатами в эстетических

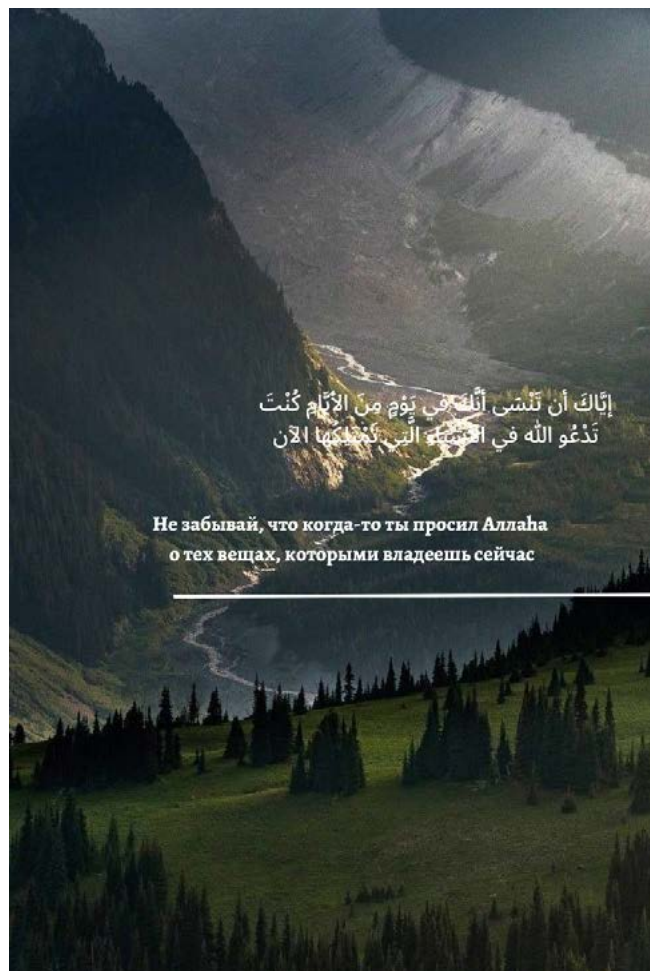


Рисунок 5. Исламский мем. Источник: <https://lyl.su/06iC>

форматах выполняют функцию «визуального даавата» (проповеди), распространяя духовные идеи посредством визуальной гармонии (Рисунок 5). Буддийские мемы часто фокусируются на темах спокойствия, реинкарнации, кармы и отречения от желаний. Они могут представлять философские идеи в виде универсальных рецептов поведения. Популярны шутки о сохранении невозмутимости в хаотичном мире, ироничные посты о «прошлых жизнях» или каламбуры с именем Будды (Рисунок 6). Православные мемы, особенно в Рунете, варьируются от сатирических иконографий до культурных инсайдов, связанных с постами и праздниками. Некоторые из них

обыгрывают ситуации из церковной жизни, другие – используют библейские сюжеты в современном контексте (Рисунок 7).

Визуальные образы религии в интернет-культуре – это сложный полисемантический феномен. Он объединяет в себе традицию и инновацию, сакральное и профанное, идентичность и иронию. Мемы создают новые формы религиозной визуальности, способные как поддерживать веру, так и подвергать её переосмыслению. В эпоху цифровой репрезентации религия перестаёт быть исключительно институтом и становится медиатизированным опытом, в котором каждый пользователь может пробовать себя в роли иконописца, и интерпретатора. Изображение перестаёт выступать пассивным зеркальным отражением мира – оно его конструирует. Художник или создатель контента активно трансформирует реальность: определяет ракурс, кадрирует, подчёркивает или намеренно искажает детали. Выбор перспективы, освещения, композиции и цветовой палитры – всё направлено на то, чтобы сфокусировать взгляд зрителя и сформировать его восприятие. В результате изображение становится не репрезентацией, а интерпретацией, несущей в себе субъективный взгляд и намерение автора.

Принципы активного конструирования визуальной реальности особенно наглядно проявляются в фотографии – жанре, традиционно ассоциируемом с объективным воспроизведением действительности. Образы, созданные в цифровой среде, ещё сильнее подчёркивают конструктивную природу восприятия реальности. Компьютерная графика, визуальные эффекты, цифровое искусство позволяют создавать вселенные, существующие только в воображении. Вместо опоры на фактическую картину мира изображение конструирует новую. Его форма определяется лишь фантазией создателя и техническими возможностями. Зритель включается в этот процесс и становится соавтором, участвуя в рождении новых смыслов.

Анализ визуальных религиозных образов в интернет-культуре позволяет утверждать, что медиасреда радикально трансформирует не только формы религиозной коммуникации, но и онтологический статус сакрального изображения. Цифровая религиозная визуальность в итоге превращается в гибридное пространство, где пересекаются процессы медиатизации, мифологизации и культурного конструирования. В этой динамической семиотической системе сакральное не задано изначально как трансцендентное, а постоянно воссоздаётся посредством визуально-символического производства. В более



Рисунок 6. Буддийский мем.

Источник: <https://www.anekdot.ru/id/1473170/>

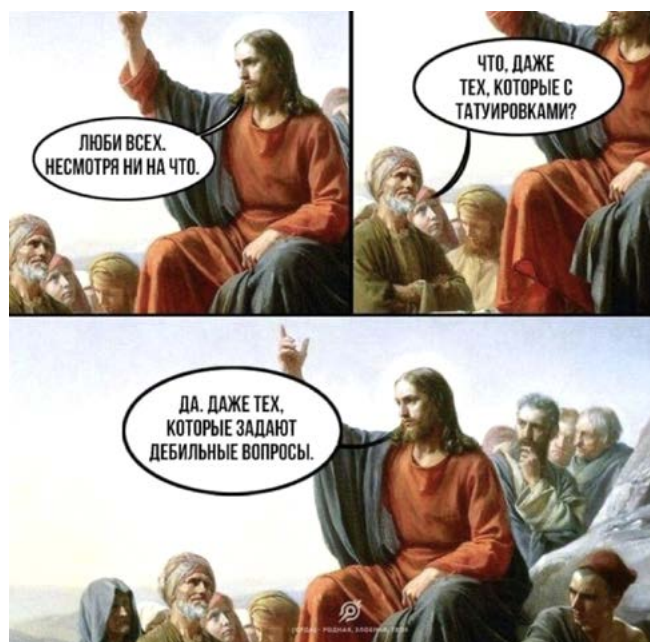


Рисунок 7. Православный мем.

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/679480662531953182/>



широком философском смысле данный процесс может быть интерпретирован в логике симуляции Ж. Бодрийера, когда цифровой религиозный образ не просто репрезентирует сакральное, но генерирует его эффект в режиме гиперреальности. Следовательно, цифровая трансформация религиозной визуальности отражает не утрату религии, а смену её медиальных форм.

Таким образом, интернет-среда образует амбивалентное поле для религиозных символов, характеризующееся фундаментальным парадоксом. С одной стороны, она беспрецедентно демократизирует доступ, способствует межконфессиональному диалогу и создаёт инновационные формы религиозной практики. Вместе с тем, доступность, логика ремикса и алгоритмы распространения ведут к десакрализации, воздействию на социум через образы и знаки в политических и коммерческих целях, а также к росту рисков, связанных с дезинформацией и экстремизмом. Религиозные изображения эволюционируют

из статичных носителей канонических смыслов в активные, полисемичные артефакты, участвующие в идеологическом конструировании реальности. Визуальные образы становятся ключевым элементом формирующегося медиатизированного опыта веры, где границы между сакральным и профанным, личным и публичным, аутентичным и симулятивным постоянно переопределяются.

В заключение отметим, что методологические подходы, задействованные в статье, предоставляют эффективный инструментарий для исследования визуальной религиозности в условиях цифровой эпохи. Их комплексное применение обеспечивает многоуровневый анализ: на идеологическом уровне – выявление механизмов мифологизации и процессов вторичного идеологического означивания, на формальном – экспертизу визуальной структуры и стратегий изображения, на уровне рецепции – учёт вариативности интерпретативных практик и культурно обусловленных моделей декодирования.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Барт Р. Мифологии / пер. с фр. вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008. 351 с.
- 2/ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
- 3/ Островская Е.А. Медиатизация православия – это возможно? // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2019. № 5 (153). С. 300–319.
- 4/ Хьярвард С. Три формы медиатизированной религии: изменение облика религии в публичном пространстве // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2020. № 2. (38). С. 41–75.
- 5/ Bellar W. Reading Religion in Internet Memes / W.Bellar, H.A. Campell, K.J. Cho, A.Terry, R.Tsuria et.al. // Journal of Religion, Media and Digital Culture. 2013. Vol. 2. Is. 2. 39 p.
- 6/ Campbell H.A. Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds. London: Routledge, 2013. 304 p.
- 7/ Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. 2nd ed. London: Routledge, 2006. 312 p.
- 8/ Meyer B. Mediation and the Genesis of Presence: Toward a Material Approach to Religion // Religion and Society. 2011. Vol. 2. Pp. 23–41.
- 9/ Mitchell W.J.T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 445 p.
- 10/ Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. 2nd ed. London: Routledge, 2009. 376 p.
- 11/ Morgan D. The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice. Berkeley: University of California Press, 2005. 332 p.
- 12/ Shifman L. Memes in Digital Culture. Cambridge, MA: MIT Press, 2014. 215 p.
- 13/ Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications, 1997. 400 p.
- 14/ Hoover S. Religion in the Media Age. London: Routledge, 2006. 352 p.
- 15/ Hjarvard S. The mediatisation of religion: Theorising religion, media and social change // Culture and Religion. Taylor & Francis Group. 2011. Vol. 12, Iss. 2. Pp. 119–135.
- 3/ Baudrillard, J. (2015), Simulyakry i simulyatsii [Simulacra and Simulation] (A. Kachalov, Trans.), POSTUM Publishing House, Moscow, 240 p. (In Russ.)
- 4/ Campbell, H. (2013), Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds, Routledge, London, 304 p. (In Eng.)
- 5/ Kress, G., van Leeuwen, T. (2006), Reading Images: The Grammar of Visual Design, 2nd ed. Routledge, London, 312 p. (In Eng.)
- 6/ Meyer, B. (2011), "Mediation and the Genesis of Presence: Toward a Material Approach to Religion", Religion and Society, Vol. 2, pp. 23–41. (In Eng.)
- 7/ Mitchell, W.J.T. (1994), Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, University of Chicago Press, Chicago, 445 p. (In Eng.)
- 8/ Mirzoeff, N. (2009), An Introduction to Visual Culture. 2nd ed, Routledge, London, 376 p. (In Eng.)
- 9/ Morgan, D. (2005), The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice, University of California Press, Berkeley, 332 p. (In Eng.)
- 10/ Ostrovskaya, E.A. (2019), "Mediatization of Orthodoxy – Is It Possible?", Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes, No. 5 (153), pp. 300–319. (In Russ.)
- 11/ Shifman, L. (2014), Memes in Digital Culture, MA: MIT Press, Cambridge, 215 p. (In Eng.)
- 12/ Hall, S. (1997), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, Sage Publications, London, 400 p. (In Eng.)
- 13/ Hoover, S. (2006), Religion in the Media Age, Routledge, London, 352 p. (In Eng.)
- 14/ Hjarvard, S. (2020), "Three Forms of Mediatized Religion: Changing the Face of Religion in the Public Sphere", State, Religion and Church in Russia and Abroad, No. 2(38), pp. 41–75. (In Russ.)
- 15/ Hjarvard, S. (2011), "The mediatisation of religion: Theorising religion, media and social change", Culture and Religion. Taylor & Francis Group, Vol. 12, Iss. 2, pp. 119–135 (In Eng.)

REFERENCES

- 1/ Barthes, R. (2008), Mifologii [Mythologies] (S. Zenkin, Trans., Intro., & Comment.), Akademicheskii Proekt, Moscow, 351 p. (In Russ.)
- 2/ Bellar, W. (2013), Reading Religion in Internet Memes, W.Bellar, H.A. Campell, K.J. Cho, A.Terry, R.Tsuria et.al., Journal of Religion, Media and Digital Culture, Vol. 2, Is. 2, 39 p. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зайцева Жанна Николаевна, аспирант, научная специальность: 5.10.1 Теория и история культуры, искусства, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: zaitseva.z.n@yandex.ru

AUTHO INFORMATION

Zhanna N.Zaytseva, postgraduate student, scientific specialty: 5.10.1 Theory and history of culture and Art, Dmitry Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: zaitseva.z.n@yandex.ru



УДК 792.01

МОТИВЫ ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В СПЕКТАКЛЯХ КАМЫ ГИНКАСА

Е.В. БЕЛЬСКАЯ, Р.Г. ГАРИБОВ, А.Н. ЮРКО

Алтайский государственный институт культуры, 656055, Барнаул, Россия

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена рассмотрению мотивов жертвоприношения в спектаклях Камы Гинкаса. Методологическую основу исследования составляет герменевтический подход, а также структурно-семиотический анализ театрального текста. На основе ключевых концепций теорий жертвоприношения Р. Жирара, А. Юбера и М. Мосса, З.Фрейда, Ф.Ницше, К.Ясперса, авторы анализируют такие постановки, как «Медея», «Счастливый принц», «Леди Макбет нашего уезда», «Дама с собачкой», «Скрипка Ротшильда» и «Гедда Габлер». Исследование показало, что в работах К. Гинкаса жертвоприношение качественно трансформируется из сюжетного мотива в универсальный механизм, посредством которого театр становится пространством переживания пограничных ситуаций. Делается вывод о видоизменении архаического ритуала: от сакрального акта как способа легитимации социального порядка к жертвенной самоотдаче, лишённой конкретного адресата (божества, общины и т.д.) и далее – к полной девальвации первоначального символического значения ритуального приношения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театр, жертвоприношение, Кама Гинкас, спектакль, режиссёрская концепция.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE MOTIVES OF SACRIFICE IN THE PLAYS OF KAMA GINKAS

E.V. BELSKAYA, R.G. GARIBOV, A.N. YURKO

Altai State Institute of Culture, 656055, Barnaul, Russia

ABSTRACT. The article examines the motifs of sacrifice in the productions of Kama Ginkas. The methodological basis of the study comprises a hermeneutic approach as well as a structural-semiotic analysis of the theatrical text. Drawing on the key concepts from the theories of sacrifice by R. Girard, A. Hubert and M. Mauss, S. Freud, F. Nietzsche, and K. Jaspers, the authors analyse such productions as “Medea”, “The Happy Prince”, “Lady Macbeth of the Mtsensk District”, “The Lady with the Dog”, “Rothschild’s Violin” and “Hedda Gabler”. The study reveals that in Ginkas’s works, sacrifice undergoes a qualitative transformation from a plot device into a universal mechanism through which the theatre becomes a space for experiencing liminal situations. The paper concludes that the archaic ritual is being reconfigured: from a sacral act serving as a means to legitimise social order, to sacrificial self-giving devoid of a specific addressee (a deity, community, etc.), and further to a complete devaluation of the original symbolic meaning of the ritual offering.

KEYWORDS: theater, sacrifice, Kama Ginkas, performance, director’s concept.

CONFLICT OF INTEREST. The authors declare no conflict of interest.



Феномен жертвоприношения относится к числу фундаментальных механизмов, структурирующих цивилизационную культуру на протяжении всей её истории, позволяя обществу восстанавливать нарушенный порядок [4; 5]. Сакральный акт подношения, включая архаические ритуалы, а также сложные психологические и социальные практики современности, неизменно считается способом преодоления кризисов и установления связи с сакральным, что придаёт смысл человеческому существованию в условиях предельности бытия.

Театр Камы Гинкаса¹ является уникальным пространством, в котором архаический механизм подвергается последовательному художественному исследованию. Как отмечает искусствовед Марина Давыдова, «Гинкас – прирождённый моралист, за любовь к экстремальным ситуациям скрывающий довольно традиционную систему ценностей – сострадание к маленьким людям, любовь к ближнему, веру в необходимость творить добро» [2]. В синтезе этих установок рождается его неповторимый художественный язык.

В своём творчестве режиссёр часто обращается к сюжетам, где тема жертвенности выступает ключевой. В качестве примера назовём такие постановки, как «Медея» по текстам Жана Ануя, Луция Аннея Сенеки и стихотворениям Иосифа Бродского, «Счастливый принц» по рассказу Оскара Уайльда, «Гедда Габлер» Генрика Ибсена, «Леди Макбет нашего уезда» по повести Николая Лескова, «Скрипка Ротшильда» и «Дама с собачкой» по произведениям Антона Чехова. В каждом из этих спектаклей раскрывается трагедия, где важную роль играет мотив жертвы, побуждая к рефлексии о природе насилия, границах искупления и той цене, которую платит человек за право оставаться человеком. Обращение К. Гинкаса к данной тематике неслучайно: оно отражает фундаментальную потребность театра как института коллективного переживания экзистенциальных пределов бытия.

¹ Кама Миронович Гинкас – народный артист России, режиссёр, чья творческая биография неразрывно связана с Московским театром юного зрителя, где он с 1988 года работает в содружестве с Генриеттой Яновской. В его постановках отмечается пристальный интерес к экзистенциальным конфликтам, лаконизм сценических средств и глубокий психологизм.

Несмотря на обширную критическую литературу о творческой деятельности К. Гинкаса, мотив жертвоприношения в его постановках до сих пор не становился предметом специального междисциплинарного анализа, хотя именно он является сквозным и концептообразующим для художественного мира режиссёра. Предлагаемый ракурс представляется актуальным ввиду растущего интереса современного театроведения к способам репрезентации жестокости (притеснения, тирании, произвола) и ритуальной жертвенности на сцене. Научная новизна заключается в рассмотрении спектаклей мэтра сквозь призму различных теорий ритуального приношения с целью выявить особенности претворения рассматриваемого мотива и проследить его трансформацию.

Прежде, чем обратиться к анализу конкретных постановок, обозначим наиболее известные концепции жертвоприношения. Это позволит высветить те смыслы режиссёрских решений, которые остаются нераскрытыми при искусствоведческом или литературоведческом подходах.

В гуманитарном знании сложилось несколько ключевых подходов к пониманию феномена жертвоприношения. Наиболее влиятельную теорию предложил современный французский культуролог Рене Жирар, согласно которой данный ритуал действует как механизм разрешения «миметического кризиса» [4; 5]. Исходным пунктом для учёного выступает концепция «миметического желания», утверждающая, что человеческие устремления не возникают автономно, но заимствуются через подражание другим людям. Это неизбежно порождает соперничество, поскольку модель и имитатор вступают в конкуренцию за обладание одним и тем же объектом. Миметическая конфронтация, распространяясь в социуме, приводит к кризису; в результате общество погружается в хаос всеобщего насилия, где «каждый против каждого» (см. об этом: [5, с. 179–182]). Единственным способом остановить эскалацию насилия становится механизм «козла отпущения», предназначенный для перенаправления коллективной агрессии на случайную жертву, гибель которой восстанавливает порядок, после чего она сакрализуется [4, с. 50–55].

Близость идеям Р. Жирара усматривается в тех спектаклях К. Гинкаса, где превалируют не бытовые



или психологические коллизии, а универсальные антропологические механизмы организации и поддержания порядка через насилие.

Альтернативную, структурно-функциональную трактовку предлагают французские социологи Анри Юбер и Марсель Мосс в «Очерке о природе и функции жертвоприношения» [9]. Они рассматривают жертвоприношение как сложный социальный ритуал, целью которого является поддержание и восстановление связи между сакральным и профанным мирами. Жертва выступает посредником, ибо участники ритуала, уничтожая её, выводят объект из сферы обыденного и переносят в область трансцендентного, устанавливая тем самым коммуникацию с божеством.

Эмиль Дюркгейм, развивая эту линию, подчёркивает интегрирующую функцию жертвоприношения. Коллективный ритуал, предусматривающий совместное участие в религиозном действе, порождает «коллективную эйфорию», служит сплочению общины и укрепляет коллективные ценности [15]. Подобный подход реализован в тех спектаклях К. Гинкаса, где жертва выступает как дар, а не насилие, при этом центральной становится именно ритуальная коммуникация, а не результат.

Выдающийся немецкий учёный и мыслитель Зигмунд Фрейд в своём труде «Тотем и табу» предлагает психоаналитическую модель, связывающую генезис жертвоприношения с мифом о первобытной орде и чувством коллективной вины [12]. Фридрих Ницше в «Генеалогии морали» даёт этой теории критическую интерпретацию, видя в жертвоприношении (особенно – в монотеистических религиях), форму самоотречения, при которой жизненные инстинкты обращаются против самого человека [10]. Фрейдистский и ницшеанский подходы могут быть применимы при анализе к тем спектаклям Камы Мироновича, где он акцентирует подавленные влечения героев и критически переосмысливает традиционную мораль сострадания, проблематизируя саму идею «напрасной жертвы».

Как показало проведённое исследование, для театра К. Гинкаса особое значение приобретает концепция «пограничных ситуаций» Карла Ясперса, так как столкновение со смертью обнажает подлинность существования, выводит индивида из «дремоты» повседневности [14]. Театр в этом контексте может быть понят как «лиминальное пространство»², где зритель

получает возможность безопасно соприкоснуться с опытом небытия. В соответствии с теорией К. Ясперса спектакли К. Гинкаса систематически лишают публику катарсиса, так как «пограничная ситуация» не разрешается, а переживается.

Одним из наиболее радикальных примеров сценического воплощения концепции жертвоприношения Р. Жирара можно считать «Медею» (премьера 2009 года), поставленную в Московском театре юного зрителя. Действие спектакля происходит в пространстве, лишённом «человеческого тепла» и максимально соответствующем архаической атмосфере, в которой разворачивается трагедия. Как отмечает доктор филологических наук Галина Ребель, художник Сергей Бархин создал сценическое оформление, в котором «застывшая каменная лава соседствует с кафельной стеной – то ли кухни, то ли ванной – с обвалившейся плиткой; хлюпающая под осыпавшимся кафельным благоустройством вода – то ли домашний потоп как следствие семейного краха, то ли воды морского залива, отделяющие пристанище колхидской беженки от чуждого ей и отторгающего её греческого Коринфа» [11].

Режиссёрская интерпретация образа Медеи принципиально расходится с традицией оправдания героини, восходящей к Еврипиду, и оказывается в русле концепции жертвоприношения Р. Жирара. Если в античной трагедии и её позднейших трактовках Медея предстаёт как жертва обстоятельств, чьи страдания до некоторой степени объясняют поступки, то К. Гинкас предлагает принципиально иную оптику. Исследователь И.С. Иванова подчёркивает, что в спектакле акцент делается на злодеянии Медеи, мстящей из-за предательства её любви [6]. В глухой истовости героини (в исполнении Екатерины Карпушиной) отчётливо проступает мощь всеразрушительной страсти.

Ключевая сцена спектакля – убийство детей – решена режиссёром с предельной физиологической конкретностью. По определению Джона Фризмана, детоубийство в данном эпизоде представлено как запоздалая мысль, не вызывающая у Медеи внутреннего содрогания [16]. Такая пролангация идеи, почти неуловимая для зрительского восприятия, принципиально значима, так как она переводит происходящее из регистра мелодраматической развязки в сферу ритуального действия.

В свете жираровской теории особую значимость приобретает финал спектакля. Совершив убийство,

а субъект оказывается между двумя устойчивыми статусами.

² Лиминальное пространство (от лат. *limen* – «порог») – это понятие, обозначающее пограничное, переходное состояние или место, где привычные категории и нормы временно «приостанавливаются»,



героиня не погружается в отчаяние, не обнаруживает признаков раскаяния. Напротив, она облачается в сверкающие латы и взмывает над сценой. Её вознесение обнажает механизм сакрализации, описанный Р. Жираром, где жертва обретает священный статус именно в момент, когда совершённое насилие оборачивается установлением нового порядка. Медея в спектакле К. Гинкаса сама учреждает этот порядок, присваивая себе право судить и карать.

Ясон (в исполнении Игоря Гордина) противопоставлен архаической стихии. Критики единодушно отмечают глубину авторской трактовки персонажа: «Тихое, взвешенное, интеллигентное и проникновенное изложение Гординым призыва Ясона жить “нормальной” жизнью – это произведение красоты и силы. Но его главным качеством, пожалуй, является его бессилие» [16]. В такой оппозиции проступает важнейший для режиссёра мотив, где жертва обыденности, повседневного существования, лишённая героического пафоса, оказывается подлиннее кровавого насилия, к которому Медея прибегает в своём отчаянии.

Марина Квасницкая в рецензии подчёркивает новаторство подхода К. Гинкаса: «Как мичуринец, он привил мифологическому сюжету Сенеки ветвь интеллектуальной драмы Ануя и ветвь поэзии Бродского. Получился очень современный вариант трагедии – миксы высокого и низкого. Режиссёр сделал почти невозможное – по сути, он научил зрителей видеть подлинную трагедию под маской обыденности. <...> Невозможно забыть, как Медея прощается с бывшим мужем. Сцена, в которой она вместо проклятий вдруг неожиданно для самой себя начинает поправлять ему галстук и манжеты, словно проверяя право на свою ускользающую собственность, – одна из лучших трагических сцен в театре» [7].

В «Медее» К. Гинкас реконструирует архаический жертвенный ритуал, обнажая его насильственную природу и механизм сакрализации субъекта насилия. Однако противопоставление Медеи и Ясона вводит альтернативу, которая демонстрирует подлинность жертвы не в кровавом акте, а в мучительном принятии обыденности.

В спектакле «Счастливый принц» (премьера 2000 года) по сказке Оскара Уайльда К. Гинкас представляет иную концепцию: жертвенность как добровольная самоотдача. Эта постановка, посвящённая жене и многолетнему соавтору мастера Генриетте Яновской, обретает особое автобиографическое звучание. Как отмечает Елена Ковальская, «сложно не догадаться, что с Принцем, из пустых глазниц которого

вывешивают красные тряпки (мол, текут кровавые слезы) идентифицирует себя сам Кама Гинкас. Режиссёр, приносящий свой сотканный из нервов театр в жертву нам, никчемным. Ласточка же, по такой логике, – Генриетта Яновская: ей, жене и худруку МТЮЗа, и посвящён спектакль – о чем дважды было сказано в громкоговоритель» [8].

К. Гинкас строит сценическую версию рассказа как притчу о способных на любовь и о тех, кому она неведома. Статуя Счастливого принца (Виктория Лагутина), возвышающаяся над городом, наблюдает то, чего герой не замечал, будучи живым, а именно – страдания, голод, холод, нищету. Ласточка (Арина Нестерова), задержавшаяся в пути из-за любви к Тростнику, становится посредницей между Принцем и миром, помогая ему разнести бедным лепестки золота, драгоценные камни, сапфиры из глазниц статуи. Режиссёрская позиция здесь принципиально иная, чем у драматурга: «В отличие от Уайльда, готового бичевать лицемерные и жестокосердные власти, но испытывающего искреннее сочувствие к простому люду, Гинкас раздаёт всем сёстрам по серьгам. Бедная швея, которой ласточка приносит выклеванный у принца сапфировый глаз, оказывается у него дородной пергидрольной блондинкой. Её больной сын – розовощёким олигофреном. Драматург, который из-за нехватки средств не может закончить пьесу (ему достаётся второй сапфир), – явный графоман. Население города – сплошь самодовольные обыватели» [2].

В данной трактовке очевидно проступает ницшеанское измерение жертвенности. Жертва Принца и Ласточки предстаёт как самоотречение во имя тех, кто этого не достоин и не способен оценить. Однако, как замечает М. Давыдова, «сочувствовать этим персонажам непросто, и по большому счёту жертва принца напрасна. Но именно поэтому она особенно возвышенна. Люди достойны жалости и сострадания, даже если они нехороши» [2]. Чеховская формула «жизнь убыточна, а смерть прибыльна» здесь обретает почти буквальное воплощение. Принц и Ласточка жертвуют собой без остатка, их гибель становится единственно возможным исходом.

Особого внимания заслуживает принципиально важный для понимания спектакля нюанс, связанный с образом главного героя. Наделённый способностью видеть страдания горожан, Счастливый Принц остаётся слеп к жертве Ласточки. Он лицезреет нуждающихся, но не замечает, ценой каких усилий Ласточка доставляет золото и драгоценные камни, как она мёрзнет, голодает и постепенно погибает. Эта незаметность



жертвы для того, ради кого она приносится, придаёт происходящему на сцене трагическую глубину. Жизнь Ласточки становится абсолютным даром, который совершается в режиме полной невидимости, обнажая ещё один фундаментальный аспект жертвенности.

Сценическое действие завершается парадоксальным образом: «Актёры, как рабочие манежа, бывалым жестом крепят лонжи своим партнёрам – мёртвой Ласточке и мёртвому Принцу. А дальше – медленное завораживающее кружение по нисходящей последних осенних листьев, а по восходящей – двух любящих, которым удаётся напоследок коснуться друг друга перед окончательным расставанием. И это прикосновение становится дорожкой бессмертия, которого всё равно не будет» [13]. В итоге К. Гинкас представляет жертвоприношение как напрасный, но не бессмысленный акт. Невидимость дара придаёт чувству Ласточки метафизическое измерение: птица погибает, но любовь оказывается бессмертной.

В работе «Леди Макбет нашего уезда» (премьера 2013 года) по повести Николая Лескова режиссёр исследует тему жертвенности в её наиболее сложном, парадоксальном понимании. Катерина Измайлова (в исполнении Елизаветы Боярской) предстаёт одновременно жертвой и преступницей поневоле, заслуживающей лучшей доли, но обречённой обстоятельствами на кровавый путь. Как отмечается в одной из театральных рецензий, «Кама Гинкас поставил спектакль о том, как в человеке рождается душегуб. И то, что душегубом становится молодая, роскошная и своевольная Катерина <...> ситуацию только обостряет» [1].

В свете жираровской концепции судьба главной героини может быть интерпретирована как развитие миметического кризиса. Запертая в духоте купеческого дома, лишённая подлинной жизни, она влюбляется в приказчика Сергея, что становится для неё единственной возможностью обрести свободу. Однако миметическое желание, – а она жаждет не столько Сергея, сколько ту жизнь, которую он олицетворяет, – неизбежно порождает насилие. Убийство свёкра, мужа, маленького Феди Лямина не разрешает кризис, а многократно усугубляет его.

Ужасающее впечатление производит сцена гибели ребёнка, обнажая бездну, в которую рушится человеческое. Как метко подмечает критик Елена Груева, «Гинкас использует запрещённый приём: очаровательный трогательный мальчик ложится в гроб как в кровать и ему ручки на груди складывают. Но этим ударом зрителю под дых режиссёр пытается

истребить даже тень обаяния того беса, которого актриса постепенно высвобождает в своей героине» [1].

Важную смысловую нагрузку несёт музыкальное оформление спектакля, где используется великопостное песнопение П.Чеснокова «Жертва вечерняя». Текст 140 псалма Давида, призывающий ко Господу с мольбой быть услышанным, звучит ярким контрастом происходящему на сцене. Жертва, которую приносит Катерина «во имя своего счастья» и которой она становится сама, остаётся некупленной.

К. Гинкас исследует здесь извечную русскую тему личной свободы, её границ и как стремление к полнокровной жизни может обернуться чудовищными преступлениями. Следовательно, в «Леди Макбет» он демонстрирует неразличимость жертвы и палача. Катерина одновременно и жертва патриархального уклада, и активный субъект насилия. Жираровский миметический кризис разворачивается здесь как необратимая спираль, откуда нет выхода.

Спектакль «Дама с собачкой» (премьера 2001 года), открывающий трилогию «Жизнь прекрасна. По Чехову», представляет наиболее сложный для анализа пример в рамках заявленного ракурса, поскольку здесь жертва проявляется не через физическое насилие или материальный дар, а как экзистенциальная расплата за саму возможность подлинного существования.

Режиссёрская концепция радикально переосмысляет классический сюжет. Как справедливо отмечает Ольга Егошина, «Гинкасу близка мировоззренческая мрачность Чехова, его восприятие трагичности человеческой жизни при полном понимании её, жизни, грубости, пошлости и безобразия» [3]. Ключом к осмыслению спектакля является авторская позиция, которая переворачивает привычное представление о любви как о высшем благе. У К. Гинкаса любовь становится жертвой, которую герои приносят не добровольно, а как неотвратимую расплату за «мертвенность» прожитых лет. Жертвенное измерение постановки состоит в том, что участники действия платят за подлинность всей своей прежней жизнью, которая была пустой, пошлой, но дававшей иллюзию покоя.

В финале персонажи показаны точно после долгой болезни. Они сидят друг подле друга и толкуют об оскорбительном устройстве бытия, где надо скрывать то, что составляет самую сердцевину их существования, и таить, как преступление, свою близость и нежность. В результате принесённая жертва не ведёт к катарсису, а обнажает безысходность положения.

«Дама с собачкой» в контексте жираровской теории представляет пример инверсии механизма



ритуального приношения. Жертва здесь не «козёл отпущения», на которого переносится коллективная агрессия, и не добровольный дар, устанавливающий связь с сакральным. Жертвой становится сама возможность подлинной жизни, которая оказывается невыносимой для человека, привыкшего к обывательскому существованию.

В спектакле «Скрипка Ротшильда» (премьера 2004 года), завершающем трилогию «Жизнь прекрасна. По Чехову», К. Гинкас обращается, пожалуй, к самому загадочному рассказу в творчестве писателя по мнению критиков. Гробовщик Яков Бронза (в исполнении Валерия Баринова) – «мрачное, тяжёлое существо» (К. Гинкас), размышляющее о том, что «жизнь убыточна, а смерть прибыльна». Этот парадокс терзает его сознание, но перед лицом вечности происходит необъяснимая метаморфоза: герой отдаёт свою скрипку Ротшильду, которого ненавидел и презирал за то, что даже самые весёлые мелодии музыкант играл столь жалобно, будто ощущал в ней скрытую трагичность бытия.

Жертвоприношение здесь совершается не через насилие, но через дар. Бронза вручает Ротшильду единственную свою ценность – скрипку, и в данном жесте воплощается то, что К. Гинкас называет «человечиванием». В финале спектакля Ротшильд играет на скрипке Якова, и все плачут. Таким образом, режиссёр в своей постановке трактует жертвенный дар как акт «становления человека», его духовное прозрение. В отличие от «Медеи», где насилие сакрализует убийцу, в «Скрипке Ротшильда» решение Якова сакрализует самого дарителя, пусть и посмертно. В итоге жертва выступает не разрушением, а созиданием подлинного «Я».

В 2011 году К. Гинкас во второй раз обращается к пьесе Генрика Ибсена и создаёт новую версию «Гедды Габлер»³ на сцене Александринского театра. Данный спектакль занимает особое место в ряду исследуемых постановок, поскольку в нём жертвоприношение показано как акт, лишённый сакральной или искупительной семантики – чистая эстетическая операция, не предполагающая ни адресата жертвы, ни её смыслового исхода.

«Ключом» к пониманию становится решение «омолодить» героиню. Если у Г. Ибсена Гедде около тридцати, то у К. Гинкаса на десять лет меньше. Эта разница принципиально значима, ибо перед зрителем предстаёт не женщина, разочаровавшаяся в жизни, а девушка-подросток, чьи претензии к миру ещё не обрели отчётливых очертаний.

Трактовка образа Гедды являет собой радикальный разрыв с самой сутью ритуала. Напомним, что Р. Жирар определял жертву как объект, на который перенаправляется коллективная агрессия, или как добровольный дар, устанавливающий связь с сакральным. У К. Гинкаса героиня не следует традиционным моделям и аннулирует саму возможность жертвы как осмысленного действия. Её самоубийство в финале не является ни искуплением, ни протестом, ни даже актом отчаяния. Оно становится чистым отрицанием, жестом, лишённым адресата.

В сравнении с трилогией «Жизнь прекрасна. По Чехову» спектакль «Гедда Габлер» оказывается своего рода антитезой. Если у А. Чехова, по мысли режиссёра, «жизнь убыточна, а смерть прибыльна», то у Г. Ибсена в интерпретации К. Гинкаса смерть так же убыточна, как и жизнь. Она не приносит прибыли, не открывает доступа к подлинности, а лишь подтверждает изначальную пустоту существования. Таким образом, эта постановка проблематизирует само понятие жертвоприношения как культурного механизма. Если инициация предполагает смерть в качестве условия возрождения, а жертва в классическом смысле является установлением порядка или связи с сакральным, то Гедда в режиссёрской версии воплощает смерть, лишённую какого-либо ритуального контекста.

Проведённый анализ позволяет заключить, что в спектаклях К. Гинкаса мотив жертвоприношения не продиктован исключительно авторским текстом пьесы, а напротив, выступает в качестве режиссёрского творческого метода, организующего пространство, время и систему персонажей. В этой логике отчётливо прослеживается последовательная трансформация мотива жертвоприношения от ритуального насилия к добровольной, но напрасной самоотдаче и, наконец, к полной девальвации жертвы как осмысленного жеста.

³ Первый раз К. Гинкас представил «Гедду» в 1983 году, в театре имени Моссовета.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Груева Е. «Леди Макбет нашего уезда» // Театр МТЮЗ. 10.12.2014. URL: <https://moscowtyz.ru/elena-grueva-ledi-makbet-nashego-uezda> (дата обращения: 03.05.2026).
- 2/ Давыдова М. «Прирождённый моралист» // Театр МТЮЗ. 31.10.2000. URL: <https://moscowtyz.ru/marina-davydova-prirozhdenyj-morali> (дата обращения: 03.05.2026).
- 3/ Егошина О. Зелёное дерево в жёлтых песках // Издательский дом Первое сентября. 2002. № 64. URL: <https://ps1sept.ru/article.php?ID=200206417> (дата обращения: 04.05.2026)
- 4/ Жирар Р. Козел отпущения / пер. с фр. Г. Дашевского. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 336 с.
- 5/ Жирар Р. Насилие и священное / пер. с Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 400 с.
- 6/ Иванова И.С. Причины утраты женственности героиней античных трагедий Медеей и этическая оценка данного явления // Сервис+. 2014. № 3. С. 68–79.
- 7/ Квасницкая М. «Обзор (выдержки)» // Театр МТЮЗ. 19.01.2010. URL: <https://moscowtyz.ru/marina-kvasnickaya-obzor-vyderzhki-3?ysclid=морсегсззп233932990> (дата обращения: 03.05.2026)
- 8/ Ковальская Е. Рецензия Афиши // Афиша Москва. 01.01.2001. URL: <https://www.afisha.ru/performance/schastliviy-princ-65021/reviews/> (дата обращения: 03.05.2026)
- 9/ Мосс М., Юбер А. Очерк о природе и функции жертвоприношения / Мосс М., Юбер А. // Социология обществ. Развитие знания о человеке и обществе. М.: Праксис, 2017. С. 341–378.
- 10/ Ницше Ф. Генеалогия морали / пер. с нем. В.А. Вейнштока; под ред. В.В. Битнера. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 224 с.
- 11/ Ребель Г. Жанровые эксперименты в «Пространстве режиссуры» // Интернет-журнал «Филолог». 2013. Вып. 25. URL: https://philolog.psu.ru/module/magazine/do/mpub_25_520 (дата обращения: 30.04.2026).
- 12/ Фрейд З. Тотем и табу. СПб.: Азбука-классика, 2005. 256 с.
- 13/ Фукс О. «Разрыв оловянного сердца» // Театр МТЮЗ. 30.10.2000. URL: <https://moscowtyz.ru/olga-fuks-razryv-olovyanogo-serdca> (дата обращения: 03.05.2026)
- 14/ Ясперс К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции. М.: Канон+, 2012. 448 с.
- 15/ Durkheim E. Les formes élémentaires de la vie religieuse: le

système totémique en Australie / avec une carte hors texte. Paris: Félix Alcan, 1912. 647 p.

- 16/ Freedman J. Raw and Rude “Medea” Confronts, Tells Truth // Театр МТЮЗ. 05.11.2009. URL: <https://moscowtyz.ru/john-freedman-raw-and-rude-medea-confronts-tells-truth> (дата обращения: 03.05.2026).

REFERENCES

- 1/ Grueva, E. (2014), “Lady Macbeth of our county”, Teatr MTYUZ [MTUSE Theater], Available at: <https://moscowtyz.ru/elena-grueva-ledi-makbet-nashego-uezda> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)
- 2/ Davydova, M. (2000), “A Natural Moralist”, Teatr MTYUZ [MTUSE Theater], Available at: <https://moscowtyz.ru/marina-davydova-prirozhdenyj-morali> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)
- 3/ Durkheim, E. (1912), Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie / avec une carte hors texte, Félix Alcan, Paris, 647 p. (In French)
- 4/ Egoschina, O. (2002), “A green tree in the yellow sands”, Izdatel'skii dom Pervoe sentyabrya [Publishing house The first of September], no. 64, Available at: <https://ps1sept.ru/article.php?ID=200206417> (Accessed 04 May 2026). (In Russ.)
- 5/ Zhirar, R. (2010), Kozel otpushcheniya [The scapegoat], trans. by G. Dashievsky, Izd-vo Ivana Limbakha Publ., St. Petersburg, 336 p. (In Russ.)
- 6/ Zhirar, R. (2000), Nasilie i svyashchennoe [Violence and the sacred], trans. by G. Dashievsky, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., Moscow, 400 p. (In Russ.)
- 7/ Ivanova, I. S., (2014), “The reasons for the loss of femininity by the heroine of ancient tragedies, Medea, and the ethical assessment of this phenomenon”, Servis+, No. 3, pp. 68–79 (In Russ.)
- 8/ Kvasnitskaya, M. (2010), “Review (excerpts)”, Teatr MTYUZ [MTUSE Theater], Available at: <https://moscowtyz.ru/marina-kvasnickaya-obzor-vyderzhki-3?ysclid=морсегсззп233932990> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)
- 9/ Kovalskaya, E. (2001), “Afisha Review”, Afisha Moskva [Afisha Moscow], Available at: <https://www.afisha.ru/performance/schastliviy-princ-65021/reviews/> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)
- 10/ Moss, M., Yuber, A. (2017), “An Essay on the Nature and Function of Sacrifice”, Sotsiologiya obshchestv. Razvitie znaniya o cheloveke



i obshchestve [Sociology of societies. The development of knowledge about man and society], PRAXIS Publ., Moscow, pp. 341–378. (In Russ.)

11/ Nitsche, F. (2015), Genealogiya morali The Genealogy of morality [Genealogiya morali], trans. by V.Vejnshtoka, pod red. V.A. Veinshtok, ed. by V.V. Bitner, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., Moscow, 224 p. (In Russ.)

12/ Rebel, G. (2013), "Genre Experiments in the Director's Space", Internet-zhurnal "Filolog" [Philologist Online Magazine], Iss. 25, Available at: https://philolog.pspu.ru/module/magazine/dopub_25_520 (Accessed 30 April 2026). (In Russ.)

13/ Freid, Z. (2005), "Totem i tabu" [Totem and taboo], Azbuka-klassika Publ., St. Petersburg, 256 p. (In Russ.)

14/ Fuks, O. (2000), Breaking the Tin Heart, Teatr MTYUZ [MTUSE Theater], Available at: <https://moscowtyz.ru/olga-fuks-razryv-olovyanogo-serdca> (Accessed 03 May 2026). (In Russ.)

15/ Yaspers, K. (2012), Filosofiya. Kniga vtoraya. Prosvetlenie ehkzistentsii [Philosophy. The second book. Enlightenment of existence], Kanon+ Publ., Moscow, 448 p. (In Russ.)

16/ Freedman, J. (2009), "Raw and Rude "Medea" Confronts, Tells Truth", MTUSE Theater. Available at: <https://moscowtyz.ru/john-freedman-raw-and-rude-medea-confronts-tells-truth> (Accessed 03 May 2026). (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бельская Елена Васильевна, старший преподаватель кафедры театральной режиссуры и актерского мастерства, Алтайский государственный институт культуры

E-mail: belskaya-elen@mail.ru

Гарибов Руслан Гариб оглы, доцент кафедры театральной режиссуры и актёрского мастерства, Алтайский государственный институт культуры

E-mail: gariboff.ruslan@yandex.ru

Юрко Александр Николаевич, доцент кафедры театральной режиссуры и актёрского мастерства, Алтайский государственный институт культуры

E-mail: urkosanya@mail.ru

AUTHORS INFORMATION

Elena V. Belskaya, Senior lecturer at the Department of Theater Directing and Acting at the Altai State Institute of Culture

E-mail: belskaya-elen@mail.ru

Ruslan Garib oglu Garibov, Associate Professor of the Department of Theater Directing and Acting at the Altai State Institute of Culture

E-mail: gariboff.ruslan@yandex.ru

Alexander N.Yurko, Associate Professor of the Department of Theater Directing and Acting at the Altai State Institute of Culture

E-mail: urkosanya@mail.ru



УДК 008:78(575.1)

УЗБЕКСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАЦИОНАЛЬНОГО ПЕРИОДА КАК ОБЪЕКТ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Х.С. ОРИФЖОНОВ

Московский педагогический государственный университет, 119435, Москва, Россия
Андижанский государственный педагогический институт, 170100, Андижан, Республика Узбекистан

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается узбекская музыкальная культура национального периода – с обретения Узбекистаном независимости в 1991 году до настоящего времени – в перспективе её современного статуса как объекта нематериального культурного наследия (НКН). Анализируются ключевые направления институционализации и культурной практики этого этапа: возрождение и научное освоение макомного исполнительства, включая создание Института национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби (2020 г.); формирование и развитие фестивально-конкурсной инфраструктуры – фестивалей «Шарк тароналари» (с 1997 г.), «Бойсун баҳори» (с 2002 г.), «Асрлар садоси» (с 2008 г.) и Международного конкурса макомов (с 2018 г.); композиторская школа национального периода и её обращение к традиционному наследию; международное признание объектов узбекской музыкальной культуры в Репрезентативном списке НКН ЮНЕСКО – Шашмакома (2008 г.), культурного пространства Бойсунского района (2008 г.), Катта ашулы (2009 г.) и искусства лазги (2019 г.). Автор делает обоснованный вывод, что национальный период характеризуется системной институционализацией узбекской музыкальной культуры как объекта НКН. Этот процесс включал как формирование соответствующих институтов и практик, так и реализацию нормативов, заложенных Конвенцией ЮНЕСКО 2003 года и национальным законодательством Республики Узбекистан.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: нематериальное культурное наследие, узбекская музыкальная культура, шашмаком, макомат, Институт Юнуса Раджаби, фестиваль «Шарк тароналари», Конвенция ЮНЕСКО.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

UZBEK MUSICAL CULTURE OF THE NATIONAL PERIOD AS INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

KH.S. ORIFJONOV

Moscow State Pedagogical University, 119435, Moscow, Russia
Andijan State Pedagogical Institute, 170100, Andijan, Republic of Uzbekistan

ABSTRACT. The article examines Uzbek musical culture of the national period – from Uzbekistan's independence in 1991 to the present day – in the perspective of its contemporary status as an object of intangible cultural heritage (ICH). It analyses the key directions of institutionalisation and cultural practice of this period: the revival and scholarly reception of maqom performance, including the establishment of the Yunus Rajabi Institute of National Musical Art in 2020; the formation and development of festival and competition infrastructure – the Sharq Taronalari festival (since 1997), Boysun Bahori (since 2002), Asrlar Sadosi (since 2008) and the International Maqom Competition (since 2018); the composer school of the national period and its engagement with traditional heritage; the international recognition of objects of Uzbek musical culture on the UNESCO Representative List of ICH – Shashmaqom (2008), the cultural space of the Boysun District (2008), Katta Ashula (2009) and the art of lazgi (2019). The author justifiably concludes that the national period is characterised by the systematic institutionalisation of Uzbek musical culture as an element of intangible cultural heritage (ICH). This process encompassed both the development of relevant institutions and practices and the implementation of regulatory norms, established by the 2003 UNESCO Convention and the national legislation of the Republic of Uzbekistan.

KEYWORDS: intangible cultural heritage, Uzbek musical culture, shashmaqom, maqomat, Yunus Rajabi Institute, Sharq Taronalari festival, UNESCO Convention.

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



Включение Узбекистаном объектов своей музыкальной культуры в Репрезентативный список нематериального культурного наследия (далее – НКН) человечества ЮНЕСКО представляет собой результат целенаправленной государственной политики национального периода, начавшегося с обретения страной независимости в 1991 году. Эта политика опирается на принятый в 2001 г. Закон Республики Узбекистан «Об охране и использовании объектов культурного наследия» (№ 269-II от 30.08.2001), серию подзаконных актов, в частности постановлений Кабинета Министров № 222 от 07.10.2010 и № 47 от 23.02.2011, и тесно связана с ратификацией Узбекистаном Конвенции ЮНЕСКО 2003 г. об охране НКН.

Актуальность настоящего исследования определяется тем, что в условиях глобализации, цифровых трансформаций и интенсивного культурного обмена вопрос сохранения и устойчивого воспроизводства национальных музыкальных традиций приобретает первостепенное значение.

Цель данной статьи – анализ узбекской музыкальной культуры национального периода (с 1991 г. по настоящее время) в перспективе её институционализации и культурной практики как объекта НКН. Научная новизна работы состоит в комплексном культурологическом рассмотрении этих процессов и в обосновании тезиса о содержательной преемственности советской и национальной научной традиции в осмыслении узбекской музыкальной культуры.

Хронологически исследование ограничено постсоветской эпохой. Досоветский период истории узбекской музыки (древнейший пласт, средневековая теоретическая мысль, эпоха ханств с формированием Шашмакома) уже обстоятельно изучен в работах И. Раджабова [9], Ф.М. Кароматова [6], Т.С. Вызго [4], О. Матякубова [8], Р. Абдуллаева [1; 2], О.А. Ибрагимова [5], Р.Н. Аминжоновна [3] и других учёных. Советский период истории узбекской музыкальной культуры – с его двойственным процессом научного освоения традиционного наследия (запись Шашмакома В.А. Успенским в 1923–1924 гг., вторая запись цикла под руководством Юнуса Раджаби в 1950–1960-е гг.) и формирования академической композиторской школы – получил развёрнутое освещение в трёхтомной «Истории узбекской советской музыки» (1968–1984) [7], монографиях Н.С. Янов-Яновской [12], Т.Гафурбекова [10] и современных публикациях исследователей.

В методологическом плане представленная статья опирается на сложившуюся в постсоветский период узбекскую и центральноазиатскую культурологическую и музыковедческую традиции, концептуально подготовленную трудами советского времени и продолженную в условиях национальной независимости [2]. Историческая преемственность узбекской музыкальной культуры интерпретируется в категориях критерия R.1 Конвенции ЮНЕСКО 2003 г., требующего непрерывной передачи объекта НКН из поколения в поколение.

Используются методы культурологического и историографического анализа, сравнительно-исторический подход к нормативно-правовому и институциональному материалу, культуролого-функциональный анализ фестивально-конкурсных событий и образовательных институций.

Эмпирическую основу исследования составляют законодательные и подзаконные акты Республики Узбекистан, документы ЮНЕСКО, работы современных узбекских и российских учёных, а также официальные данные о деятельности в контексте заявленной темы.

Изучение узбекской музыкальной культуры национального периода опирается на корпус работ, сложившийся преимущественно после 2000 г. и концептуально продолжающий советскую центральноазиатскую этномузыковедческую школу. Узловыми исследованиями для автора стали монография О.Матякубова «Мақомот» (2004) [8], посвящённая трём направлениям макомного искусства Средней Азии – Шашмакому, хорезмским макомам и фергано-ташкентским макомам; труды Р. Абдуллаева «Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии» (2006) [1] и “Boysun: Traditional Musical Culture” («Бойсун: традиционная музыкальная культура», 2006), изданных при поддержке Швейцарского агентства по развитию и сотрудничеству и Бюро ЮНЕСКО в Ташкенте; статья того же автора «Узбекский макомат и композиторское творчество» (2023) [2]; монография О.А. Ибрагимова «Фергано-Ташкентские макомы» [5].

Существенный методологический вклад внесли исследования по проблематике НКН, в частности диссертация Г.В. Алиевой «Международно-правовой режим охраны нематериального культурного наследия» (2018) [11] системно представляет международно-правовую рамку охраны НКН, включая Конвенцию ЮНЕСКО 2003 г. и её Операционные директивы. Концептуальную



преемственность с советской традицией обеспечивают обобщающие работы Т.Б. Гафурбекова «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке» (1987) [10] и Н.С. Янов-Яновской «Узбекская музыка и XX век» [12].

Данная историографическая база демонстрирует, во-первых, содержательную непрерывность между советской и национальной научной традицией – методологический аспект, имеющий принципиальное значение для квалификации узбекской музыки в категориях НКН [2]. Во-вторых, она закладывает концептуальную основу для анализа процессов, рассматриваемых в последующих разделах настоящей статьи.

Возрождение и институциональное закрепление макомного исполнительства выступает одним из приоритетных направлений культурной политики Узбекистана в национальный период. Оно осуществлялось через систему профильных музыкальных учебных заведений – Государственной консерватории Узбекистана, Республиканского специализированного музыкально-академического лицея имени В.А. Успенского, региональных колледжей и школ искусств, – в которых обучение макомному исполнительству систематически опирается на первичные нотные источники: запись Шашмакома 1923–1924 гг. В.А. Успенского и Н.Н. Мирнова и масштабную фиксацию цикла под руководством Юнуса Раджаби, изданную в виде пятитомника в 1959–1967 гг. Эта преемственность обеспечивает реализацию закреплённого в Конвенции ЮНЕСКО 2003 г. принципа непрерывной передачи объекта нематериального наследия из поколения в поколение.

Важнейшим событием национального периода стало создание в 2020 г. Института национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби – специализированного высшего учебного заведения, сосредоточенного исключительно на изучении и преподавании традиционной узбекской музыки. Вуз носит имя выдающегося исполнителя и исследователя, под руководством которого была осуществлена вторая запись Шашмакома в 1950–1960-е гг.; в его структуре функционируют кафедры Шашмакома, фергано-ташкентских макомов, хорезмских макомов, узбекской народной песни, исполнительства на узбекских народных инструментах. Создание профильного учреждения завершило формирование вертикали образовательной системы традиционной узбекской музыки – от детских школ искусств через специализированные средние учебные заведения до высшего образования.

Параллельно функционирует развитая система

профессиональных исполнительских коллективов: Государственный ансамбль макомистов Узбекистана имени Юнуса Раджаби, Государственный ансамбль народных инструментов имени Тохтасына Джалилова, региональные ансамбли макомистов в Хорезме, Бухаре, Самарканде, Андижане, Намангане. Их концертно-исполнительская практика опирается на классический макомный репертуар, включая канонические циклы Шашмакома и фергано-ташкентские макамы, и обеспечивает живую преемственность институтов «устод-шогирд» (мастер–ученик), исторически сложившихся в эпоху ханств [3]. Применительно к терминологии Конвенции ЮНЕСКО 2003 г. этот институт представляет собой эмпирически документированную форму непрерывной межпоколенной передачи НКН.

Существенной чертой национального периода стало формирование системы регулярных мероприятий, направленных на публичную презентацию, межрегиональный обмен и международное продвижение узбекской музыкальной культуры. Сложившаяся инфраструктура охватывает несколько типов площадок: международные фестивали традиционной музыки, региональные фестивали локальных культурных традиций, профессиональные конкурсы исполнителей. Старейшим из крупных событий рассматриваемого периода является Международный музыкальный фестиваль «Шарк тароналари» («Мелодии Востока»), проводимый в Самарканде раз в два года начиная с 1997 г. Он объединяет коллективы и солистов из стран Азии, Африки, Европы и Америки, представляющих традиционные музыкальные культуры.

С 2002 г. в Бойсунском районе Сурхандарьинской области Узбекистана раз в два года проходит фольклорный фестиваль «Бойсун бахори» («Бойсунская весна»), посвящённый сохранению и популяризации народных обрядовых традиций региона, включённого в 2003 г. в Список шедевров устного и нематериального наследия человечества (с 2008 г. – в Репрезентативный список НКН ЮНЕСКО). Фестиваль организуется Бюро ЮНЕСКО в Ташкенте совместно с Министерством культуры Республики Узбекистан и хокимиятом Сурхандарьинской области и представляет собой яркий пример международно-национального сотрудничества в сфере охраны НКН.

К рассматриваемой инфраструктуре относится также Международный фестиваль традиционной культуры «Асрлар садоси» («Эхо веков»), который проводится ежегодно с 2008 г. в исторических городах Узбекистана и сочетает музыкальные выступления с демонстрацией традиционных ремёсел, кулинарных практик и других



элементов нематериального наследия. С 2018 г. в Ташкенте раз в два года проходит Международный конкурс макамов – крупнейшее в Центральной Азии профессиональное состязание исполнителей классической макамовой традиции, объединяющее представителей Узбекистана, Таджикистана, Азербайджана, Ирана, Турции, Афганистана, Туркменистана, Индии, Пакистана и других стран региона. Конкурс организуется при содействии Бюро ЮНЕСКО и выступает механизмом международного признания макамового искусства как общего нематериального наследия народов Среднего Востока.

Фестивально-конкурсная инфраструктура в категориях Конвенции ЮНЕСКО 2003 г. является эффективным инструментом реализации положений, предусмотренных ст. 14: обеспечение признания, уважения и популяризации НКН в обществе, а также развитие международного сотрудничества в сфере его охраны. Существенно, что эти события не сводятся к декоративному воспроизведению традиции, а представляют собой реальные площадки её живого воссоздания: на фестивале «Бойсун баҳори» выступают пятипоколенные цепочки бахши – от Шерна-бахши (1855–1915) через четыре поколения преемников до современного Шоберди Болтаева, имеющего звание Народного бахши Республики Узбекистан [1]; на «Шарк тароналари» демонстрируются современные интерпретации макамового наследия; Международный конкурс макамов формирует площадку регулярного повышения профессионального уровня исполнителей.

Композиторская школа Узбекистана национального периода продолжает и развивает традицию обращения к макамовому и фольклорному материалу, сложившуюся в советское время [12]. Среди наиболее значимых авторов нужно назвать М. Бафоева, У. Мусаева, Ф. Янов-Яновского, Д. Янов-Яновского, А.Эргашева, Н. Закирова, Ё. Раджабия, Х. Рахимова, А. Икрамова, О. Абдуллаева [2]. Принципиальной для культурологического анализа особенностью национального периода является системное обращение к макамовому наследию как к интонационной и драматургической основе композиторских форм – эта практика в условиях независимости приобрела отчётливо рефлексивный характер: авторы работают не просто с фольклорным или классическим первоисточником, но имеющим статус объекта НКН, охраняемого Конвенцией ЮНЕСКО 2003 г.

С деятельностью М. Бафоева связана наиболее последовательная опора на материал Шашмакома: например, хоровая поэма «Отзвуки макома» (1982), телеопера «Бухорои Шариф» («Священная Бухара», 1997), концерт

«Зикр-аль-Хак» (2001), опера-балет «Хамса» по мотивам Алишера Навои (2017) – произведения, в которых макамовый материал интегрирован в структуру композиторских жанров [2]. У. Мусаев в балетах «В долине легенд» (1977) и «Томирис» (1982) обращается к самаркандскому ушшоку, наво и хорезмским напевам [2]. Ф. Янов-Яновский и Д. Янов-Яновский (отец и сын) сочетают в своём творчестве традиционный материал с современными композиторскими техниками европейского авангарда; их опусы регулярно исполняются на международных фестивалях и записываются на крупнейших европейских звукозаписывающих лейблах. Этот корпус авторских сочинений (примеры, безусловно, можно умножить) демонстрирует, что академическая композиторская школа Узбекистана национального периода рассматривает макамовое наследие не как этнографический материал, а как живой источник, способный к актуальной творческой интерпретации в новых жанровых и стилевых условиях.

Современная музыковедческая мысль развивается в нескольких профильных научно-исследовательских и образовательных учреждениях: в Институте искусствознания при Академии наук Республики Узбекистан, на кафедрах теории и истории музыки Государственной консерватории Узбекистана, в Институте национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби, а также на музыковедческих кафедрах педагогических вузов республики. Среди ведущих исследователей этого направления – Р.С. Абдуллаев [1; 2], О. Матякубов [8], О.А. Ибрагимов [5], Р.Н. Аминжонов [3], представляющие в своих работах комплекс культурологических и музыковедческих подходов к изучению макамового, фольклорного и обрядового наследия. Существенный методологический вклад в систематизацию международно-правового измерения охраны НКН внесла диссертация Г.В. Алиевой [11]. Концептуальную преемственность с советской музыковедческой школой обеспечивают обобщающие труды Т. Гафурбекова [10] и Н.С. Янов-Яновской [12]. Значимым форматом научной коммуникации выступают периодические издания «San'at» («Ташкент»), сборники научных трудов консерватории Узбекистана, материалы регулярных международных научно-практических конференций по проблематике традиционной музыкальной культуры Центральной Азии, в том числе при содействии Бюро ЮНЕСКО в Ташкенте.

Кульминационным событием национального периода стало международное признание объектов узбекской музыкальной культуры путём их включения



в Репрезентативный список НКН человечества ЮНЕСКО. В 2008 г. в него вошли Шашмаком (совместная номинация Узбекистана и Таджикистана) и культурное пространство Бойсунского района Узбекистана; в 2009 г. – Катта ашула (фергано-ташкентская вокальная традиция) и Навруз (как многонациональный элемент НКН ряда стран региона); в 2019 г. – искусство лазги (хорезмская танцевальная традиция); ранее, в 2003 г., Шашмаком и Бойсун были признаны Шедеврами устного и нематериального наследия человечества¹.

Включение в Список ЮНЕСКО влечёт ряд культурных и институциональных эффектов. Во-первых, оно требует от государства-участника регулярной отчётности о мерах по охране объекта: каждые шесть лет Узбекистан представляет периодические доклады в ЮНЕСКО, что предполагает систематический мониторинг состояния охраняемых объектов и реализацию программ их поддержки [11]. Во-вторых, статус объекта НКН ЮНЕСКО обеспечивает международную видимость узбекской музыкальной культуры и её включение в систему трансграничного взаимодействия. В-третьих, признание создаёт правовую и культурную основу для разработки национальных проектов сохранения и популяризации соответствующих объектов: примером является Государственная программа развития культуры на 2018–2022 гг., отдельные положения которой посвящены охране объектов НКН, и аналогичные документы последующих лет.

Особым институциональным результатом признания стало формирование системы «носителей живой традиции» – мастеров, имеющих официальный статус Народного хофиза, Народного бахши, Заслуженного деятеля искусств и выступающих ключевыми звеньями межпоколенной передачи НКН. Эта модель, опирающаяся на исторический институт «устод-шогирд», представляет собой адаптированную к современным условиям форму непрерывного движения традиции – форму, прямо предусмотренную ст. 2.3 Конвенции ЮНЕСКО 2003 г. (идентификация и описание, документация, исследование, охрана, защита, популяризация, использование и передача традиций).

Существенным концептуальным аспектом признания Шашмакома именно как совместной номинации Узбекистана и Таджикистана 2008 г. является официальное закрепление ЮНЕСКО трансграничного характера данного объекта НКН. С одной стороны, это подтверждает

историческую общность бухарской макомной традиции для узбекского и таджикского народов, совместно проживавших в эмирате Бухарском; с другой, формирует особый режим координации мер по охране – двусторонние консультации, согласованные периодические доклады, общие научно-практические инициативы. Аналогичный принцип взаимодействия применяется в отношении Навруза, признанного многонациональным объектом НКН Узбекистана, Азербайджана, Индии, Кыргызстана, Пакистана, Таджикистана, Турции и других стран региона. Эти трансграничные механизмы охраны соответствуют положениям ст. 19 Конвенции 2003 г. о международном сотрудничестве и представляют собой институциональную форму выражения той историко-культурной общности народов Среднего Востока, которая лежит в основе макомного и празднично-обрядового наследия региона.

Показательным результатом институционального влияния признания НКН стало формирование в 2017–2025 гг. целостной нормативно-программной рамки работы с национальной культурой в соответствии со Стратегией действий по пяти приоритетным направлениям развития Республики Узбекистан и программами дальнейшего реформирования сферы культуры, где охрана и популяризация традиционного музыкального наследия зафиксированы как приоритетные задачи. Согласно этой рамке предусмотрено системное расширение цифровой инфраструктуры – создание цифровых архивов макомного и фольклорного наследия, выпуск академических нотных изданий, развитие медиа-платформ традиционной музыки. Данные меры содержательно реализуют положения ст. 13 Конвенции ЮНЕСКО 2003 г. о необходимости создания и поддержки соответствующих документационных, исследовательских и образовательных структур.

Проведённый анализ позволяет сформулировать ряд обобщающих положений. Национальный период характеризуется системной институционализацией узбекской музыкальной культуры как объекта НКН. Она осуществлялась по нескольким взаимосвязанным направлениям: создание образовательной вертикали с кульминационным событием – открытием Института имени Юнуса Раджаби; активное развитие фестивально-конкурсной инфраструктуры («Шарк тароналари», «Бойсун баҳори», «Асрлар садоси», Международный конкурс макомов); поддержка композиторской школы с её последовательным обращением к традиционному наследию; международное

¹ Статус, преобразованный в 2008 г. в позиции Репрезентативного списка.



признание объектов узбекской музыкальной культуры в Репрезентативном списке ЮНЕСКО.

Институционализация продемонстрировала последовательное культурно-практическое воплощение тех нормативно-правовых основ, которые были заложены Конвенцией ЮНЕСКО 2003 г. и законодательством Республики Узбекистан (Закон № 269-II от 30.08.2001, постановления Кабинета Министров № 222 от 07.10.2010 и № 47 от 23.02.2011). Тем самым национальный период обеспечивает то, что в категориях Конвенции 2003 г. определяется как непрерывная передача объекта НКН из поколения в поколение (критерий R.1) и как реализация мер по охране, предусмотренных ст. 2.3.

Особо подчеркнём, что современная узбекская академическая искусствоведческая и культурологическая

традиция концептуально продолжает и развивает советскую центральноазиатскую этномузыковедческую школу и независимо от международной нормотворческой работы артикулировала те положения о живом характере традиции и непрерывной межпоколенной передаче, которые впоследствии были закреплены в Конвенции ЮНЕСКО.

Эта методологическая преемственность советской и национальной научной традиции имеет принципиальное значение для дальнейшего изучения узбекской музыкальной культуры как объекта НКН и представляет собой устойчивое основание для анализа современных вызовов и инновационных процессов, связанных с глобализацией, цифровыми технологиями и трансформацией жанрово-стилевой системы.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии / научный редактор Н.С. Янов-Яновская. Ташкент, 2006. 338 с.
- 2/ Абдуллаев Р.С. Узбекский макомат и композиторское творчество // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 1. С. 25–34. URL: <https://eurasia.mosconsv.ru/wp-content/uploads/2023/04/2-Rustambek-Abdullaev.pdf> (дата обращения 03.05.2026).
- 3/ Аминжонов Р.Н. Эволюция «Шашмакома» во второй половине XIX – начале 40-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Худжанд, 2008. 26 с.
- 4/ Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии: исторические очерки / под науч. ред. Ф.М. Кароматова, Г.А. Пугаченковой. М.: Музыка, 1980. 211 с.
- 5/ Ибрагимов О.А. Фергано-Ташкентские макамы. Ташкент: Tafakkur, 2006. 232 с.
- 6/ Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1972. 360 с.
- 7/ История узбекской советской музыки: В 2 т. / М-во культуры УзССР. Ин-т искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи; [Ред. коллегия: Т.С. Вызго и др.]. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1972. Т. 3: 1968–1984. Т. 3 / [Н.С. Янов-Яновская, Р.С. Абдуллаев, Ч.Р. Насырова и др.]. 1991. 278 с.

- 8/ Матякубов О. Мақомот (Макомат). Тошкент: Муסיқа, 2004. 400 с.
- 9/ Ражабов И. Мақомлар (Макомы). Тошкент: Санъат, 2006. 404 с.
- 10/ Гафурбеков Т.Б. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент: Фан, 1987. 168 с.
- 11/ Алиева Г.В. Международно-правовой режим охраны нематериального культурного наследия: дис. ... канд. юрид. наук. Москва: РУДН, 2018. 203 с.
- 12/ Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка и XX век. Ташкент: SAN'AT, 2007. 296 с.

REFERENCES

- 1/ Abdullaev, R.S. (2006), *Obryad i muzyka v kontekste kul'tury Uzbekistana i Tsentral'noi Azii* [Ritual and music in the context of the culture of Uzbekistan and Central Asia], Tashkent, 338 p. (In Russ.)
- 2/ Abdullaev, R.S. (2023), "Uzbek maqomat and composer creativity", *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'* [Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity], No. 1, pp. 25–34, Available at: <https://eurasia.mosconsv.ru/wp-content/uploads/2023/04/2-Rustambek-Abdullaev.pdf> <https://eurasia.mosconsv.ru/wp-content/uploads/2023/04/2-Rustambek-Abdullaev.pdf> (Accessed 03 May 2026) (In Russ.)



- 3/ Aminzhonov, R.N. (2008), Evolyutsiya "Shashmakoma" vo vtoroi polovine XIX – nachale 40-kh godov XX veka [Evolution of "Shashmaqom" in the second half of the 19th – early 1940s. Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc.Thesis, Khujand, 26 p. (In Russ.)
- 4/ Vyzgo, T.S. (1980), Muzykal'nye instrumenty Srednei Azii: istoricheskie ocherki [Musical instruments of Central Asia: historical essays], Muzyka, Moscow, 211 p. (In Russ.)
- 5/ Ibragimov, O.A. (2006), Fergano-Tashkentskie makomy [Fergana-Tashkent maqoms], Tafakkur, Tashkent, 232 p. (In Russ.)
- 6/ Karomatov, F.M. (1972), Uzbekskaya instrumental'naya muzyka (nasledie) [Uzbek instrumental music (heritage)], Izd-vo literatury i iskusstva im. Gafura Gulyama, Tashkent, 360 p. (In Russ.)
- 7/ (1991) Istoriya uzbekskoi sovetskoi muzyki: v 3 t. (1968–1984), [The history of Uzbek Soviet music: in 3 vols.], Tashkent, 271 p. (In Russ.)
- 8/ Matyaqubov, O. (2004), Maqomot [Maqomot], Musiq, Tashkent, 400 p. (In Uzbek)
- 9/ Radzhabov, I. (1963), Maqomlar masalasiga doir [On the question of maqoms], Uzdavnashr, Tashkent, 250 p. (In Uzbek)
- 10/ Gafurbekov, T. (1987), Tvorcheskie resursy natsional'noi monodii i ikh prelomlenie v uzbekskoi sovetskoi muzyke [Creative resources of national monody and their refraction in Uzbek Soviet music], Fan, Tashkent, 168 p. (In Russ.)
- 11/ Alieva, G.V. (2018), Mezhdunarodno-pravovoi rezhim okhrany nematerial'nogo kul'turnogo naslediya [International legal regime for the protection of intangible cultural heritage. Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc.Thesis, Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, 28 p. (In Russ.)
- 12/ Yanov-Yanovskaya, N.S. (2007), Uzbekskaya muzyka i XX vek [Uzbek music and the 20th century], SAN'AT, Tashkent, 296 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Орифжонов Хусниддин Сохибжон угли, аспирант, Московский педагогический государственный университет (Россия); доцент, Андижанский государственный педагогический институт (Узбекистан)

E-mail: mr.orifjonov@mail.ru

AUTHOR INFORMATION

Khusniddin Sohibjon ugli Orifjonov, Postgraduate, M.Moscow State Pedagogical University (Russia); Associate Professor, Andijan State Pedagogical Institute (Uzbekistan)

E-mail: mr.orifjonov@mail.ru



DMITRI HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS
22, Lenina st., Krasnoyarsk
Russia, 660049
chief editor: Maria V. Kholodova

СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО
Россия, Красноярск
ул. Ленина, 22, 660049
главный редактор:
М.В. Холодова

sgiiart.ru
E-mail: holodova-maria@mail.ru

Krasnoyarsk
Красноярск, 2026